

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES

JULIA GUIMARÃES ALVES

LEONILSON E AS REPRESENTAÇÕES DE SI:
A CONTINUIDADE ARTISTA-CORPO-OBRA

RIO DE JANEIRO

2022

JULIA GUIMARÃES ALVES

**LEONILSON E AS REPRESENTAÇÕES DE SI:
A CONTINUIDADE ARTISTA-CORPO-OBRA**

Trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em História da Arte apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Ivair Junior Reinaldim

RIO DE JANEIRO

2022

JULIA GUIMARÃES ALVES

**LEONILSON E AS REPRESENTAÇÕES DE SI:
A CONTINUIDADE ARTISTA-CORPO-OBRA**

Trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em História da Arte apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Rio de Janeiro, 7 de março de 2022.

BRANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ivair Junior Reinaldim (UFRJ) (orientador)

Profª. Drª. Ana de Gusmão Mannarino (UFRJ)

Prof. Dr. Paulo Roberto de Oliveira Reis (UFPR)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Ivair, meu orientador, por confiar no meu trabalho e por me acolher antes mesmo do início da minha orientação.

Agradeço aos meus professores, com os quais aprendi tantas coisas e desaprendi tantas outras.

Agradeço especialmente àqueles que me ensinaram o real significado de generosidade intelectual.

Agradeço aos amigos e aos colegas do curso de História da Arte por termos dividido a jornada, os saberes, as dúvidas e os rolês no correr desses anos.

Agradeço aos amigos mais antigos, os que ficaram e os que se foram, pois sem eles não seria o que sou hoje.

Agradeço à minha família pelo apoio, por respeitarem o meu tempo e proporcionarem condições confortáveis para o desenvolvimento desse trabalho.

Agradeço àqueles com os quais escolhi dividir minha vida pelo afeto, pelas risadas, pelas broncas e, sobretudo, pelos cuidados cotidianos.

Agradeço ao Projeto Leonilson, cujos esforços tornaram essa pesquisa possível em meio ao contexto em que escrevo.

Por fim, se pudesse, agradeceria também ao próprio Leonilson pela generosidade de compartilhar sua vida comigo.

RESUMO

ALVES, Julia Guimarães. **Leonilson e as representações de si:** a continuidade artista-corpo-obra. Rio de Janeiro, 2022. Monografia (Graduação em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Inserindo-nos no seio da discussão acerca do papel do corpo do artista nas poéticas contemporâneas, o presente trabalho de conclusão de curso propõe constatar a continuidade artista-corpo-obra na produção de Leonilson entre 1988 e 1993. Colocando-se como tema principal de seus trabalhos, entendemos que o artista compôs uma espécie de diário visual, tendo sua interioridade como principal fonte de criação. No entremeio de suas muitas “páginas”, encontramos diversas representações de si, nas quais Leonilson se fez tela, desenho, bordado e instalação, enquanto jogava com o figurativo, o abstrato e a palavra. Assim, investigamos como seu corpo-obra reflete as inflexões do sujeito, operando ora como suporte de sua narrativa de si, ora como metonímia de si. Para tal, apoiamo-nos nos diversos depoimentos deixados pelo artista, bem como nos escritos de estudiosos de sua obra, como Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa, Bitu Cassundé e Paulo Reis. A partir de questões suscitadas por seus trabalhos, como sua experiência com a homossexualidade e com a soropositividade, cogitamos uma possível intersecção entre corpo, produção autonarrativa, sexualidade e doença. Então, dialogamos com Michel Foucault, Judith Butler, Susan Sontag, Douglas Crimp, entre outros, descobrindo o potencial ético de sua postura autorrepresentativa.

Palavras-chave: corpo, arte contemporânea, narrativa de si, homossexualidade, HIV/AIDS.

ABSTRACT

ALVES, Julia Guimarães. **Leonilson e as representações de si: a continuidade artista-corpo-obra.** Rio de Janeiro, 2022. Monografia (Graduação em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Inserting ourselves in the heart of the discussion about the role of the artist's body in contemporaneity, this paper aims to verify the artist-body-work continuity in Leonilson's production between 1988 and 1993. By placing himself as the main subject of his works, the artist composed a visual diary, turning to his intimacy as a source of creativity. In the midst of its many “pages”, it's found several representations of himself, in which Leonilson became canvas, drawing, embroidery and installation, while playing with figurative and abstract images, as well as verbal language. Thus, it's investigated how his "body-work" reflects the inflections of the self, functioning either as a vehicle for his self-narrative, or as a metonymy of himself. To this end, this paper relies on various testimonies left by the artist, as well as writings by authors who studied his work, such as Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa, Bitu Cassundé and Paulo Reis. Based on matters raised by his works, such as the experience with homosexuality and HIV/AIDS, it's considered a possible intersection between body, self-narrative, sexuality and illness. Therefore, concepts by Michel Foucault, Judith Butler, Susan Sontag, Douglas Crimp, among others, are used to understand the ethical dimension of his self-representative posture.

Keywords: body, contemporary art, narrative, homosexuality, HIV/AIDS

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Leonilson, Voilá mon coeur (sic.) (frente), cristais, linha, feltro e tinta metálica sobre lona, 22x30cm, 1989.....	18
Figura 2. Leonilson, Voilá mon coeur (sic.) (verso), cristais, linha, feltro e tinta metálica sobre lona, 22x30cm, 1989.....	19
Figura 3. Leonilson, Favorite game, tinta preta sobre papel, 22,5x32cm, 1990.....	23
Figura 4. Leonilson, O coração do homem, tinta acrílica sobre papel, 27x19,5cm, 1989.....	24
Figura 5. Leonilson, As oliveiras, aquarela, caneta e lápis, sobre papel, 22,5x25,2cm, 1990.....	25
Figura 6. Leonilson, Para quem comprou a verdade, bordado sobre voile, 39x35cm, 1991.....	28
Figura 7. Leonilson, Nós falamos, eles não vêem..., bordado sobre voile, 63x52cm, 1991.....	30
Figura 8. Leonilson, We look to the left, aquarela e caneta preta sobre papel, 32,5x24,5cm, 1989.....	32
Figura 9. Leonilson, We look to the left (detalhe), aquarela e caneta preta sobre papel, 32,5x24,5cm, 1989.....	33
Figura 10. Leonilson, Moda bizarra aterrissa nas bocas e nas TVs, caneta permanente sobre papel, 23,2x17,8cm, 1991.....	34
Figura 11. Leonilson, As ruas da cidade, tinta acrílica sobre lona, 200x95cm, 1988.....	36
Figura 12. Leonilson, Os anéis do rapaz, caneta permanente sobre papel, 25,5x17,5cm, 1989.....	37
Figura 13. Leonilson, O perigoso (detalhe), da série O perigoso, sangue e caneta permanente sobre papel, 30,5x23cm, 1992.....	40
Figura 14. Leonilson, O perigoso, da série O perigoso, sangue e caneta permanente sobre papel, 30,5x23cm, 1992.....	41
Figura 15. Leonilson, Jogos perigosos, tinta acrílica sobre tela, 50x60cm, 199.....	43
Figura 16. Leonilson, Neo-vitorianismo é o novo aliado da Aids, caneta permanente sobre papel, 18x12,5cm, 1991.....	44
Figura 17. Leonilson, Com ela sempre por perto, tinta acrílica e lápis de cor sobre tela, 143x85cm, 1991.....	46

Figura 18. Leonilson, El puerto, linha sobre tecido de algodão listrado, prego, fio de cobre e tinta acrílica sobre moldura de espelho, 12x16x2,5cm, 1992.....	48
Figura 19. Leonilson, Bolsinho, linha sobre veludo, 14x12,5cm, 1992.....	49
Figura 20. Leonilson, Instalação sobre duas figuras, linha sobre tecidos de algodão, tecidos de algodão listrados, camisas de algodão, camisas de piquê, voile, cabide de arame, cabideiro de ferro, cadeiras de madeira, cadeira de metal, 179x600x1200cm, 1993.....	51
Figura 21. Leonilson, Instalação sobre duas figuras (detalhe 1), linha sobre tecidos de algodão, camisas de algodão, camisas de piquê, voile, cabide de arame, cabideiro de ferro, cadeiras de madeira, cadeira de metal, 179x600x1200cm, 1993.....	51
Figura 22. Leonilson, Instalação sobre duas figuras (detalhe 2), linha sobre tecidos de algodão, camisas de algodão, camisas de piquê, voile, cabide de arame, cabideiro de ferro, cadeiras de madeira, cadeira de metal, 179x600x1200cm, 1993.....	52
Figura 23. Leonilson, Instalação sobre duas figuras (detalhe 3), linha sobre tecidos de algodão, camisas de algodão, camisas de piquê, voile, cabide de arame, cabideiro de ferro, cadeiras de madeira, cadeira de metal, 179x600x1200cm, 1993.....	53

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. VOILÁ MON COEUR (sic.).....	18
2. PARA QUEM COMPROU A VERDADE.....	28
3. O PERIGOSO.....	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS.....	57

INTRODUÇÃO

A questão do corpo tem sido objeto de estudo de diversas áreas do conhecimento, como a sociologia, a antropologia e a psicanálise, devido à relevância assumida pelo tema no contexto contemporâneo. Enquanto motivo, a história de sua representação na arte remonta aos nus antigos, cuja tradição foi redescoberta durante o Renascimento, perdurando, a despeito de diversas inflexões, até os dias atuais. Em seu livro *Corpo, imagem e representação*, Viviane Matesco (2009, n. p.) afirma o corpo como uma preocupação singular da arte contemporânea da segunda metade do século XX, “desenvolvida pela produção e pelo discurso crítico de arte em contraposição ao corpo idealizado expresso no nu”.

Dessa forma, diversos pesquisadores do campo das artes visuais têm se dedicado a pensar seu papel nas poéticas contemporâneas¹. De forma geral, tanto na bibliografia internacional, quanto na brasileira, tais análises tendem a encontrar na *action painting* do norte americano Jackson Pollock a gênese da passagem do corpo como motivo de representação formal para parte essencial do fazer artístico. Como constatado por Viviane Matesco (2009, n. p.) e Tracey Warr (in WARR; JONES, 2000, p. 11), no prefácio de *The artist's body*, na década de 1950, as telas gotejadas de Pollock evidenciaram a pintura como fruto do gesto corporal. Movimentando-se em torno das lonas, então dispostas horizontalmente no chão, o artista usou o corpo como prolongamento de si mesmo, colocando sua subjetividade em relação direta com a tela.

Entretanto, é no correr das décadas de 1960 e 1970, que Amelia Jones (in WARR; JONES, 2000, pp. 19-21) constata a falência definitiva do “sujeito cartesiano”. Para a autora, tal concepção, a qual separou o corpo, um objeto como outro qualquer da natureza, da substância imaterial pensante, expressão da essência humana, foi predominante nas experimentações artísticas do projeto modernista. Contudo, em meio ao contexto dos protestos libertários dos anos que se sucederam, sob a influência dos escritos de Louis Althusser e Herbert Marcuse, a busca pela liberdade do indivíduo se descobriu diretamente ligada à reconquista do próprio corpo. Assim, outrora dissimulado, o corpo do artista passou a ser ostentado, tornando-se ferramenta, suporte e meio da arte.

¹ É válido ressaltar que a bibliografia consultada parte de uma perspectiva ocidentalizada, a qual privilegia a produção artística norte-americana e europeia, buscando nesta o princípio do envolvimento corporal direto na arte que culminará naquilo que chamamos de performance. Diante do exposto, reconhecemos que o caráter performativo do corpo pode ser encontrado muito antes em experimentações artísticas individuais, bem como em rituais ameríndios e africanos pré-coloniais. No entanto, para os propósitos da presente pesquisa optamos por nos inserir no seio da narrativa tradicional elaborada acerca do papel do corpo do artista na arte contemporânea, ainda que questionando-a.

Tal falência tomou forma em diversas proposições artísticas que evidenciavam uma concepção fenomenológica do corpo, tal qual a defendida por Maurice Merleau-Ponty. Ocupando-se dos fenômenos, o filósofo entendia o "corpo-próprio" como espaço de experimentação perceptiva, a qual se dava em um nível sinestésico, de maneira que o imperativo visual foi suplantado pela plurissensorialidade (JONES in WARR; JONES, 2000, pp. 21, 26; MATESCO, 2009, n. p.). Concomitantemente, conforme constata Lucia Santaella (2004, pp. 19-20) em *Corpo e comunicação*, solidificou-se uma compreensão do corpo enquanto zona de atuação do poder, marcadamente burguês, patriarcal e heterossexista, popularizada sobretudo por meio dos escritos de Michel Foucault. Assim, passando a ser entendido em sua ambiguidade público-privado, a natureza dialógica do corpo, o qual se constitui em relação ao outro e ao mundo, foi (re)descoberta.

Nesse primeiro momento são destacados os *happenings* de artistas como Alan Kaprow, Georges Mathieu, Atsuko Tanaka e Robert Rauschenberg, cujas ações estenderam a arte gestual de Pollock, borrando a fronteira entre arte e vida, além de convocar a participação do espectador. Por sua vez, o grupo Fluxus, composto por artistas como George Maciunas, Yoko Ono, Carolee Schneemann, Nam June Paik, Wolf Vostell, entre muitos outros oriundos de diversos países, dirigiram a criação artística à natureza, à realidade urbana e ao mundo da tecnologia, em uma postura anti-mercado. Também são discutidas as propostas do Acionismo Vienense, além de outros artistas que não se alinharam a esses grupos (JONES in WARR; JONES, 2000; MATESCO, 2009).

Em *O corpo na arte contemporânea brasileira*, Matesco (in FERREIRA, 2006, pp. 532-535) encontra nas obras de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica as primeiras proposições de envolvimento corporal com a arte. No entanto, nestas, o corpo convocado a "habitar" as obras foi aquele do espectador. A autora reconhece apenas em novembro de 1969, em função do Salão da Bússola realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), o momento em que o corpo passou a ser explorado em experiências estéticas registradas por meio tecnologias produtoras de imagens industriais. São destacados os registros performáticos de artistas como Roberto Aguilar, Paulo Bruscky, Letícia Parente, Anna Bella Geiger, Sônia Andrade, entre outros. Além disso, ressalta a ação "Corpobra" de Antônio Manuel, as fotocópias eróticas de Hudinilson Jr. e as trouxas ensanguentadas de Artur Barrio.

Quando adentramos os anos de 1980, no contexto internacional, dialogando com o conceito de simulacro cunhado por Jean Baudrillard, percebemos uma retomada do autorretrato. No entanto, opondo-se à tradicionalidade do gênero, artistas como Cindy

Sherman, Yasumasa Morimura e Robert Mapplethorpe produziram autorretratos dotados de um teor performativo que evidenciava a transformação do corpo em objeto de consumo na sociedade hipermediatizada (JONES in WARR; JONES, 2000, pp. 35-40; SANTAELLA, 2004, pp. 72-73). Em território nacional, ainda sob a sombra do regime civil-militar, Matesco (in FERREIRA, 2006, pp. 535-536) ressalta a fragmentação do corpo figurada por meio das impressões em mármore de Angela Freiberger, dos trabalhos em madeira esmaltada de Edgard de Souza e as estruturas orgânicas de Ângelo Venosa. Sua breve incursão pela produção dessa década logo dá lugar à discussão acerca das artes dos corpos biocibernéticos.

Assim, percebemos que a bibliografia referente ao papel do corpo nas poéticas contemporâneas tende a centrar-se nos *happenings*, nas ações do grupo *Fluxus*, na *Body art*, nas performances, bem como em sua relação com a fotografia e o vídeo. Portanto, é ocultado de seu campo de investigação aquelas obras realizadas nos chamados “suportes tradicionais”, a despeito de sua retomada durante a década de 1980. Matesco (in FERREIRA, 2006, p. 535) chega a afirmar que, com o retorno desses métodos de representação imagética, “o corpo perde o caráter provocador”. No entanto, acreditamos que tal constatação não implica na irrelevância do seu papel para essa geração.

Analisando a produção da chamada Geração 80 de artistas brasileiros, a qual, contrastando com algumas das investigações conceituais do período precedente, reverberou o movimento protagonizado pela transvanguarda italiana e pelo neoexpressionismo alemão de revalorização da plástica, sobretudo da pintura, Ricardo Basbaum (1988) se dedica a analisar de que maneira esses se artistas voltaram a sua interioridade como fonte de criação artística. Nesse sentido, em Pintura dos anos 80: algumas observações críticas, argumenta que:

(...) a forma utilizada pelo artista dos anos 80 para trabalhar essa interioridade difere de outras atitudes já experimentadas no campo artístico: não se restringe, por exemplo, à exploração da prática da arte fora dos rigores da pura racionalidade (Dada); nem cultiva um projeto de trabalho mental dentro da teoria do inconsciente na arte (Surrealismo); da mesma maneira, não se limita à relação corporal artista obra proposta por Pollock, com seu automatismo gestual-motor. Sem deixar de absorver uma dessas faces históricas, o impulso criativo interior do novo artista é principalmente vivencial, derivando diretamente da prática artística dos anos 60 - responsável pelo exercício da integração da paisagem interna do indivíduo com a paisagem física exterior em uma matriz vivencial-corporal, sem a intermediação do objeto formalizado (BASBAUM, 1988, p. 40).

No entanto, Basbaum ressalta que, diferindo das experimentações artísticas da década de 1960, o artista da Geração 80 restringe deliberadamente seu espaço de atuação ao espaço simbólico da tela: “se antes essa matriz era construída pela integração (superposição) da paisagem interna do indivíduo com a paisagem física exterior (materiais reais, espaço real),

agora ela será gerada a partir da superposição da paisagem interna do artista com a paisagem da superfície pictórica” (ibid., p. 41), transformando-a em imagem.

Em consonância com esse entendimento, buscando os antecedentes da geração de artistas que dominaram esse cenário, o historiador e crítico de arte Tadeu Chiarelli, em *O tridimensional na arte brasileira dos anos 80 e 90*, afirma:

Rompidos os códigos preestabelecidos de pintura, escultura, gravura, etc., e, dentro deles, os códigos de figurativo e abstrato, construtivo e informal, etc. (...), o que tem prevalecido como base para cada artista é sempre *ele mesmo*: ele enquanto artista (...), enquanto cidadão e indivíduo com seu próprio corpo, sua biografia, lugar, origem, etc. (CHIARELLI, 1999, p. 171, grifo nosso).

Um dos expoentes oriundos da Geração 80, o cearense José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993) ecoa as tendências observadas por ambos os críticos com uma produção marcada por um discurso intimista (CASSUNDÉ; MACIEL; RESENDE in CASSUNDÉ, 2012; LAGNADO, 2019; PEDROSA, 2014). Se colocando simultaneamente como sujeito e objeto de suas obras, o artista buscou registrar sua interioridade, submetendo a si mesmo a um constante escrutínio.

Em uma espécie de diário aberto, Leonilson fez de suas obras testemunhos de sua experiência subjetiva: “Aos 24 anos decidi que seria pintor, que iria me apresentar por inteiro” (LEONILSON apud CASSUNDÉ in CASSUNDÉ, 2012, p. 42), nos conta. Assim, ainda que passe a explorar outros meios a partir de meados de 1980, em sua produção, a relação entre arte e vida se manteve voltada a um ritmo biológico/fisiológico (BASBAUM, 1988, p. 43), ao passo que o artista se dedicou a dar forma às modulações de seu “eu” no correr dos dias.

Dessa forma, enquanto "lócus" desse eu, Leonilson produziu variadas representações de seu corpo. Não por acaso, alusões a este como motivo recorrente em sua produção, sobretudo a partir da década de 1990, são encontradas em numerosos escritos, sendo apontado como suporte (LAGNADO, 2019, p. 56), extensão (CASSUNDÉ in CASSUNDÉ, 2012, p. 53), metáfora (MESQUITA, 1997, p. 14) e metonímia (PEDROSA, 2014, p. 20) de suas obras.

No entanto, é importante notar que o artista não se deteve às suas qualidades físicas, mas lançou mão de intervenções escritas, fragmentações e abstrações. Nesse sentido, há obras em que o imaginário corporal se apresenta organicamente: o coração, a boca, a cabeça, os esquemas anatômicos. Em outras, é referido por seus títulos ou pela inscrição de seu nome, assumindo formas diversas: mapas, raízes de árvores, lonas bordadas, bolsos, camisas usadas. A despeito de suas variações, fazendo-se tela, desenho, bordado ou instalação, o artista estabeleceu uma relação ativa com o seu corpo-imagem, por meio do qual se desvendava a si

próprio e vice-versa. Portanto, constatamos uma continuidade artista-corpo-obra, cuja comprovação constitui nosso objetivo principal de investigação.

Diante do exposto, a presente pesquisa se insere no seio de uma lacuna historiográfica acerca do papel do corpo do artista nas poéticas que privilegiaram suportes ditos “tradicionais” na transição entre as décadas de 1980 e 1990. A partir do caso particular de Leonilson, compreendemos a complexidade do sujeito artista que se forma em meio ao contexto de redemocratização brasileira. Contudo, nossa escolha não se justifica somente por sua importância para a história da arte brasileira, mas também pela atualidade de sua abordagem. No Brasil, Leonilson foi pioneiro em aliar sua biografia pessoal à discussão política do uso dos prazeres, elevando à dimensão pública modelos de interioridade psíquica (LAGNADO, 2019, p. 12). Assim, se mostrava à frente do deslocamento atual que enfatiza a experiência pessoal como base de legitimidade política, sustentado pela mobilização da noção do lugar de fala.

Transitando entre o público e o privado, Leonilson fez de seu corpo-obra um modo de projetar-se no mundo, um fazer-se existir para os outros, sem abster-se de denunciar os entraves sociais impostos ao pleno exercício de sua liberdade individual: “Eu acho que o que a gente pode fazer com arte é dar pequenos toques para a sociedade. A gente não consegue mudar as coisas, mas a gente consegue mostrar algumas coisas” (in PEDROSA, 2014, p. 253), afirma em entrevista concedida a Adriano Pedrosa. Situado historicamente após a elaboração da noção do sujeito corporificado socialmente construído, Leonilson se reconhece imbricado em uma série de condições que informam sua inteligibilidade enquanto sujeito.

Tencionadas sobretudo por sua orientação sexual e a posterior contração do vírus HIV, a qual culminou em seu falecimento em 1993, o imaginário corporal do artista não se restringe à dimensão privada, mas enseja discussões de cunho ético-político. A despeito dos diversos avanços com relação à época em que viveu, no contexto brasileiro atual, no qual projetos de lei que visam a criminalização da LGBTfobia como o PLC 122/2006 são ignorados pelo Poder Legislativo ao ponto de demandar a intervenção de instâncias jurídicas superiores por meio de uma Ação Direta de Inconstitucionalidade por Omissão em 2019, sua disputa por visibilidade segue atual.

Além disso, em sua tese de doutorado, Ricardo Ayres Alves (2020, pp. 28-30) constata um apagamento da AIDS dos discursos hegemônicos da arte produzida no Brasil, seja no âmbito expositivo ou no historiográfico. De fato, durante nossas pesquisas, seu texto foi a única produção robusta encontrada que enfrentava a temática em uma abordagem sistemática. Em concordância com Luís Santos e Luiz Zago (2013, pp. 138, 142), entendemos que, apesar

de seus inegáveis efeitos benéficos, a atuação do Sistema Único de Saúde (SUS), através da política universal de distribuição de antirretrovirais para portadores do HIV, ocasionou na consolidação no imaginário popular da AIDS como algo que “não mata mais”, corroborando para seu apagamento do campo discursivo contemporâneo.

No entanto, tal oclusão não atenua a importância histórica da epidemia, cujos efeitos foram majoritariamente sentidos por homens homo e bissexuais como Leonilson. Assim, ainda que por meio de um recorte específico, acreditamos contribuir com a inserção da temática no campo da história da arte brasileira, abstendo-nos de qualquer pretensa neutralidade ao tratá-la.

Leonilson foi autor de uma extensa produção, a qual foi competentemente catalogada pelos esforços do Projeto Leonilson, sob a direção de sua irmã Ana Lenice Dias. Tais esforços culminaram na publicação *Leonilson: catálogo raisonné* (2017), dividida em três volumes que dispõem cronologicamente 3.400 registros de obras, estudos e projetos realizados pelo artista, assim como em diversos outros catálogos expositivos que compõem nossa bibliografia.

Mediante a revisão desse material, constatamos que, desde o início de suas investigações pictóricas no início da década de 1980, a produção do artista, o qual estabeleceu para si uma espécie de vocabulário (LEONILSON in PEDROSA, 2014, p. 236), foi marcada pela recorrência de temáticas e motivos a despeito dos diversos meios explorados. Portanto, colocamos em diálogo obras que não remetem ao nosso objeto de forma direta, mas complementam-no, auxiliando em nossa análise.

A pesquisadora Lisette Lagnado (2019) divide a produção artística de Leonilson em três fases: pintura como prazer (1983-1988), romantismo (1988-1991) e alegoria da doença (1991-1993). No presente trabalho, nos centramos nas duas últimas fases, com obras datadas de 1988 até 1993, compreendendo pinturas, gravuras, bordados e instalações, bem como desenhos concebidos para a coluna *Talk of the town*, da jornalista Barbara Gancia, no Caderno São Paulo, da Folha de São Paulo, produzidos entre março de 1991 e maio de 1993.

Nossa abordagem metodológica consiste no enfrentamento com imagens de suas obras e com sua fortuna crítica. Em meio ao contexto da pandemia de COVID-19, não pudemos visitar suas obras presencialmente - a não ser algumas poucas que fizeram parte de exposições temporárias ocorridas nos últimos anos. Portanto, nosso contato se deu a partir da produção catalográfica acerca do artista, cujo acesso foi facilitado pela atuação do Projeto Leonilson, bem como pelo acervo da biblioteca pública do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro (CCBB/RJ).

A despeito de seu falecimento precoce, Leonilson deixou um amplo acervo de depoimentos registrados por meio de entrevistas e de diários gravados. A fim de dar voz ao artista, recorreremos frequentemente às suas falas. Para nossa análise, adotamos também uma perspectiva multidisciplinar, dialogando não apenas com historiadores e críticos de arte, mas também com filósofos, sociólogos, historiadores e teóricos da comunicação.

Portanto, compõem a nossa bibliografia os escritos de curadores estudiosos da produção de Leonilson, os quais encontram-se reunidos nos catálogos *São tantas as verdades* (LAGNADO, 2019), *Sob o peso de meus amores* (CASSUNDÉ, 2012), *Truth, Fiction* (PEDROSA, 2014) e *Use, é lindo, eu garanto* (MESQUITA, 1997), bem como pelos depoimentos do próprio artista, concedidos a Lisette Lagnado (2019) e Adriano Pedrosa (2014) e os fragmentos de seus diários gravados reunidos nos filmes *Com o oceano inteiro para nadar* (1997) e *A paixão de JL* (2015), roteirizados e dirigidos por Karen Harley e Carlos Nader, respectivamente.

Diante das lacunas historiográficas identificadas, buscamos uma bibliografia adequada para cada objetivo específico traçado, auxiliando-nos a preenchê-las. Nesse sentido, alicerçamos nossas análises em obras de Michel Foucault (2006a; 2006b; 2006c; 2019), Judith Butler (2011; 2015; in LOURO, 2019) e Susan Sontag (2007), além de publicações de Reinaldo Rosas Reis (1998), Philippe Artières (1998), Pierre Bourdieu (in AMADO; FERREIRA, 2006), Renan Quinalha (2018), Douglas Crimp (1987), Edward McRae (2018), Paulo Reis (in FREITAS, et al., 2006) e os artigos supracitados de Tadeu Chiarelli (1997) e Ricardo Basbaum (1988).

Por meio de pesquisas realizadas no catálogo de teses e dissertações e do portal de periódicos da Capes, bem como do levantamento bibliográfico disponibilizado pelo Projeto Leonilson, observamos que, no que tange o imaginário corporal em sua obra, há uma ênfase na sua relação com a escrita (como em *Presente ausência e Escrever Leonilson*²). Ainda, notamos que as produções acadêmicas tendem a centrar-se em três aspectos de sua obra: investigando a relação entre arte, narrativa e vida (Leonilson e a narrativa de si e *Tramas narrativas*, um mergulho com o artista Leonilson³); enfatizando a homossexualidade, passando

² Ver: D'ÁVILA, Caroline. **Presente ausência**: escrevendo o corpo com Leonilson. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) - Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014. Disponível em: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes>. e MATTOS, Marina Baltazar. **Escrever Leonilson**: expansão do corpo, do desejo, da poesia. 2021. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/>.

³ Ver: PERIGO, Katiucya. Leonilson e a narrativa de si. *Ciclos*, Florianópolis, v. 2, n. 3, 08 dez. 2014, pp. 87-102. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/4880>. e ANDRADE, Karlene Silva Andrade; CHAGAS, Juliana Silva. *Tramas narrativas, um mergulho com o artista Leonilson*. **PROA**, Campinas, v. 1, n. 8, jan/jul, 2018, pp. 53-71.

também por outras discussões de cunho político-social (Os marginalizados e a ética de Leonilson e De encontros, verdades e afetos⁴); e a relação com a AIDS (Limiar da visualidade⁵). Acreditando guardar estritas relações com a produção autonarrativa, com a sexualidade e com a doença, cogitamos uma visada transversalizada entre esses elementos, a fim de desvendar o papel do corpo na obra do artista.

Nesse sentido, desenvolvemos nosso estudo norteados por três objetivos específicos, dedicando a cada um deles um capítulo, cuja disposição se dá conforme se segue:

“**Voilà mon coeur (sic.)**”. No primeiro capítulo, tratamos da imbricação entre arte e vida, assim como das limitações da adoção de uma perspectiva autobiográfica na análise das obras de Leonilson. Explorando a recorrência do motivo do coração em sua produção, exploramos de que forma sua utilização trava um pacto de pessoalidade com o espectador, assumindo a função de veicular sua experiência subjetiva. Feito tema de sua própria obra, discutimos como esta constitui uma espécie de estudo introspectivo sobre si próprio. Aqui, dialogamos com escritos de Michel Foucault (2006a; 2006b) acerca das chamadas “técnicas de si”, com os críticos de arte brasileiros Tadeu Chiarelli (1999) e Ricardo Basbaum (1988), o doutor em comunicação Reinaldo Rosas Reis (1998), o sociólogo Pierre Bourdieu (in AMADO; FERREIRA, 2006) e o historiador Philippe Artières (1998).

“**Para quem comprou a verdade**”. No segundo capítulo, nos ocupamos da dimensão sócio-histórica do corpo apresentada na obra de Leonilson, bem como de suas diversas investidas contra as chamadas “verdades”. Partindo da premissa que nenhum relato de si é possível sem o conhecimento de um certo número de regras de conduta que moldam os sujeitos, investigamos o viés ético de suas obras. Com esse propósito, compreendemos ética como a postura segundo a qual o indivíduo ativa e reflexivamente se relaciona com a moral dominante, constituindo a si próprio como uma espécie de “poiesis”. Neste momento, exploramos a temática da sexualidade, aspecto que permeia grande parte de sua produção, e os diversos discursos que compõem os corpos no período de redemocratização do país. Para tal, pensamos os conceitos de “verdade”, “ética” e “crítica”, com o auxílio de Michel Foucault (2006b; 2006c; 2019) e Judith Butler (2015). Ainda, a fim de contextualizar nossa discussão, travamos um diálogo com o pesquisador Renan Quinalha (2018).

⁴ Ver: SCHLEDER, Karoline; PERIGO, Katiucya. Os marginalizados e a ética de Leonilson, **Revista Vernáculo**, [S.l.], n. 35, fev. 2016. [n. p.]. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/vernaculo/>. e OLIVEIRA, Kris. **De encontros, verdades e afetos: cartografias da sexualidade**. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas) - Faculdade de Ciências Aplicadas, Universidade Estadual de Campinas, Limeira, 2019.

⁵ REIS, Paulo. **Limiar da visualidade: artes visuais e a crise da aids**. In: FREITAS, Arthur et al. *Imagem, narrativa e subversão*. São Paulo: Intermeios, 2016, pp. 231-240.

“**O perigoso**”. No terceiro capítulo, discutimos as relações entre corpo, doença e estigma na obra de Leonilson. Em meio ao contexto do alastramento da epidemia de AIDS, o artista descobre-se soropositivo. À medida que se torna mais debilitado pela doença, observamos um abandono da figuração, de modo que seu corpo-obra passa a se apresentar por meio de um angustiante jogo entre presença e ausência. Alicerçados nos escritos do crítico de arte norte-americano Douglas Crimp (1987), da filósofa Susan Sontag (2007) e do antropólogo brasileiro Edward McRae (2018), estudamos o enfrentamento do artista com a temática da epidemia, acerca da qual foram construídas diversos discursos. No que tange à representação visual dos sujeitos contaminados, dialogamos com o crítico de arte brasileiro Paulo Reis (in FREITAS et al., 2016), bem como com Judith Butler (2011; in LOURO, 2019).

Todavia, embora divididas em núcleos distintos, ressaltamos que grande parte das obras analisadas são contemporâneas. Portanto, conforme discutiremos, os diferentes aspectos do corpo-obra de Leonilson coexistem em sua poética, complementando-se mutuamente.

1. VOILÁ MON COEUR (sic.)

“Nestas impressões sem nexo, nem desejo de nexo, narro indiferentemente a minha autobiografia sem fatos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer.”

O livro do desassossego, Fernando Pessoa



Figura 1: Voilà mon coeur (sic.) (frente), cristais, linha, feltro e tinta metálica sobre lona, 22x30cm, 1989.

Fonte: Sob o peso dos meus amores (catálogo)

Disponível em: <<https://bityli.com/Ya5izL>>

“Voilà mon coeur (sic.)” (figura 1 e 2) ganhou forma em 1989. A princípio, a obra consiste num pequeno retângulo de 22x30cm de feltro cinzento sobre lona pintada, no qual o artista bordou em pontos largos com linha azul vinte e seis pingentes de cristal - remissivos de um candelabro quebrado. Contudo, convidando-nos ao manuseio do objeto-coração, seu verso revela o caminho bordado com a linha azul ao construir a obra. No topo da lona, o artista escreve em tosco francês: “Voilà mon coeur (sic.) / Il vous appartient (sic.)” (eis meu coração / ele vos pertence). Então, Leonilson doa seu coração - a seu trabalho e a seus espectadores - nos concedendo o direito de fazer dele o que quisermos. Esse era seu papel, ou

talvez sua sina, como artista: “Ouro de artista é amar bastante”, escreve em um arco criado pelos pontos azuis.

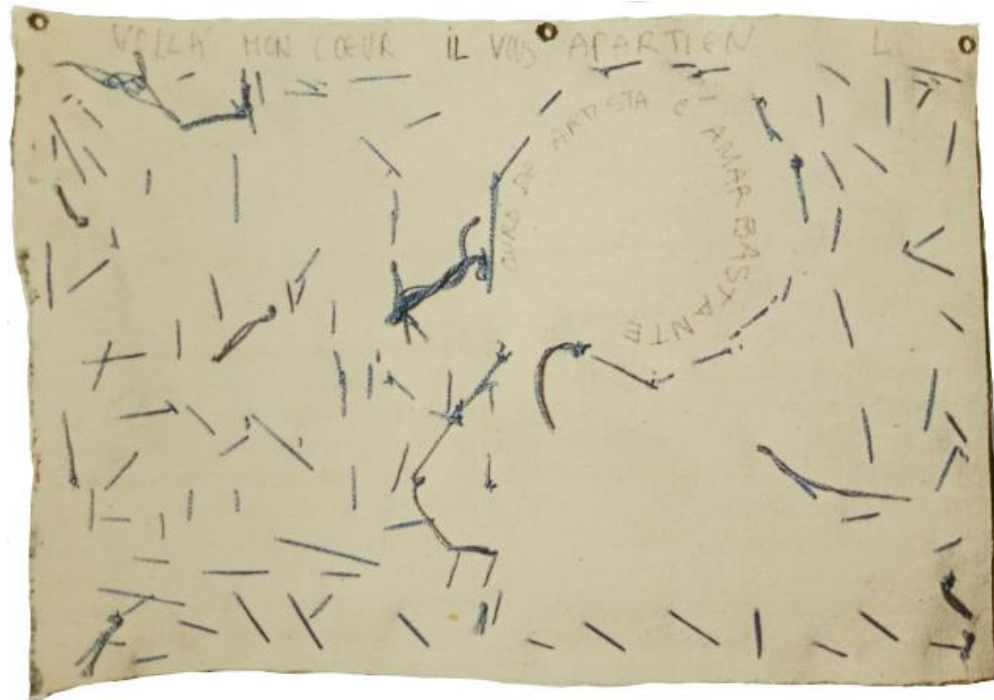


Figura 2: Voilà mon coeur (sic.) (verso), cristais, linha, feltro e tinta metálica sobre lona, 22x30cm, 1989.
Fonte: São tantas as verdades (catálogo)

Para Leonilson, o gesto remete a Paul Klee: “Eu lembro do Klee fazendo aquelas coisinhas... Você olha, é uma aquarelinha, mas ele tirou do coração e pôs na parede”. Ou, ainda, a Jesus Cristo: “que andou em cima do lago da Galiléia. Tirou o coração, deu para São João e falou: 'Aqui está meu coração, faça dele o que você quiser’” (LEONILSON in LAGNADO, 1998, p. 91). Para o curador e crítico de arte Adriano Pedrosa, a quem Leonilson remeteu “Voilà mon coeur (sic.)”, o gesto sintetiza a atitude do artista com relação a sua obra. Metáfora orgânica e inorgânica de vitalidade:

O coração, como órgão muscular, bombeador de sangue através de veias e artérias, centro vital de emoções e sensibilidades do sujeito, repositório de seus sentimentos mais sinceros, profundos e íntimos, e, em instância última, o local onde a desrazão e todas as suas ambiguidades encontram conforto e refúgio (PEDROSA in LAGNADO, 2019, p. 21).

José Leonilson Bezerra Dias nasceu no dia 1º de março de 1957 na cidade de Fortaleza. O quarto de cinco filhos nascidos numa família de tradição católica, passou os primeiros três anos de sua vida na capital cearense, seguidos por uma breve estadia na cidade de Porto Velho, até, por fim, mudar-se definitivamente para São Paulo - onde residirá até 1981. Filho de Carmen Bezerra Dias e Theodorino Torquato Dias, Leonilson cresceu frequentando a fábrica de trançar tecidos na qual seu pai trabalhou - fato que, conjuntamente com o hábito de

costurar e bordar das mulheres de sua família, influenciou a escolha de incorporar o bordado à sua poética a partir de 1989 (LEONILSON in LAGNADO, 2019, pp. 84-85).

Seu interesse pela arte surgiu muito cedo: durante a infância e a adolescência, frequentou diversos cursos livres na Escola Panamericana de Arte, em São Paulo. Inicia, em 1977, seus estudos de desenho e pintura na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), onde cursou Educação Artística. Ainda que não tenha finalizado sua graduação, o período passado na FAAP foi marcado pelo acúmulo de experiências e conhecimentos sobre o meio que viria a frequentar, assim como pela convivência com artistas que dominaram a cena artística nas décadas de 1960 e 1970 - como Nelson Leirner, Julio Plaza e Regina Silveira.

Ainda que anteriormente tenha participado de algumas coletivas, é apenas em 1981, aos 24 anos, que Leonilson decide que seria artista. Nesse período, passa um tempo na Europa, onde conhece o artista Antônio Dias, que o apresenta ao crítico Achille Bonito Oliva, mentor da transvanguarda italiana - cujas obras, em geral pinturas e esculturas, foram marcadas pela retomada do figurativismo (TRANSVANGUARDA, 2017). Revisitando os escritos de Oliva, Ricardo Basbaum (1988, p. 40) ressalta que “a sensibilidade do novo artista desloca-se do eixo de um programa de ação coletivo para voltar-se ao presente imediato, recorrendo a sua própria interioridade como fonte de impulsos para a ação”. Cerca de um ano após esse contato, Leonilson retornou ao Brasil.

Em meio ao contexto de redemocratização do país, os anos que se procedem foram cruciais para sua inserção definitiva no panorama artístico nacional e internacional. Um marco historiográfico da insurgência da chamada “Geração 80”⁶ de artistas brasileiros, em 1984, Leonilson participou da coletiva *Como vai você, Geração 80?*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. De curadoria de Marcus de Lontra Costa, Sandra Mager e Paulo Roberto Leal, a exposição reuniu cerca de 120 artistas - em sua maioria oriundos do circuito de arte carioca ou paulistano (MORAIS, 1984, p. 31).

A nova geração de artistas ecoava a tendência internacional protagonizada pela transvanguarda italiana e pelo neoexpressionismo alemão de retorno aos suportes tradicionais. Contudo, o comprometimento com a “tradicionalidade” se encerra no que tange os suportes: focando na pintura, sua produção é caracterizada por trabalhos em grandes dimensões com bordas irregulares, pois geralmente são livres de chassis e molduras. Com pinceladas largas e ágeis, as telas são povoadas por referências ao cotidiano urbano, à história da arte e a signos

⁶ É válido ressaltar que, mesmo que seja tratada pela história da arte brasileira como um movimento, os artistas da chamada “Geração 80” não se entendiam como tal. Em conversa com Adriano Pedrosa, Leonilson problematiza essa atribuição, afirmando que as únicas coisas que os uniam eram a juventude e a opção pela pintura (in PEDROSA, 2014, p. 230).

da cultura de massas por meio de uma figuração descontraída em cores vivazes e aspecto chapado (BASBAUM, 1988; MORAIS, 1984; REIS, 1998).

Em seu artigo sobre as ideologias estéticas da década de 1980, Reinaldo Rosas Reis (1998, n. p.), ressalta que a revalorização da plástica esteve intimamente ligada à construção de um discurso de revalorização do prazer de fazer. Há, então, uma ênfase no processo. Na contramão das poéticas conceituais, foram privilegiados métodos de criação que permitissem o manuseio direto do material - não por acaso, assim como Leonilson, diversos expoentes da geração 80 acabaram incorporando posteriormente fazeres artísticos não hegemônicos, como o bordado, à sua poética (CHIARELLI, 1999, p. 175). Compartilhando dessa acepção, a relação de Leonilson com seus “trabalhos”, como preferia chamar suas obras, sempre foi visceral: “A gente precisa viver, né? Pra viver eu preciso pintar” (LEONILSON..., 2012), relata no começo de sua carreira.

Com o amadurecimento, no entanto, sua poética se diversificou. O imperativo pictórico foi abandonado, cedendo lugar à pluralidade midiática: pinturas, desenhos, bordados e instalações passam a compor seu repertório. Por sua vez, a nova abordagem reflete a consolidação de sua temática. Ainda que o artista afirme que suas obras dos primeiros anos da década já fossem pessoais, reconhece em torno de 1987 uma inflexão: “Ali eu acho que já comecei a tratar de uma coisa mais forte dentro de mim” (in PEDROSA, 2014, p. 240).

Ao contrário daqueles que acreditam que o sujeito deve manter-se distante da obra, Leonilson se dedicou a projetar sua interioridade nos seus trabalhos. Assim, há uma espécie de consenso entre estudiosos de que sua produção seja autobiográfica (CASSUNDÉ, 2009; CASSUNDÉ; RESENDE in CASSUNDÉ, 2012; LAGNADO, 2019). No entanto, Adriano Pedrosa (2014, p. 14), sugerindo cautela, identifica certa tentação de ler suas obras como documentos fiéis aos fatos, na tentativa de reconstruir sua biografia.

Seguindo sua sugestão, acreditamos que, se realmente podemos falar de autobiografia, talvez seja no sentido de uma intenção autobiográfica jamais terminada. Fato emblemático de tal condição, seus diários gravados, que vieram a compor os filmes *Com o oceano inteiro para nadar* (1997) e *A paixão de JL* (2015), foram concebidos pelo artista como uma espécie de rascunho para um romance autobiográfico, o qual denominaria “Frescoe Ulisse”. Tendo falecido precocemente, seu projeto não foi levado a cabo.

Ressaltemos que Pierre Bourdieu, em *A ilusão biográfica*, advertiu que “tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica”, uma vez que “o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais

difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório" (BOURDIEU in AMADO; FERREIRA, 2006, p. 185).

Em contraposição à produção da narrativa biográfica descrita pelo sociólogo, Leonilson se interessa pelas experiências: “uma tela minha não é tão diferente de uma manhã minha” (A PAIXÃO..., 2015), afirma. Sua busca é, então, pelo infra-ordinário: as manhãs, o clima, as cidades, os encontros fortuitos, os jogos de sedução, os deslocamentos cotidianos, etc. Portanto, sua obra se aproxima mais de outro gênero literário: “Os trabalhos são completamente diários” (LEONILSON in PEDROSA, 2014, p. 235).

Colecionador nato, em vida, Leonilson acumulou um heterogêneo conjunto de objetos: cadernos de anotações e desenhos, matérias de jornais e revistas sobre si e amigos, agendas, diários escritos, fotografias, fitas gravadas, passagens de ônibus e de avião, ingressos diversos, programações de exposições, brinquedos, panfletos de restaurantes, dentre outras muitas amenidades⁷. Seu hábito de colecionar miudezas dessa espécie evidencia uma disposição ao arquivamento da própria vida.

O historiador Philippe Artières (1998, p. 15), esclarece sua função: “devemos manter arquivos para recordar e tirar lições do passado, para preparar o futuro, mas sobretudo para existir no cotidiano”. Como uma das múltiplas formas de arquivar a própria vida, nenhum diário está isento de um pouco de ficção: “fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, colocamos em exergo certas passagens” (ibid., p. 11), construindo uma imagem de si para si e, no caso de nosso artista, para outrem.

Tal ambiguidade parece ser aludida na obra “Favorite game” (figura 3), concebida na cidade de Amsterdã em 1990, na qual Leonilson traça os contornos de um pequeno nu masculino. Característica marcante dos desenhos da fase mais madura de sua produção, a simplificada figura encontra-se envolta pelo fundo branco, o qual ocupa a maior parte da pequena obra de 21x13,5cm. Flanqueando a silhueta, apenas duas palavras: à esquerda, *truth* (verdade); à direita, *fiction* (ficção). O que, a princípio, poderia ser compreendido como um conflito tormentoso que divide um sujeito que outrora afirmara “Eu não sei qual é a minha identidade” (A PAIXÃO..., 2015), trata-se, de fato, de um jogo: *favorite game* (jogo favorito), escreve ironicamente no canto superior da página. O artista obtém prazer dessa ambiguidade. Ou, talvez, da tentativa de seus espectadores de dissolvê-la.

⁷ Além do amplo conjunto de obras, as coleções do artista, que contam com 11 diários escritos, 6 agendas de telefones e endereços, 26 cadernos de anotações e desenhos, encontram-se atualmente sob tutela do Projeto Leonilson.

FAVORITE GAME L. AMST. NOV 90

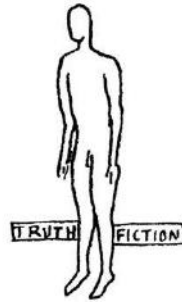


Figura 3: Favorite game, tinta preta sobre papel, 22,5x32cm, 1990.
 Fonte: Sob o peso dos meus amores (catálogo)
 Disponível em: <<https://bityli.com/Ya5izL>>

Nesse sentido, não pretendemos elucidar as obras de Leonilson a partir de sua biografia. Tampouco traçar a fronteira entre verdade e ficção - “Favorite game” demonstra ser tarefa infrutífera. Como o artista, fazemos um acordo com a realidade (ARTIÈRIES, 1998, p. 15) e tomamos sua obra conforme nos sugere: uma metáfora de seu coração. Relembrando “Voilà mon coeur (sic.)”, Adriano Pedrosa (in LAGNADO, 2019, p. 21) nos confirma: “tudo remete ao coração do artista”.

Não por acaso, esse motivo aparece de forma recorrente em sua obra - indicado ora por meio de sua representação figurativa, ora por meio de seu título. Em “O coração do homem” (figura 4), pintura sobre papel de 1989, o artista simula um corte transversal de um coração dispondo uma série de formas orgânicas que se assemelham àquelas encontradas em livros de biologia. Acrescentando as coordenadas nos quatro cantos da pintura, sugere também uma

cartografia. Cada estrutura é, por sua vez, nominada numa tentativa de desvendar de que é feito seu coração. Encontramos registradas banalidades, como “dias”, “noites” e “livros”; sentimentos, como “amor”; casualidades, como “sorte”; além do “oceano atlântico” e do “tempo”. Então, entendemos que o coração-obra de Leonilson arrasta consigo seu contexto (LEONILSON in PEDROSA, 2014, p. 236).



Figura 4: O coração do homem, tinta acrílica sobre papel, 27x19,5cm, 1989.

Fonte: Sob o peso dos meus amores (catálogo)

Disponível em: <<https://bityli.com/Ya5izL>>

Em “As oliveiras” (figura 5), aquarela de 22x25cm, deparamo-nos novamente com a figura do coração - dessa vez em sua forma anatômica. O título da obra parece remeter ao Monte das Oliveiras. Segundo o Novo Testamento, após o anúncio de sua morte iminente, Jesus Cristo enfrentou uma longa noite de angústias. A fim de orar - por si, por seus

discípulos e pela humanidade como um todo - recolheu-se sob as oliveiras, as quais emanavam uma sensação de paz e conforto. Assim, o coração-obra de Leonilson é um local sagrado de meditação sobre si próprio.

Sobre o órgão aquarelado, o artista escreveu numerosos adjetivos e substantivos, por vezes contraditórios, além de músicas, poemas e expressões recorrentes em seus trabalhos - como “if you dream with clouds” (“se você sonha com nuvens”), “as cascas de ovo” e “com as mãos abanando”, reforçando a ideia de uma relação artista-corção-obra (PEDROSA in LAGNADO, 2019, p. 25). Aqui, Leonilson reencena o gesto de “Voilà mon coeur (sic.)”. Todavia, não apenas oferece seu coração-obra ao espectador, mas submete-o novamente à análise.



Figura 5: As oliveiras, aquarela, caneta e lápis, sobre papel, 22,5x252cm, 1990.

Fonte: Sob o peso dos meus amores (catálogo)

Disponível em: <<https://bitly.com/Ya5izL>>

De forma geral, as palavras encontram-se agrupadas em listas sem prioridade aparente. Em seu ensaio *O inventário dos dias: notas sobre a poética de Leonilson*, Maria Ester Maciel (in CASSUNDÉ, 2012, p. 31) considera que o uso de listas pelo artista indica, a um só passo, continuidade “porque enumera, coloca os elementos em uma sequência ordenada” e descontinuidade “por não oferecer nexos de subordinação entre esses elementos”. Em “As oliveiras”, tal descontinuidade é reforçada pela caligrafia inconsistente, indicando que Leonilson conviveu com o trabalho durante algum tempo, voltando-se a ele em diferentes momentos até preencher sua superfície vazia.

Portanto, longe de fornecer uma resposta definitiva, cada vez que o artista revisitou seu coração-obra, deparou-se com um resultado diferente. Assim, não estamos diante de uma identidade estável, mas uma identidade porosa que se modifica no correr do tempo, assumindo diferentes formas em sua arte. Tendo como suporte o motivo orgânico, Leonilson, que possuía o hábito de incorporar recursos gráficos para representar o visualmente irrepresentável (LEONILSON in PEDROSA, 2014, p. 247), parece empreender uma “taxonomia voltada para o Eu” (CASSUNDÉ, 2009, n. p.).

Se colocando simultaneamente na função de sujeito e objeto de sua produção, acreditamos que esta assume uma função análoga àquela da "escrita de si" no pensamento de Michel Foucault (2006a; 2006b). Para o filósofo, a escrita de si faz parte de uma série de práticas racionais e voluntárias exercidas de si para consigo por meio das quais nos assumimos para nós mesmos e para os outros enquanto sujeitos. Contudo, ao contrário das demais "práticas de si" descritas pelo autor, como a meditação, o exercício dos prazeres ou os cuidados com o corpo, a escrita de si produz um objeto estético que pode ser revisitado. Dessa forma, ainda que Foucault restrinja sua análise à linguagem escrita, acreditamos que a postura de Leonilson guarda relações com a prática. Segundo o próprio artista, trata-se de um estudo:

Quando eu resolvi sair da casa dos meus pais e resolvi que ia ser artista mesmo, que eu queria fazer isso, que eu queria desenvolver essa coisa, que eu queria aprender... Acho que é por isso que eu faço diário, sabe? Eu comecei a educar a minha vida, comecei a preparar a minha vida a partir disso. Aí eu comecei a prestar mais atenção no que eu fazia, mais atenção no que estava acontecendo comigo, com o meu corpo, com a minha sexualidade, com meus desejos, com minhas vontades, com o medo, com a minha ansiedade. E acho que é por isso que me especializei em ficar falando sobre mim nos trabalhos, é por isso que eu faço esse diário, porque tudo isso é um estudo do que está acontecendo comigo (apud PEDROSA, 2014, p. 243).

É, então, criando que Leonilson se desvenda a si próprio. Similarmente à escrita de si, sua produção pode ser “associada à ‘meditação’, ao exercício do pensamento sobre ele mesmo

que reativa o que ele sabe, torna presentes um princípio, uma regra ou um exemplo, reflete sobre eles, assimila-os, e assim se prepara para encarar o real” (FOUCAULT, 2006b, p. 147). Contudo, travando uma relação de aprendizagem com seu trabalho, notamos tratar-se de uma via de mão dupla: o sujeito informa a obra ao mesmo passo que a obra informa o sujeito, pois o ato de narrar a si mesmo, para si ou para outrem, guarda um potencial autocriativo (FOUCAULT, 2006a; 2006b).

Nesse sentido, a despeito de seu grau de ficcionalização, analisando as aparições de seu coração-obra, acreditamos obter fragmentos de um relato de sua experiência subjetiva. Tal como as páginas de um diário, o imaginário corporal assume a função de veicular sua “escrita” de si. Todavia, se referindo ao ato de relatar a si mesmo, a filósofa Judith Butler (2015) ressalta que:

Quando o "eu" busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse "si mesmo" já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração; na verdade, quando o "eu" busca fazer um relato de si mesmo sem deixar de incluir as condições de seu próprio surgimento, deve, por necessidade, tornar-se um teórico social (ibid., n. p.).

Sem jamais negar a materialidade dos corpos, interessa à autora o modo como seus aspectos, tais como sexo, sexualidade, raça, nacionalidade ou mesmo classe, são significados pela cultura, tornando-se definidores da subjetividade dos sujeitos por meio do processo que designa como "assujeitamento". Dessa forma, entende que a cultura produz os corpos que diz apenas classificar (BUTLER in LOURO, 2019). Portanto, o corpo singular que relata a si mesmo possui uma história formativa, a qual o sujeito deve tentar recuperar se deseja responder satisfatoriamente à pergunta “quem sou eu?” (BUTLER, 2015).

Nesse sentido, mesmo numa obra dita "íntimista" (CASSUNDÉ; MACIEL; RESENDE in CASSUNDÉ, 2012; LAGNADO, 2019; PEDROSA, 2014), Leonilson não poderia deixar de refletir sobre o conjunto de normas de conduta - impostas pela família, a mídia, as instituições educativas, a igreja, dentre outros - que o excedem. Assim, o artista frequentemente se ocupa dessa dimensão moral em suas obras, aludindo-a por meio da temática das "verdades", a qual exploramos a seguir.

2. PARA QUEM COMPROU A VERDADE

“Mas o sossego de um homem maricas durava muito pouco, porque a cabeça o conduzia para um lado e o corpo para outro, estraçalhando, no meio, o coração.”

O filho de mil homens, Valter Hugo Mãe

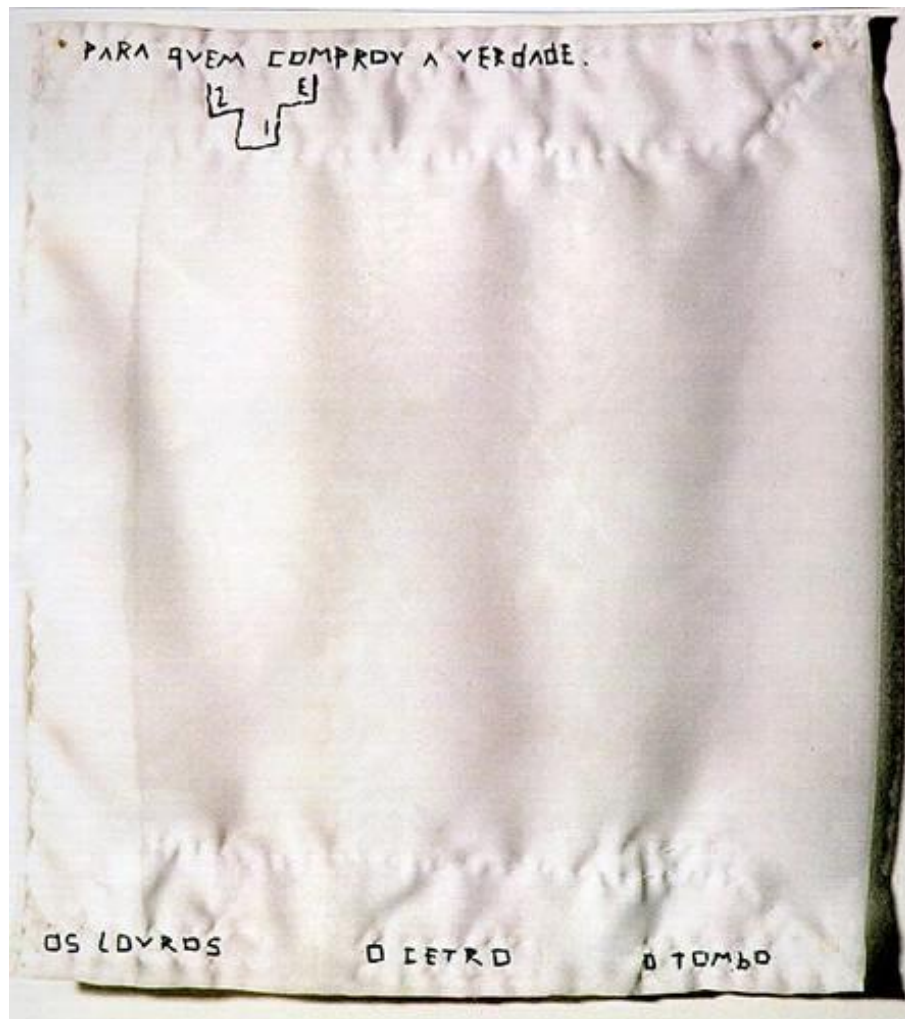


Figura 6: Para quem comprou a verdade, bordado sobre voile, 39x35cm, 1991.
Fonte: Leonilson: truth, fiction (catálogo)

Em “Para quem comprou a verdade” (figura 6), de 1991, o vocábulo “verdade” reaparece. No entanto, guarda um sentido distinto daquele apresentado no desenho “Favorite game”, no qual é usado como sinônimo de “realidade”. Aqui, Leonilson borda com linha preta na parte superior do voile branco de 39x35cm o título da obra. Na porção inferior, foram bordadas as palavras “os louros”, “o cetro” e “o tombo”. Segundo Katiucya Perigo (2014, p.

88), a obra sugere que aquele que comprou a verdade “mesmo homenageado com os louros da vitória, (...) pode chegar a possuir o cetro do poder e conquistar um lugar destacado, contudo, a possibilidade de que suas convicções caiam por terra o espreita”, estando destinado ao tombo.

O predomínio da cor branca, tendência que pode ser observada tanto em seus desenhos, quanto em seus bordados tardios, a princípio, poderia ser entendido como um vazio. Todavia, qualquer fosse o meio, o artista entendia cada uma de suas obras como uma totalidade, de forma que figura e fundo possuíam um mesmo valor (LEONILSON in LAGNADO, 2019, p. 83; in PEDROSA, 2014, pp. 263-264). Nesse sentido, acreditamos que, como colocado por Lisette Lagnado (2019, p. 117), o branco assume a função poética de guardar o impronunciável, como se “contivesse uma imagem que ainda não foi revelada”.

Dessa forma, a utilização do termo “verdade” na obra se aproxima da concepção foucaultiana, a qual designa o "conjunto de procedimentos que permitem a cada instante e a cada um pronunciar enunciados que serão considerados verdadeiros” (FOUCAULT, 2006c, pp. 232-233). Engendrados pelo poder, os regimes de verdade hegemônicos em determinado contexto delineiam, dentre outras coisas, que saberes são legítimos, quais experiências são válidas e quem pode ser qualificado como sujeito. Em contrapartida, é produzido um campo de ininteligibilidade, ocultando, como um fundo branco, tantos outros saberes, experiências e sujeitos que fogem à “normalidade”.

De forma similar, a obra de 1991 “Nós falamos, eles não vêem...” (figura 7) também remete a essa ocultação. Bordadas em linha preta sobre um tecido lilás de 63x52cm, lemos na margem superior as frases “Nós falamos, eles não vêem” e “Nós sentimos, eles cobram”. Aqui, Leonilson entrega, ainda que de forma sutil, algo que a “verdade” tenta invisibilizar: a homoafetividade. Aqueles que falam e sentem são, portanto, aqueles que escapam à coerência entre sexo, gênero e desejo esperada pela sociedade heteronormativa. Um afazer comumente atribuído a mulheres, a opção pelo bordado parece também aludir a essa “incoerência”. Segundo o artista:

Uma das características dos meus trabalhos é a ambiguidade. A gente falou de sexualidade na semana passada. Eu dizia que meus trabalhos eram meio gays assim, mas não é isso. Acho que eles são ambíguos mesmo (...). Os bordados revelam minha ambiguidade na minha relação como homem (LEONILSON in LAGNADO, 2019, p. 116).

Temática explícita em sua produção no final da década de 1980, sua sexualidade não escapa ao seu relato de si. Pelo contrário: confunde-se com ele. Em conversa com Adriano

Pedrosa, Leonilson constata: “Não é um diário? Uma coisa do meu cotidiano? (...) Eu penso nisso, então eu trabalho em cima disso também” (in PEDROSA, p. 44).



Figura 7: Nós falamos, eles não vêem..., bordado sobre voile, 63x52cm, 1991.
Fonte: Leonilson: truth, fiction (catálogo)

É válido ressaltar que ambas as obras foram produzidas poucos anos após o término da ditadura civil-militar brasileira, regime sob o qual Leonilson cresceu e que perdurou de 1964 a 1985. Em um momento no qual estava em curso uma revolução dos costumes marcada pela liberação sexual, o advento da pílula anticoncepcional, a ampliação da presença da mulher no mercado de trabalho, bem como a entrada em cena de homens e mulheres LGBT com cada vez menos pudores, a ditadura organizou uma reação contra essas mudanças.

Como apontado por Renan Quinalha (2018, n. p.), sob o lema de defesa da segurança nacional, da moralidade e dos bons costumes, “a vida privada, a esfera íntima, o cotidiano e o que se fazia entre quatro paredes foram também se convertendo em objeto da ânsia reguladora e do controle autoritário da ditadura brasileira”, resultando na perseguição, prisão e tortura de

pessoas que ostentassem sinais de uma sexualidade ou gênero dissidentes, assim como na censura à arte, à mídia e à imprensa que fizessem “apologia ao homossexualismo”.

Ainda que o período de redemocratização do país tenha sido marcado por conquistas importantes, com a formação de coletivos que militavam pelos direitos LGBT, como o Movimento Homossexual Brasileiro (MHB) em 1979, e a retirada da homossexualidade da lista de patologias do Conselho Federal de Medicina (CFM) em 1985, o estigma não apenas persistiu como ganhou novo fôlego com o alastramento da epidemia de AIDS entre a comunidade. A percepção do artista acerca da aceitação da homossexualidade pela sociedade pode ser constatada em uma de suas entrevistas concedidas a Lisette Lagnado em 1992:

Sinceridade. Não existe sinceridade nenhuma. O problema é que as pessoas são mascaradas mesmo. Esse negócio de gay, de lésbica é temido como as pessoas temem o diabo. Pela sua formação católica (...). Os pais têm mais medo que o filho seja gay do que de que ele seja bandido. Gay, para a sociedade na qual a gente vive, é o último degrau (LEONILSON in LAGNADO, 2019, p. 104).

Em meio a esse contexto, Leonilson descobre-se submetido a uma verdade hegemônica que define sua inteligibilidade. Na esteira do que foi postulado por Foucault (2006c), interessa à Judith Butler (2015) compreender como os regimes de verdade moldam um esquema de reconhecibilidade. Travando um diálogo com Adorno, Nietzsche, Hegel, Laplanche e Lévinas, a autora defende que o anseio humano é, fundamentalmente, ter sua individualidade reconhecida por outrem. Contudo, como constatamos, a verdade também oculta. São, então, produzidos sujeitos irreconhecíveis. Ou seja: sujeitos não reconhecidos como plenamente humanos, pelo Estado e seus concidadãos, cuja cidadania é precária à medida que são alvos frequentes de diversas violências materiais e simbólicas.

Assim, para a filósofa, o “humano” é uma categoria constantemente disputada em nossa sociedade. Questionando essa noção hegemônica de “humanidade”, dita universal, várias populações, como a negra, a indígena, a feminina e a LGBTQIAP+, vêm lutando historicamente por reconhecimento. Com o intuito de se contrapor aos discursos que negam sua inteligibilidade, esses indivíduos produzem narrativas que afirmam sua existência.

Portanto, acreditamos que, por meio de suas obras, Leonilson constrói seu relato de forma a expor os limites desse reconhecimento, envolvendo-se numa “estética do si-mesmo que mantém uma relação crítica com as normas existentes” (ibid., n. p.). Quando questionado acerca da reação que desejava provocar no público ao tematizar sua sexualidade, o artista não deixa dúvidas: “Acho que mostrar que gay também ama” (LEONILSON in LAGNADO, 2019, p. 103). Mais adiante, complementa: “É legal você poder não provar, mas mostrar para

essas pessoas que é uma coisa normal, não muda nada...” (LEONILSON in LAGNADO, p. 104).

Com esse intuito, sua produção contrapõe à verdade exterior sua própria verdade - conforme observamos em “We look to the left” (figura 8 e 9), de 1989. Nessa obra, realizada a partir de tinta aquarela e caneta preta sobre papel, o artista cria uma pequena forma retangular dividida em quatro blocos distinguidos pelo uso alternado de pigmentos azul e laranja. Em seu topo, lemos o título da obra “we look to de left” (nós olhamos para a esquerda); em sua base, “we look to the right” (nós olhamos para a direita); em seu centro, vemos o desenho de uma orelha acompanhada pelos pronomes “eu” e “ele”, aludindo a um relacionamento amoroso.



Figura 8: We look to the left, aquarela e caneta preta sobre papel, 32,5x24,5cm, 1989.

Fonte: Sob o peso dos meus amores (catálogo)

Disponível em: <<https://bityli.com/Ya5izL>>



Figura 9: We look to the left (detalhe), aquarela e caneta preta sobre papel, 32,5x24,5cm, 1989.

Fonte: Sob o peso dos meus amores (catálogo)

Disponível em: <<https://bityli.com/Ya5izL>>

Leonilson experimenta, então, sua cisão: de um lado, as expectativas sociais de heterossexualidade, indicadas pelas palavras “pai”, “mãe”, “lei” e “moral”, escritas de ponta-cabeça; do outro, seus desejos genuínos, indicados pelas palavras “sensações”, “sentimentos”, “vontades” e “ternura”. Resulta desse embate certa angústia que contamina sua felicidade: “eu não quero dar esse desgosto a eles” (A PAIXÃO..., 2015), afirma o artista se referindo à sua família.

Trazendo a dimensão social para dentro de seus trabalhos, Leonilson, que outrora afirmou ser um “curioso” (LEONILSON in LAGNADO, 2019, p. 126), é autor de uma produção que parte do eu para a compreensão maior do mundo, uma vez que no seu exercício de autoescrutínio:

O si-mesmo é obrigado a se comportar fora de si mesmo; descobre que a única maneira de se conhecer é pela mediação que acontece fora de si, exterior de si, em virtude de uma convenção ou norma que ele não criou, na qual não pode discernir-se como autor ou agente de sua própria construção (BUTLER, 2015, n. p.).

Para Lagnado (2019, p. 69), a concepção de mundo do artista estaria impregnada dos modelos literários do século XIX, os quais consideravam a homossexualidade instrumento de denúncia da hipocrisia dos costumes à medida que desfaz o silêncio tecido pela sociedade. Nesse sentido, como observamos no desenho “Moda bizarra aterrissa nas bocas e nas TVs” (figura 10) de 1991, Leonilson não questiona apenas a moralização da sexualidade, mas sonda amplamente as verdades que moldam os sujeitos na contemporaneidade.

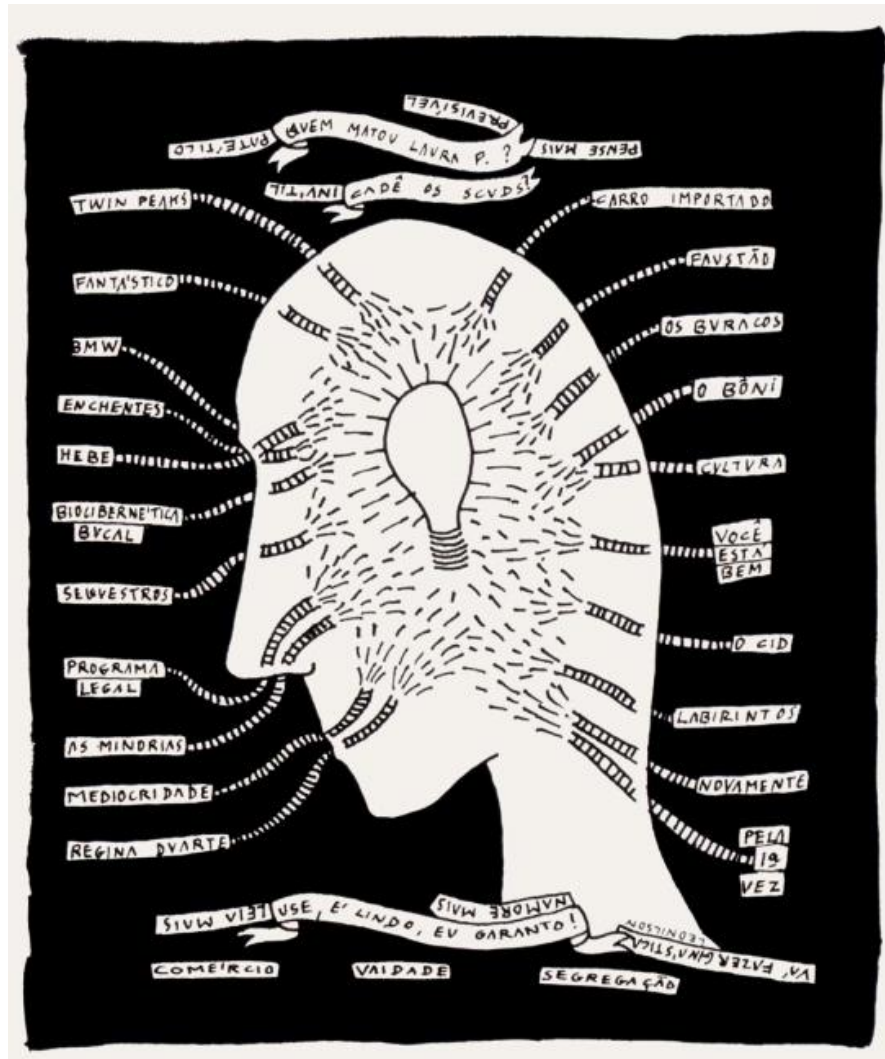


Figura 10: Moda bizarra aterrissa nas bocas e nas TVs, caneta permanente sobre papel, 23,2x17,8cm, 1991.

Fonte: Sob o peso dos meus amores (catálogo)
Disponível em: <<https://bityli.com/Ya5izL>>

Sobre um fundo preto, o artista desenha o contorno de uma cabeça em perfil sem gênero identificável. Em seu centro, observamos uma lâmpada da qual despontam uma série de caminhos indicados por meio de traçados pontilhados. Por sua vez, estes desembocam em pontes, as quais conectam o interior da cabeça ao seu fundo exterior.

Neste, lemos os nomes de personalidades e programas populares da televisão aberta, como “Fantástico”, “Faustão” e “Hebe”; séries, como “Twin Peaks”, indicado também pela pergunta “Quem matou Laura P.”; produtos, como “BMW”; referências a notícias corriqueiras, como “enchentes” e “sequestros”; imperativos publicitários, como “Use, é lindo, eu garanto”, “Vá fazer ginástica” e “Você está bem”; adjetivos e substantivos, como “previsível”, “mediocridade” e “ vaidade”; além de comentários sociais, indicados pelos vocábulos “segregação”, “as minorias” e “pense mais”.

Dessa forma, a ilustração parece se ocupar dos discursos difundidos pela mídia televisiva recentemente liberta dos limites impostos pelo regime ditatorial, os quais nutriam as mentes dos espectadores do período. Em entrevista concedida à TV Cultura, o artista afirma: “o meu trabalho é o meu ponto no mundo, sabe? É pra onde eu corro. Assim, o meu trabalho é a minha observação sobre o mundo” (apud RESENDE in CASSUNDÉ, 2012, p. 56).

Portanto, como constatado por Ivo Mesquita (1997, pp. 9-10), concebidas pelo artista para a coluna *Talk the town*, escrita pela jornalista Barbara Gancia para o jornal Folha de São Paulo, essas ilustrações são “uma resposta ampla e direta ao tempo em que ele viveu”, compondo uma espécie de “‘imaginário social’ do artista, uma extensão de seus outros trabalhos, muito marcados pelo seu imaginário pessoal”. Dessa maneira, ainda que atrelado aos textos que os acompanham, os quais dão título aos desenhos, Leonilson adquiriu autonomia dentro do jornal, passando a veicular seu ponto de vista particular sobre a sociedade em que viveu.

Segundo o artista: “Tudo isso que eu estou fazendo é a construção de um caráter. Não estou construindo uma carreira. Estou construindo a minha personalidade, estou amadurecendo” (in PEDROSA, 2014, p. 253). Assim, Leonilson adota uma atitude crítica, a qual é definida por Foucault (2019, pp. 17-18) como “o movimento pelo qual o sujeito se dá o direito de interrogar a verdade”. Trata-se, então, de “não aceitar como verdade (...) o que uma autoridade diz ser verdadeiro, ou ao menos não aceitar isso senão (sic.) se considera, por si mesmo, boas razões para aceitar”. Em consonância com esse entendimento, Mesquita (1997, p. 11), afirma que a “dimensão ética” de seus trabalhos, consiste em demonstrar que “não há mais sentido em uma verdade absoluta, pois a história está sendo reescrita, trazendo outras perspectivas, outras verdades”.

Tal postura pode ser observada de forma explícita em “As ruas da cidade” (figura 11), pintura de 1988. Aplicando tinta acrílica sobre uma lona de 200x95cm, Leonilson expõe sobre um fundo roxo o interior de um corpo por meio de uma figuração de aspecto chapado - remanescente de sua obra no início da década de 1980.

Em entrevista concedida a Adriano Pedrosa (2014, p. 266), o artista conta que seu interesse pela anatomia nasceu de sua própria repulsa a entranhas. A fim de superá-la, decidiu explorar a organicidade por meio da linguagem artística. Todavia, assim como ocorre em “O coração do homem” e “As oliveiras”, em “As ruas da cidade” Leonilson sobrepõe ao esquema anatômico um campo semântico. Dessa vez, escreve os nomes dos órgãos retratados, alguns em latim: “pulmo”, “hepar” (sic.), “ventriculus” (sic.), “vesica fellea”, “colon (sic.)”, “vesica u”, “bexiga” e “reto”.

Na porção inferior da lona, desenha uma espécie de artéria que liga o tronco do corpo ao fundo roxo, sobre a qual escreve o título da obra: “as ruas da cidade”. Como as pontes de “Moda bizarra aterrissa nas bocas e nas TVs”, para Lisette Lagnado (2019, p. 40), trata-se de um elemento de ligação que retira o sujeito de seu isolamento. Assim, em sua “cartografia do corpo” (ibid., p. 40), o artista sugere que seu corpo-obra não se encerra em si mesmo, mas se confunde com seu meio, dissolvendo as dicotomias interior e exterior, individual e coletivo, privado e público, pessoal e político.

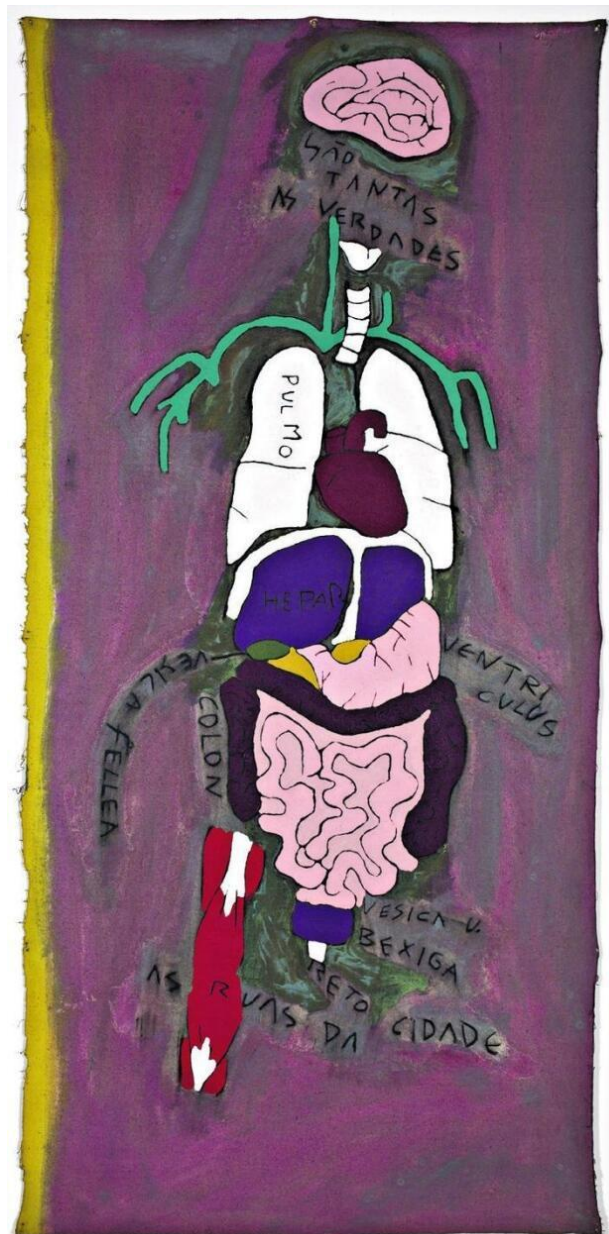


Figura 11: As ruas da cidade, tinta acrílica sobre lona, 200x95cm, 1988.

Fonte: Sob o peso dos meus amores (catálogo)

Disponível em: <<https://bityli.com/Ya5izL>>

Sua narrativa corporal se completa ainda pela sentença escrita logo abaixo do cérebro: “são tantas as verdades”. Título de outra obra também de 1988, a frase indica que não há uma verdade última que o defina. Pelo contrário, seu corpo-obra é composto por uma pluralidade de verdades. Dessa maneira, o artista assume seu corpo “em sua condição de máquina desejanse, que contém mente e espírito, e está em permanente embate com o mundo”, de forma que sua produção se presta a “desmascarar as regras, os tabus, os constrangimentos e os limites das injunções morais” que lhe são impostos (MESQUITA, 1997, p. 14).

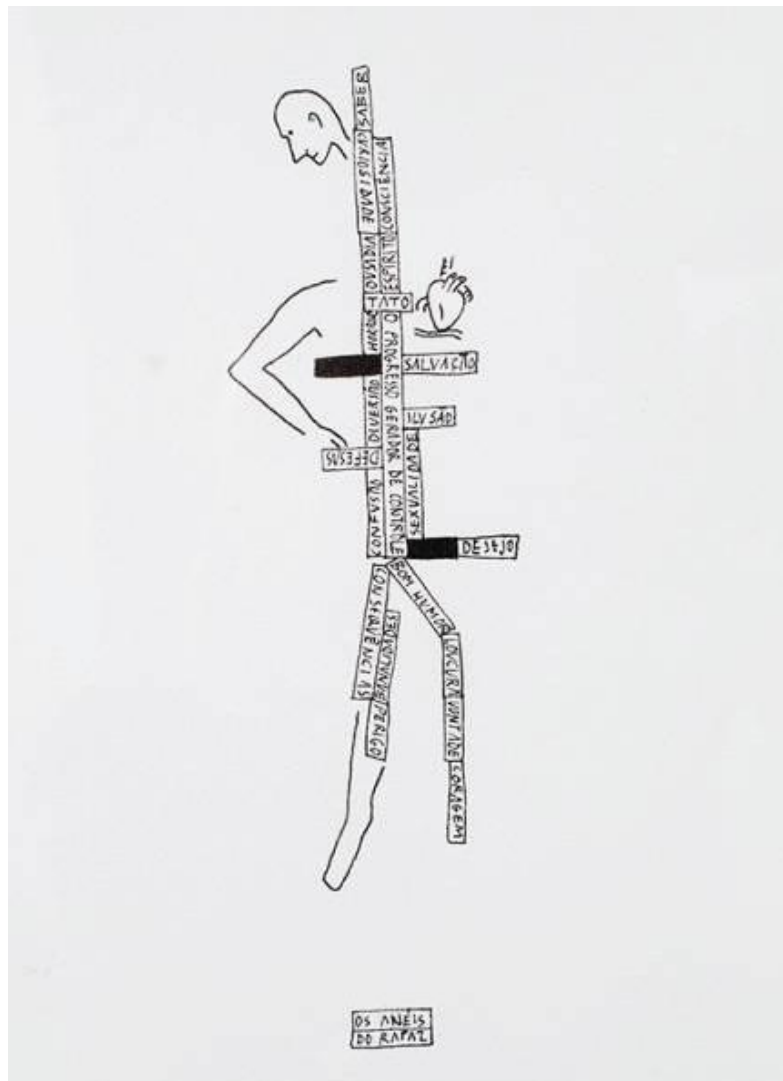


Figura 12: Os anéis do rapaz, caneta permanente sobre papel, 25,5x17,5cm, 1989.
Fonte: Histórias da sexualidade (catálogo)

Cerca de um ano depois, Leonilson empenhou-se novamente em uma cartografia do corpo retratando uma figura masculina formada por meio de inscrições diversas no desenho “Os anéis do rapaz” (figura 12), de 1989. Nas pernas, encontramos “coragem”, “vontade”, “loucura”, “perigo”, “banalidades”, “consequências” e “bom humor”. Na região do sexo,

lemos a palavra “desejo” na horizontal, como se representasse um pênis ereto. Próximo à ela, no ventre e abdome, há “sexualidade”, “o progresso gerador de controle”, “confusão”, “defesa” e “diversão”. Abaixo do coração, representado em sua forma orgânica, o artista escreve “salvação”. Ao seu lado, no colo, “horror”, “tato”, “ousadia” e “espírito”. No pescoço, sustentando a cabeça, as palavras “consciência”, “curiosidade” e “saber”.

Assim, na contramão do que ocorre em “Moda bizarra aterrissa nas bocas e nas TVs”, em “Os anéis do rapaz” o corpo-obra de Leonilson é mais do que uma superfície passiva que se preenche com discursos hegemônicos. Nos deparamos, então, com um corpo desejante, afetivo, pensante e intensivo. Nesse sentido, acreditamos que o potencial ético de seu relato de si não consiste apenas em trazer visibilidade à homossexualidade, mas mostrar-se para seus espectadores em sua complexidade - lembremos de seu desejo de demonstrar que “não muda nada” (in LAGNADO, p. 104) -, questionando os regimes de verdade hegemônicos que intentam obstruir o pleno exercício de sua individualidade.

Para Mesquita (1997, pp. 11, 13-14), esse pleno exercício é a busca que norteia toda produção de Leonilson, à medida que reflete sobre a condição do cidadão, expressa solidariedade para com os marginalizados e clama por valores humanistas. Para tal, o artista explora a relação do corpo com o social, questionando a suposta cisão entre sujeito e mundo. Nesse sentido, como o fez com seu coração, submete seu corpo a múltiplas análises, se ocupando simultaneamente do processo de assujeitamento às verdades externas e da exposição de suas próprias verdades.

Retomando Michel Foucault (2006b, pp. 198-199), a “escrita de si” de Leonilson “não é simplesmente ‘consciência de si’, mas constituição de si como ‘sujeito moral’” que “para realizar-se, age sobre ele mesmo, levando-o a se conhecer, a se controlar, a pôr-se à prova, a se aperfeiçoar e a se transformar” em seu ser singular. Todavia, com esse intuito, o artista deve deliberar criticamente com as normas sociais. Desvela-se, então, a dimensão ética de seu trabalho, o qual se converte em uma prática de resistência política.

Contudo, a partir do final de 1991, ainda que Leonilson prossiga explorando o imaginário do corpo, o referente orgânico é progressivamente abandonado. Cada vez mais sintéticas, a inflexão de suas obras se justifica pela descoberta de sua soropositividade. Ocasionalmente uma série de mutações físicas, a AIDS afeta diretamente a produção do artista, o qual passará a expressar-se sobretudo por meio do desenho e do bordado - afazeres que demandavam menos dispêndio de energia.

Como constatado por Lagnado (2019, p. 57) e Pedrosa (2014, p. 16), a relação entre artista e obra passa a ser “autorretratística”. Assim, em um angustiante jogo entre presença e

ausência, seu corpo-obra não mais se apresenta saturado por inscrições como ocorre em muitos trabalhos que analisamos até aqui. Pelo contrário: refletindo o avanço debilitante da doença, este “se esvai e se comprime”, tornando-se “cada vez mais leve” (LAGNADO, 2019, p. 57). Portanto, ocupamo-nos a seguir da relação entre corpo, doença e estigma que predominou na obra de Leonilson nos últimos anos de sua vida.

3. O PERIGOSO

“Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela. Quando souber finalmente o que foi, essa coisa estranha, saberei também esse jeito. Então serei claro, prometo. Para você, para mim mesmo. Como sempre tentei ser. Mas por enquanto, e por favor, tente entender o que tento dizer.”

Primeira carta para além dos muros, Caio

Fernando Abreu

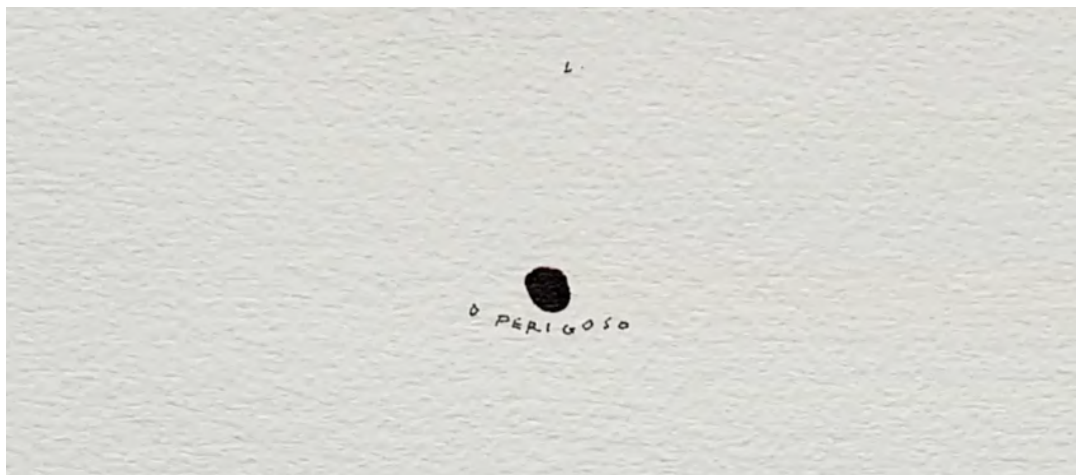


Figura 13: O perigoso (detalhe), da série O perigoso, sangue e caneta permanente sobre papel, 30,5x23cm, 1992.

Fonte: São tantas as verdades (catálogo)

A obra “O perigoso” (figuras 13 e 14) faz parte de uma série homônima de sete desenhos realizados por Leonilson durante a convalescença de uma pneumonia (LEONILSON in LAGNADO, 2019, p. 121) - uma infecção oportunista a qual ocasionou na internação do artista já fragilizado pela AIDS. O desenho de 1992 consiste em uma mancha de sangue coagulado, um ínfimo fragmento de seu corpo, acompanhada logo abaixo pela inscrição “o perigoso”, deixando o restante da folha de 30,5x23cm em branco. Quando questionado acerca do trabalho, Leonilson constata:

Eu sou uma pessoa perigosa no mundo. Ninguém pode me beijar. Eu não posso transar. Se eu me corto, ninguém pode cuidar dos meus cortes, preciso ir numa clínica. Tem gente perigosa porque tem uma arma na mão. Eu tenho uma coisa dentro de mim que me torna perigoso. Não preciso de arma (LEONILSON in LAGNADO, 2019, p. 124).



Figura 14: O perigoso, da série O perigoso, sangue e caneta permanente sobre papel, 30,5x23cm, 1992.
 Fonte: São tantas as verdades (catálogo)

Para Lisette Lagnado (2019, p. 54), a disposição da pequena gota de sangue contaminado, um dos veículos de transmissão do vírus da imunodeficiência humana (HIV), faz da obra um corpo de delito. Como um criminoso, Leonilson carrega em si, em seus fluidos corporais, não apenas sua própria ruína, mas a de toda a sociedade, então temerosa da epidemia. Contudo, o trabalho guarda também uma ironia (LEONILSON in LAGNADO, 2019, p. 123; LAGNADO, 2019, p. 54): o “perigoso” em questão é um sujeito debilitado, de existência tênue, o qual encontra-se submetido a mutações físicas constantes que anunciam sua própria morte. Dessa forma, Leonilson explora a contradição de sua condição, respondendo à percepção social de sua soropositividade.

Em concordância com o crítico de arte norte-americano Douglas Crimp (1987, pp. 3-4), ressaltamos a impossibilidade de tratar a síndrome da imunodeficiência humana (AIDS) como um simples dado da natureza, tomando-a isoladamente da conjuntura social e cultural específica na qual se disseminou. Segundo o autor: “a aids não existe para além das práticas que a conceituam, representam e respondem a ela” (ibid., p. 3, tradução nossa). Longe de negar os fatos científicos acerca da síndrome, como a existência do vírus, dos anticorpos, das infecções ou das rotas de transmissão, tampouco a realidade do adoecimento, do sofrimento e

da morte, o crítico contesta a noção de que haveria alguma realidade subjacente à AIDS, acerca da qual foram construídos diversos discursos.

Nessa esteira, Susan Sontag (2007) observa que, ao longo de seu surgimento e alastramento, a AIDS sempre esteve permeada por metáforas. Em 1988, ainda durante o período epidêmico, a autora escreveu o ensaio *AIDS e suas metáforas*, no qual define o que entende por metáfora segundo a concepção aristotélica: “dar a uma coisa o nome de outra” (apud SONTAG, 2007, n. p.). Mais adiante, defende que “sem dúvida, é impossível pensar sem metáforas. Mas isso não impede que haja algumas metáforas que seria bom evitar, ou tentar retirar de circulação” (ibid., n. p.).

A princípio, a autora identifica duas roupagens metafóricas da síndrome: "Enquanto microprocesso, ela é encarada como o câncer: como uma invasão" do corpo por um agente estranho. Entretanto, "Quando está em foco a transmissão da doença, invoca-se uma metáfora mais antiga, que lembra a sífilis: a da poluição" (SONTAG, 2007, n. p.). Assim, mais do que perigosos, os indivíduos soropositivos eram entendidos como poluentes.

Todavia, Sontag afirma que a metáfora mais comumente atribuída à epidemia de AIDS foi a metáfora cristã da peste, associando-a a uma espécie de castigo voltado a um grupo específico ou à toda população. Em suas palavras:

A peste é invariavelmente encarada como uma condenação da sociedade, e quando a metaforização da AIDS a transforma numa condenação, as pessoas acostumam-se à ideia de que a doença inevitavelmente se espalhará por todo o mundo. Essa é a utilização tradicional das doenças sexualmente transmissíveis: apresentá-las como castigos impostos não apenas a indivíduos, mas também a todo um grupo (SONTAG, 2007, n. p.).

Nesse sentido, no que tange à sua transmissibilidade sexual, a AIDS foi encarada como fruto não apenas da promiscuidade, mas da perversão, culpabilizando os infectados. De forma similar ao que ocorreu em países europeus e norte-americanos, em solo brasileiro, homens homo e bissexuais compuseram a maioria dos infectados pelo vírus durante a primeira fase da epidemia, seguidos por usuários de drogas injetáveis, prostitutas e hemofílicos. Tal constatação foi instrumentalizada com o intuito de condenar práticas sexuais consideradas antinaturais. Portanto, a síndrome assumiu uma função didática na sociedade, à medida que desvelava quais seriam as consequências para aqueles que, causadores de sua própria tragédia, transgredissem as normas de gênero: doença e morte. Não por acaso, expressões como “câncer gay” ou “peste gay” foram utilizadas amplamente pela mídia brasileira para referir-se à epidemia.

Em meio a esse contexto, o assombro da AIDS já aparecia na obra de Leonilson antes da descoberta de sua soropositividade. Em “Jogos perigosos” (figura 15), pintura de 1990, o artista dispõe duas figuras humanas face a face, separadas apenas por um rio. Sobre este, conectando as figuras, vemos duas pontes. Um motivo recorrente em seus trabalhos, as pontes aparecem frequentemente como um elemento de conexão entre sujeitos, estabelecendo uma relação de interpessoalidade. Segundo o artista: “é o sentimento” (in PEDROSA, 2014, p. 261). Reforçando essa ideia, lemos abaixo do desenho: “esses jogos perigosos / não são guerra / nem estão no mar ou no espaço / mas por detrás de óculos / e um par de jeans”. Assim, os chamados “jogos perigosos” remetem aos riscos de se doar aos seus amores, expondo sua intimidade a outrem.



Figura 15: Jogos perigosos, tinta acrílica sobre tela, 50x60cm, 1990.

Fonte: Sob o peso dos meus amores (catálogo)

Disponível em: <<https://bityli.com/Ya5izL>>

Contudo, ambígua, a obra parece tematizar também os riscos de exercer sua sexualidade em tempos de “peste”. Vivendo no estado de São Paulo, o epicentro nacional da epidemia, Leonilson reconhecia a periculosidade de seus encontros sexuais. Referindo-se a esta como uma “praga”, em um de seus diários gravados, Leonilson relata:

As palavras que eu junto e faço frases nos trabalhos, elas são palavras amorosas. Eu escrevo pra dedicar pra eles, pros caras que eu amo e que eu nunca vou deixar de amar (...). Eu só não faço o que eu tenho vontade porque eu tenho medo. Porque ser gay hoje em dia é a mesma coisa que ser judeu na 2ª Guerra Mundial. O próximo pode ser você. A praga está aí pronta pra te pegar. Essa é a única razão pela qual eu não me jogo assim nas coisas, sabe? (COM..., 1997).

Nesse sentido, impondo-se a um ato cujo ideal é a experiência de puro presente, o medo da AIDS evidencia uma relação com o passado que não podia ser ignorada: “Agora a sexualidade não mais retira da esfera do social, ainda que por um momento apenas, os que a ela se entregam. Não pode mais ser encarada simplesmente como uma relação a dois: é toda uma cadeia, uma cadeia de transmissão” (SONTAG, 2007, n. p.). Dessa forma, aquilo que é da ordem do privado, o afeto entre amantes, tomou uma dimensão coletiva, demandando uma nova ética da sexualidade.

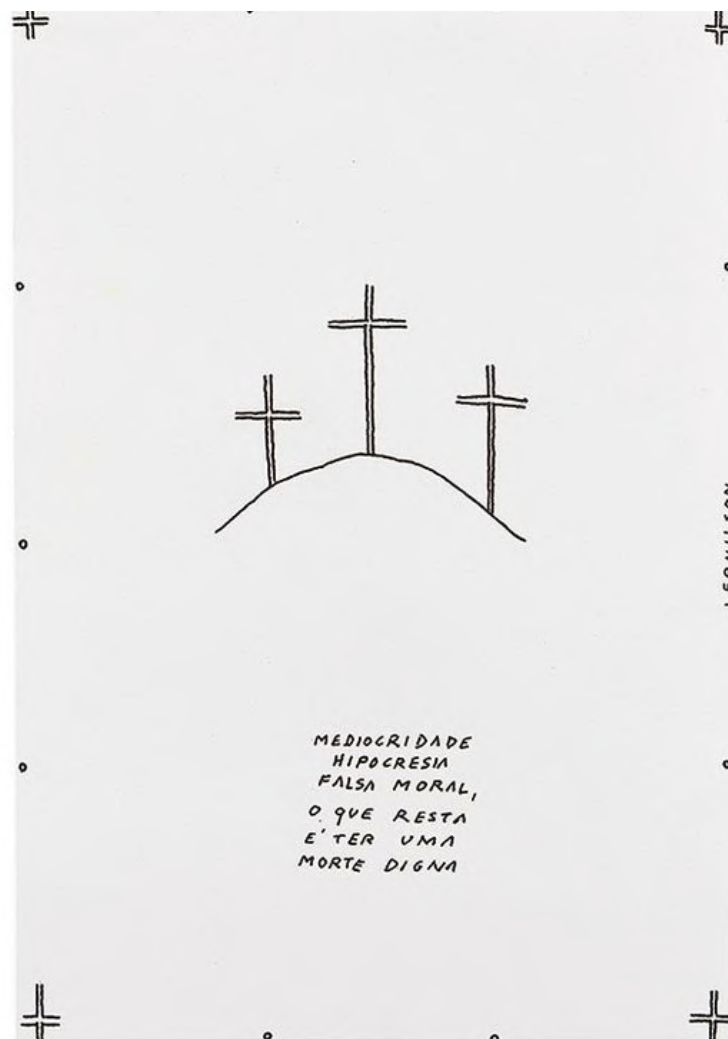


Figura 16: Neo-vitorianismo é o novo aliado da Aids, caneta permanente sobre papel, 18x12,5cm, 1991.

Fonte: Sob o peso dos meus amores (catálogo)
Disponível em: <<https://bitly.com/Ya5izL>>

Contudo, conforme observa o pesquisador brasileiro Edward McRae (2018, pp. 80-83), ainda que a partir de meados da década de 1980 a comunidade científica tenha reconhecido que as formas mais eficientes de conter o alastramento da epidemia entre a comunidade não-heterossexual fosse sugerir a utilização de preservativos ou alterações

específicas nas práticas sexuais, com ênfase no voyeurismo ou na masturbação, a realização de campanhas que detalhassem formas de manter relações homossexuais com prazer e segurança encontraram resistência por parte do poder público conservador. Dessa maneira, recorreu-se frequentemente a recomendações de celibato ou monogamia, de preferência heterossexual, de forma que a crítica à homossexualidade passou a mascarar-se de recomendação médica.

Na produção de Leonilson, o enfrentamento com a ineficiência do poder público frente à epidemia aparece sem disfarces poéticos no desenho “Neo-vitorianismo é o novo aliado da Aids” (figura 16), concebido para a coluna de Barbara Gancia em 1991. Equivalendo a situação política nacional a uma nova Era Vitoriana, a qual marcou, entre 1837 e 1901, a ressurgência do conservadorismo cristão no Reino Unido, o artista desenha um pequeno monte acima do qual observamos três cruzeiros de tamanhos variados, remetendo a sepulturas. Lemos ainda na porção inferior da obra: “mediocridade / hipocrisia / falsa moral / o que resta é ter uma morte digna”. Assim, Leonilson parece atestar que, medíocre, hipócrita e moralista, a dita era “neo-vitoriana” brasileira corroborou, por omissão ou atuação direta, com o alastramento do HIV, resultando em numerosos óbitos.

Então sem tratamento eficiente, a contração do vírus equivalia a uma sentença de morte - de forma que esta passou a ser tematizada frequentemente pelo artista após a descoberta de seu estado sorológico. Em conversa com Adriano Pedrosa (2014, pp. 236-237), Leonilson relata: “Cada vez que eu fico doente eu fico pensando: ‘Putá, agora eu vou morrer; o quê que eu vou fazer? Eu tô fodido...’”. Mais adiante, complementa: “A gente tem um ditado que diz que ninguém morre de véspera. É uma coisa que eu penso muito. Eu fico pensando que a morte fica rondando, que todo dia eu tenho notícia de um amigo que está morrendo ou que está apodrecendo vivo”.

Dessa reflexão, surgiu a obra “Com ela sempre por perto” (figura 17), uma tela de 143x85cm de 1991, na qual Leonilson dispõe dispersamente sobre um fundo verde diversos fragmentos corporais numa figuração simplificada de aspecto chapado: um pulmão, um coração envolto por curativos, uma espinha dorsal com um crânio e uma cabeça dentro da qual, como se o sujeito pensasse em si ou em outrem (LEONILSON in LAGNADO, 2019, p. 108), vemos um pequeno homenzinho em posição fetal.

Dessa curiosa figura, emana um fogo. Segundo o artista: “O fogo é essa energia, essa coisa que a gente guarda. (...) é a perseverança, essa coisa de querer continuar” (in PEDROSA, 2014, p. 261). À essa função poética, na porção inferior da tela, soma-se àquela da âncora, “que é um símbolo para dizer que a gente persiste na vida, continua vivo” (ibid., p.

237). Assim, a despeito do assombro da morte, a qual paira sobre seu corpo como um fundo verde, o artista agarra-se à vida: “novo homem / lutando por si próprio / e ela sempre por perto”, escreve.



Figura 17: Com ela sempre por perto, tinta acrílica e lápis de cor sobre tela, 143x85cm, 1991.
Fonte: São tantas as verdades (catálogo)

Na contramão de esquemas anatômicos coesos, como aquele observado em “As ruas da cidade”, a disposição de formas orgânicas fragmentadas indicam o processo de desmaterialização do corpo do artista, explorando a esgarçadura de sua condição humana (LAGNADO, 2019, p. 55). Lutando por si próprios, os indivíduos aidéticos experimentavam a evolução de uma síndrome que marcava seus corpos por meio de “sintomas reveladores” (SONTAG, 2007, n. p.), os quais impossibilitavam a dissimulação de seu estado sorológico.

Nesse contexto, circulavam na mídia imagens como a emblemática capa da edição 1.077 da Revista *Veja*, de 1989⁸, a qual apresentou um retrato do cantor, já com a face emagrecida devido ao avanço da síndrome, sob o título "Cazuza: uma vítima da Aids agoniza em praça pública", sugerindo uma espécie de suplício midiático. Para o crítico de arte Paulo Reis (in FREITAS et al., 2016, p. 239), a capa evidencia a rentável espetacularização da doença, bem como a redução dos indivíduos por ela afetados a estereótipos de sofrimento, estigmatizando-os.

Aprofundando essa discussão, Judith Butler (2011) ressalta que o apagamento dos sujeitos não se dá apenas por meio da oclusão, conforme observamos anteriormente, mas também por meio da própria representação. A filósofa reflete sobre o “rosto” enquanto signo da precariedade da vida do Outro, sendo espaço privilegiado da constatação da humanidade dos sujeitos. Assim, interessa à autora compreender como a representação midiática do “rosto” opera no sentido da humanização ou da desumanização de grupos específicos (ibid., pp. 23-24; 28-29).

Valendo-se do duplo significado do vocábulo *matter*, o qual pode ser traduzido como “matéria” ou “importância”, Butler (in LOURO, 2019) argumenta que a reiteração das normas do aparato regulador heterossexual produz, por meio de um processo de sedimentação, efeitos materiais sobre os sujeitos. Dessa forma, os corpos que assumem tais normas são conceituados pela autora como corpos que pesam/importam. Em contrapartida, aqueles que não correspondem a tais preceitos são entendidos como corpos que não pesam/importam. Assim, são definidas que “formas de viver que contam como ‘vidas’, como vidas que vale a pena proteger, como vidas que vale a pena salvar, como vidas que vale a pena prantear” (ibid., p. 219).

Impassíveis de luto, os sujeitos soropositivos tiveram sua imagem mercantilizada por veículos comunicacionais que alimentavam um temor irrefletido da epidemia. Conjuntamente com os discursos difundidos acerca da AIDS, a hiperexposição de seus corpos reforçava sua desumanização. Então, entendemos que esse tipo de representação evidenciou um domínio de corpos que não importam, ao mesmo passo que reforçava sua estigmatização.

⁸ Ver: Revista *Veja*, edição 1.077, de 26 de abril de 1986 (Editora Abril).



Figura 18: El puerto, linha sobre tecido de algodão listrado, prego, fio de cobre e tinta acrílica sobre moldura de espelho, 12x16x2,5cm, 1992.

Fonte: Sob o peso dos meus amores (catálogo)

Disponível em: <<https://bitly.com/Ya5izL>>

Em um movimento de negação dessa hipereposição, Leonilson propõe em 1992 uma "alegoria do estigma da doença" (LAGNADO, 2019, p. 61) por meio de “El puerto” (figura 18). A princípio, a obra parece ser composta por uma simples moldura laranja coberta com tecido listrado em branco e azul, similar àqueles utilizados na feitura de camisolas hospitalares, sobre o qual Leonilson bordou em linha preta seu apelido, sua idade, seu peso, sua altura e o título da obra. O registro de seus dados físicos havia se tornado parte da rotina do artista, que observava as mutações de seu corpo em espaços cada vez mais curtos de tempo.

No entanto, se mover o tecido, o qual funciona como uma espécie de cortina, o espectador irá se deparar com seu próprio reflexo, frustrando a expectativa de revelação do retrato do Leo de 35 anos com 60 quilos e 179 centímetros de altura. Assim, indicado por alguns significantes, o espelho elimina a distância entre o corpo soropositivo do artista e o corpo supostamente sadio do observador. Sobre a obra, Leonilson observa: “A única coisa que

afirma que sou eu, neste (sic.) trabalho, são os meus dados aqui bordados. De resto, qualquer um que levantar a cortina, pode achar que está se vendo nesse trabalho, e que ele é seu...” (LEONILSON in LAGNADO, 2019, p. 101).

Uma espécie de entre-lugar marcado pela transitoriedade, um porto é “um local seguro de chegada ou de saída”, mas é também “região da indefinição da espera” (REIS in FREITAS et al., 2006, pp. 238-239). Assim, enquanto metáfora do corpo, a obra, assim como seu artista, anseia pelo olhar do espectador. Contudo, opondo-se à lógica de contemplação passiva de imagens como aquelas veiculadas pela Revista Veja, bem como por diversas campanhas de saúde pública e retratos fotojornalísticos (MCRAE, 2018; REIS in FREITAS et al., 2016; SONTAG, 2007), “El puerto” solicita um exercício empático daqueles que descobrirem sua imagem no espelho.

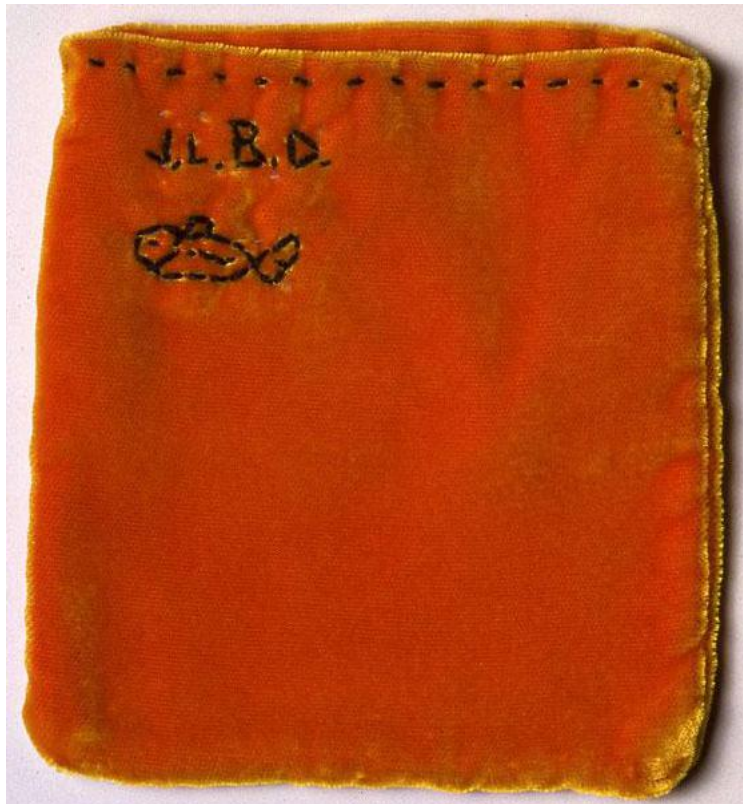


Figura 19: Bolsinho, linha sobre veludo, 14x12,5cm, 1992.

Fonte: Sob o peso dos meus amores (catálogo)

Disponível em: <<https://bityli.com/Ya5izL>>

Como constatado por Paulo Reis (in FREITAS et al., 2016), ao assumir a tarefa de representar a si mesmo, Leonilson propõe outra visualidade para tratar dos corpos soropositivos - desvelando novamente a dimensão ética de sua produção. Tal proposta pode ser observada em “Bolsinho” (figura 19), concebido em 1992. O objeto é simples: um pequeno bolso de veludo laranja com cerca de 14x12,5cm, sobre o qual Leonilson bordou em

linha preta as iniciais de seu nome próprio: “J.L.B.D.”. É certo que, vasculhando sua extensa produção, não é raro depararmos com sua assinatura. “Leonilson” ou “L.”, assinava o artista. Mas também é verdade que seu nome, por diversas vezes, aparece como constituinte da obra. “J.L.B.D.”, “José” ou “Leo”, inscrevia em seus trabalhos aquele outrora afirmou: “O nome é a parte mais íntima que eu posso revelar” (LEONILSON in LAGNADO, 2019, p. 97).

Dessa forma, o artista sugere um autorretrato. Para a pesquisadora Lisette Lagnado (2019, p. 57), os bordados realizados por Leonilson a partir de 1992 são como relicários que guardam sua imagem. Aqui, não é diferente: corpo e obra se encontram em um jogo de equivalência - dessa vez, abstrata. Subvertendo a expectativa antropomórfica, seu bolsinho serve também como metáfora para o estado de espírito do artista nesse período de sua vida: “Acho que hoje eu recebo muito mais do que dou, porque preciso canalizar as minhas energias para minha intimidade” (LEONILSON in LAGNADO, 2019, pp. 98-99).

Ainda, notamos logo abaixo de suas iniciais um pequeno peixe bordado com a mesma linha. Para Leonilson, a imagem do peixe remete àquela da ampulheta ou do símbolo do infinito: “traz uma noção de tempo que não acaba porque você sempre pode virá-la [a ampulheta] e começar de novo” (ibid., p. 110). Portanto, “Bolsinho” parece tentar eternizar uma existência que se sabe finita, à medida que seu artista busca uma possibilidade de transcendência por meio da arte.

Essa busca encontra sua máxima expressão em “Instalação sobre duas figuras” (figuras 20, 21, 22 e 23), cuja montagem original se deu na Capela do Morumbi, em São Paulo. Adentrando o recinto, em meados de 1993, o espectador se depararia, à direita, com uma cadeira de metal recoberta por fragmentos de tecidos diversos costurados de maneira a formar uma espécie de capa, sobre a qual lemos “los delícias”. A inscrição parece remeter aos amantes perdidos para a AIDS, consistindo numa espécie de memorial. Todavia, sem nomeá-los, o objeto tende a uma virtualidade, de forma que o espectador pode imaginar múltiplos indivíduos acometidos pela doença, aqueles que já faleceram e aqueles que viriam a falecer, sentando-se na cadeira e devolvendo seu olhar. Tornando presente sua ausência, Leonilson nos convoca para o luto.



Figura 20: Instalação sobre duas figuras, linha sobre tecidos de algodão, tecidos de algodão listrados, camisas de algodão, camisas de piquê, voile, cabide de arame, cabideiro de ferro, cadeiras de madeira, cadeira de metal, 179x600x1200cm, 1993
 Fonte: São tantas as verdades (catálogo)



Figura 21: Instalação sobre duas figuras (detalhe 1), linha sobre tecidos de algodão, camisas de algodão, camisas de piquê, voile, cabide de arame, cabideiro de ferro, cadeiras de madeira, cadeira de metal, 179x600x1200cm, 1993
 Fonte: A paixão de JL (documentário)
 Disponível em: <<https://bitly.com/y6ODiVx>>

Dispostas no ponto central da capela, observamos duas outras cadeiras, dessa vez de madeira, cujos encostos são recobertos por camisas brancas. Já desgastadas pelo uso, as vestimentas pendem desencarnadas, evidenciando a ausência do corpo que outrora as preencheu. Sobre a instalação, Lagnado (2019, p. 70) nota: “Como Eva Hesse, Leonilson estava impelido a buscar um material que fosse o suporte ideal para abordar a ideia de desmaterialização do corpo”. Então, o artista encontrou em suas próprias vestimentas esse suporte, compondo uma espécie de “instalação de mortalhas” (ibid., p. 72).



Figura 22: Instalação sobre duas figuras (detalhe 2), linha sobre tecidos de algodão, camisas de algodão, camisas de piquê, voile, cabide de arame, cabideiro de ferro, cadeiras de madeira, cadeira de metal, 179x600x1200cm, 1993

Fonte: A paixão de JL (documentário)

Disponível em: <<https://bityli.com/y6ODiVx>>

Em um procedimento similar àquele de obras como "Nós olhamos para a direita", Leonilson bordou sobre as camisas duas inscrições que contrapõem uma verdade do sujeito (“do bom coração”) àquela que tenta questioná-la (“da falsa moral”). Idealizados para ocupar a capela paulistana, os bordados demonstram que “Cansado de uma formação [católica] baseada na culpa e na penitência, Leonilson inscreve sua crítica no âmago da ordem moral vigente” (LAGNADO, 2019, p. 64).

Sem perder o viés irônico, tampouco o poético, mesmo em sua última obra, o artista denuncia a natureza política de sua condição, parecendo responder às metáforas cristãs, como a da "peste", instrumentalizadas pelos veículos comunicacionais a fim de imputar os sujeitos soropositivos. Na instalação, a exposição de seu coração não mais aparece como suporte de

sua prolixa “escrita de si” (FOUCAULT, 2006a; 2006b), conforme observamos em obras como "O coração do homem" e "As oliveiras", mas reflete a tentativa de salvaguardar sua verdade diante das injunções morais.

Falecido em 28 de maio de 1993, o artista não chegou a ver a abertura de sua exposição. No entanto, na porção esquerda da instalação, Leonilson descobre sua redenção: em uma arara de roupas encontram-se pendurados por cabides de ferro dois tecidos costurados, um laranja e um branco, assim como duas camisas brancas emendadas uma na outra, a segunda virada de cabeça para baixo, remetendo ao símbolo do infinito. Sobre estas, Leonilson bordou o nome "Lasaro (sic)". Segundo o Novo Testamento, Lázaro teria sido ressuscitado por Jesus Cristo quatro dias após seu sepultamento. Então, a evocação do personagem bíblico sintetiza a postura do artista frente à arte no final de sua vida: "O apelo para uma desesperada infinitude só encontra uma promessa através da aspiração da obra à imortalidade" (LAGNADO, 2019, p. 64).



Figura 23: Instalação sobre duas figuras (detalhe 3), linha sobre tecidos de algodão, camisas de algodão, camisas de piquê, voile, cabide de arame, cabideiro de ferro, cadeiras de madeira, cadeira de metal, 179x600x1200cm, 1993

Fonte: Sob o peso dos meus amores (documentário)

Disponível em: <<https://bityli.com/hNZILGW>>

Contudo, ainda que os objetos componentes da instalação possam funcionar individualmente como bordados, a obra é dotada de uma qualidade efêmera, própria do meio instalativo. Depois de uma breve passagem pela exposição AIDS: consciência e arte, no

Museu de Arte Contemporânea do Paraná em outubro de 1993, a instalação foi recolhida, sendo remontada apenas muitos anos depois⁹, já despida de sua “aura” original. Prenunciando sua morte, na ocasião de sua primeira exposição na Capela do Morumbi, a "Instalação sobre duas figuras" poderia ser entendida como uma espécie de rito de passagem da materialidade terrena para a imaterialidade espiritual. Certamente, com sua dupla natureza, simultaneamente a ausência de cor e a presença de todas as cores, o domínio da cor branca dá à instalação um acento metafísico, indicando a consubstanciação artista-corpo-obra.

Assim, o processo de desintegração da figura humana iniciado em “Com ela sempre por perto” culmina na total suspensão da materialidade da carne em seus últimos trabalhos. Ainda que anteriormente a relação entre corpo e obra não fosse naturalista, diante do assombro da morte, o referencial figurativo é progressivamente abandonado, tendendo ao vazio: “É o que eu estou procurando” (LEONILSON in LAGNADO, 2019, p. 117).

Sem jamais recorrer ao sensacionalismo de sua própria imagem fragilizada, Leonilson dá forma aos seus autorretratos desvencilhando-se das representações estigmatizantes construídas acerca dos sujeitos soropositivos. Ciente da impossibilidade de ignorar as "verdades" que definem sua inteligibilidade, o “perigoso” segue realizando um apelo ético aos seus espectadores: ao compartilhar, por meio de seu relato de si (BUTLER, 2015), “sua” experiência, Leonilson reclama a humanidade daqueles indivíduos que não importam (BUTLER in LOURO, 2019), cujas vidas foram consideradas desimportantes pela ordem normativa heterossexual.

Nesse momento, a inclinação analítica de muitos trabalhos explorados nos capítulos precedentes, explicitada por meio da profusão de palavras dispostas sobre um imaginário orgânico, é suplantada pelo sintetismo. Então, o corpo-obra do artista passa a ser indicado apenas por seus vestígios - seu sangue, seu nome, sua idade, seu peso, sua altura, suas camisas. Mais do que representação, suas últimas obras devem ser entendidas como metonímias de seu corpo, as quais fazem sua ausência presente.

⁹ Em 2011, a instalação foi remontada na própria Capela do Morumbi em função da exposição “Sob o peso dos meu amores”, de curadoria de Bitu Cassundé e Ricardo Resende. Em 2014, foi exposta na Pinacoteca como parte da mostra “Leonilson: truth/fiction”, curada por Adriano Pedrosa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inserindo-nos no seio da discussão acerca do papel do corpo do artista nas poéticas contemporâneas, elegemos como nosso objetivo principal a investigação da relação artista-corpo-obra na produção de Leonilson. Sobrepondo sua “paisagem interna” à superfície imagética, o artista se dedicou a dar forma às modulações do seu “eu” no correr dos dias. Assim, fez-se tela, desenho, bordado ou instalação, produzindo uma espécie de diário visual.

Com o gesto emblemático de “Voilà mon coeur (sic.)”, logo compreendemos: somos seus confidentes. Mas do que é feito seu coração-obra? Analisando algumas aparições do motivo, constatamos que este é local de meditação sobre si próprio, onde encontramos suas virtudes e defeitos, seus sonhos e suas ruínas, além de abrigar as noites, os dias, o tempo, a sorte, os amores, os livros e até mesmo o Oceano Atlântico. Atento aos mais infraordinários acontecimentos, descobrimos que a vida habita sua arte por meio da continuidade artista-corção-obra.

Fazendo-o suporte de suas empreitadas autoanalíticas, notamos que o artista mantém uma relação ativa de aprendizagem com suas autorrepresentações, por meio das quais se desvenda a si próprio e vice-versa. No entanto, mesmo voltando-se àquilo que lhe é de mais íntimo, Leonilson descobre-se atado a diversas condições que o excedem. Ocupando-se simultaneamente do processo de assujeitamento às verdades externas, impostas pela família, a mídia, as instituições educativas, a igreja, dentre outras, e da exposição de suas próprias verdades, o artista realiza diversas cartografias de seu corpo-obra por meio de intervenções gráficas.

Sem desviar de temáticas censuráveis aos olhos do conservadorismo brasileiro, o artista evidencia os entraves impostos ao pleno exercício de sua individualidade, tal como a homofobia. Ao passo que compartilha sua experiência pessoal, acreditamos que o artista compõe um “relato de si” (BUTLER, 2015), envolvendo-se numa “estética do si-mesmo que mantém uma relação crítica com as normas existentes” (ibid., n. p.). Para tal, Leonilson abraça a ambiguidade público-privado de seu corpo-obra, empenhando-se em “desmascarar as regras, os tabus, os constrangimentos e os limites das injunções morais” que lhe são impostos (MESQUITA, 1997, p. 14). Assim, acreditamos que o artista se insere em uma disputa por sua inteligibilidade enquanto sujeito: com sua obra, aquele que comprou a verdade aprende que há outras possibilidades de existência.

Como não poderia deixar de ser, a descoberta da soropositividade repercute em sua produção. No entanto, é importante notar como, conjuntamente com a epidemia biológica,

formou-se uma epidemia discursiva. Envoltas por metáforas veiculadas pela mídia sensacionalista e não combatidas pelo poder público conservador, a síndrome reforçou a estigmatização da população LGBT. No imaginário popular, a chamada “peste gay” revelava quais seriam as consequências para aqueles que, causadores de sua própria tragédia, transgredissem as normas de gênero. Assim, a ineficiência com a qual a epidemia foi tratada evidenciou um domínio dos corpos que não importam (BUTLER in LOURO, 2019), cujas vidas não são passíveis de luto. Adotando uma postura crítica (FOUCAULT, 2019) frente a essas construções discursivas, Leonilson propôs sua contranarrativa. Então, sua tarefa consiste em “traduzir a ruína de ‘sua’ doença para uma dimensão do discurso verdadeiro” (LAGNADO, 2019, p. 51).

Sem recorrer a sua imagem fragilizada, o artista deu forma a diversos “autorretratos” indicados por seus vestígios: seu nome, sua altura, seu peso ou mesmo seu próprio sangue. Refletindo o avanço debilitante da doença, suas obras se tornaram cada vez mais sintéticas. Assim, ainda que anteriormente seu corpo-obra não fosse naturalista, quando começa a sentir os efeitos da AIDS, o referencial orgânico é progressivamente abandonado. Diante do assombro da morte, Leonilson explorou a tenuidade de sua vida jogando com a imagem e o vazio. Assim, buscava alguma espécie de transcendência por meio de suas obras, dedicando-se a dar forma ao Leonilson que se ia a cada instante. Nesse momento, mais do que suporte de sua “escrita de si” (FOUCAULT, 2006a; 2006b), identificamos que seu corpo-obra passa a operar como um relicário. Então, já não estamos diante de representações, mas de metonímias de seu corpo.

Por meio de nossas análises, acreditamos ter constatado a continuidade artista-corpo-obra na produção de Leonilson. Percebemos que a abordagem do artista está longe daquela dos nus e dos retratos tradicionais, bem como das investigações modernistas. Ao contrário: seu corpo-obra é remodelado a partir das inflexões do sujeito. Diante das lacunas historiográficas identificadas, optamos por adotar uma perspectiva multidisciplinar para analisar o nosso objeto, buscando uma bibliografia adequada para cada objetivo específico traçado, auxiliando-nos a preenchê-las.

Certamente influenciados pelo deslocamento atual que enfatiza a experiência pessoal como base de legitimidade política, acreditamos que seu discurso “intimista” guarda um potencial ético. Nesse sentido, reconhecendo que a perda de indivíduos durante o período epidêmico de HIV/AIDS correspondeu a uma perda de conhecimentos, de relatos e de práticas, esperamos ter contribuído para a preservação de ao menos uma dessas narrativas entre tantas outras que precisam ser revisitadas.

REFERÊNCIAS

LIVROS

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **Usos e abusos da história oral**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, pp. 183-191.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. E-book Kindle.

_____. Corpos que importam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 4ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, pp. 191-219.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006a. 680 p.

_____. **Ditos & escritos V**: ética, sexualidade e política. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b. 321 p.

_____. Poder e saber. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos & escritos IV**: estratégia, poder-saber. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006c, pp. 223-240.

_____. **O que é a crítica?** 1ª ed. Rio de Janeiro: Lug, 2019. 77 p. Disponível em: <https://bityli.com/1khzQl>. Acesso em: 09 dez. 2021.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. E-book Kindle.

_____. O corpo na arte contemporânea brasileira. In: FERREIRA, Glória. **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. 1ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. pp. 531-539.

MCRAE, Edward. AIDS: prevenção ou um novo tipo de segregacionismo. In: **A construção da igualdade**: política e identidade homossexual no Brasil da “abertura”. 1ª ed. Salvador: EDUFBA, 2018. pp. 79-89.

REIS, Paulo. **Limiar da visualidade**: artes visuais e a crise da aids. In: FREITAS, Arthur et al. Imagem, narrativa e subversão. São Paulo: Intermeios, 2016, pp. 231-240.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004, 161 p.

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. E-book Kindle.

WARR, Tracey; JONES, Amelia. **The artist's body**. 1ª ed. Nova Iorque: Phaidon Press, 2000, 306 p.

PUBLICAÇÕES

ARTIÈRIES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, pp. 9-34, jul. 1998. Disponível em: <https://bityli.com/gfymaU>. Acesso em: 07 dez. 2021.

BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. **Gávea**, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 6, pp. 39- 57, 1988. Disponível em: <https://bityli.com/GcXmL>. Acesso em: 04 fev. 2022.

BUTLER, Judith. Vida precária. **Contemporânea**, São Carlos, vol. 1, n. 1, pp. 13-33, jan. 2011. Disponível em: <https://bityli.com/LJjRL>. Acesso em: 04 fev. 2022.

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. Leonilson e a catalogação da vida. **Jornal Diário do Nordeste**, Fortaleza, 08 fev. 2009. Disponível em: <https://bityli.com/b5Jnnj>. Acesso em: 08 dez. 2021.

CRIMP, Douglas. AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism. **The MIT press**, Cambridge, vol. 43, pp. 3-16, out. 1987. Disponível em: <https://bityli.com/XpsMN>. Acesso em 4 fev. 2022.

MORAIS, Frederico. Como vai você, geração 80?. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 jun. 1984. p. 31. Disponível em: <https://bityli.com/kV163W>. Acesso em: 08 dez. 2021.

PERIGO, Katiucya. Leonilson e a narrativa de si. **Ciclos**, Florianópolis, v. 2, n. 3, 08 dez. 2014, pp. 87-102. Disponível em: <https://bityli.com/5fbn4L>. Acesso em: 07 dez. 2021.

REIS, Ronaldo Rosas. Conformismo pós-moderno e nostalgia moderna: as ideologias estéticas dos anos 80. **Ciberlegenda**, Niterói, v.1, n. 1, n. p., 24 jan. 1998. Disponível em: <https://bityli.com/ETXKfg>. Acesso em: 07 dez. 2021.

SANTOS, Luís Henrique; ZAGO, Luiz Felipe. Topologias dos corpos de homens gays: deslocamentos na produção de sensibilidades biopolíticas. **Nômadias**, Bogotá, n. 39, 2013, pp. 137-151. Disponível em: <https://bityli.com/AhbkG>. Acesso em: 04 fev. 2022.

QUINALHA, Renan. Apresentação. **Cult**, v. 21, n. 235, 2016. E-book Kindle.

MONOGRAFIAS, TESES E DISSERTAÇÕES

ALVES, Ricardo Ayres. **Artes visuais e AIDS no Brasil**: histórias, discursos e invisibilidades. 2020. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade

Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/214418>. Acesso em: 4 fev. 2022.

CATÁLOGOS EXPOGRÁFICOS

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. **Leonilson**: sob o peso dos meus amores. 1ª ed. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. 250 p. Disponível em: <https://bityli.com/Ya5izL>. Acesso em: 06 dez. 2021.

CHIARELLI, Tadeu. O tridimensional na arte brasileira dos anos 80 e 90: genealogias, superações. In: **Tridimensionalidade**: arte brasileira do século XX. 2ª ed. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac Naify, 1999, pp. 170-181. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/itau-cultural/index.html>. Acesso em: 08 dez. 2021.

LAGNADO, Lisette. **Leonilson**: são tantas as verdades/so many are the truths. 3ª ed. São Paulo: Projeto Leonilson, 2019. 248 p.

MESQUITA, Ivo. **Use, é lindo, eu garanto**. 1ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. 238 p.

PEDROSA, Adriano. **Leonilson**: truth, fiction. 1ª ed. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014. 288 p.

PÁGINAS ELETRÔNICAS

TRANSVANGUARDA. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3849/transvanguarda>. Acesso em: 07 dez. 2021.

PROJETO LEONILSON. Disponível em: <http://www.projetoleonilson.com.br/>. Acesso em: 04 fev. 2022.

FILMES

A PAIXÃO de JL. Direção de **Carlos Nader**. São Paulo: Itaú Cultural, 2015. Disponível em: <https://bityli.com/y6ODiVx>. Acesso em: 4 fev. 2022.

COM o oceano inteiro para nadar. Direção de **Karen Harley**. São Paulo: Itaú Cultural, 1997. Disponível em: <https://bityli.com/qbJGl>. Acesso em: 4 fev. 2022.

LEONILSON, sob o peso dos meus amores. Direção de **Carlos Nader**. São Paulo: Itaú Cultural, 2012. Disponível em: <https://bityli.com/VswFV>. Acesso em 4 fev. 2022.