

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
COGEAE – PÓS-GRADUAÇÃO *LATO SENSU*
ESPECIALIZAÇÃO EM ARTE: CRÍTICA E CURADORIA

LUCAS RIBEIRO DA COSTA SOUZA DOS SANTOS

ENTRE A LINHA E O BORDADO

Corpo e Memória de José Leonilson

SÃO PAULO

2019

LUCAS RIBEIRO DA COSTA SOUZA DOS SANTOS

ENTRE A LINHA E O BORDADO

Corpo e Memória de José Leonilson

Monografia apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão - COGEAE como requisito parcial para obtenção de título de Especialista em Arte: Crítica e Curadoria, sob a orientação da Profa. Dra. Priscila Almeida Cunha Arantes.

SÃO PAULO

2019

LUCAS RIBEIRO DA COSTA SOUZA DOS SANTOS

ENTRE A LINHA E O BORDADO

Corpo e Memória de José Leonilson

Monografia apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão - COGEAE.

Data: ___/___/___

Nota: _____

Banca examinadora:

Prof. Dra. Priscila Almeida Cunha Arantes (*Orientadora*)

Prof. _____

Prof. _____

Dedico à minha família, ao meu namorado e a minha orientadora por terem me dado o apoio necessário para que eu chegasse até aqui.

A vida e a arte faz (*sic*) parte do salto
no abismo que resolvi dar.

Leonilson; *Spray Jet*, 1984

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo com foco no período compreendido entre os anos de 1991 e 1993, em que o artista cearense José Leonilson Bezerra Dias (Fortaleza, 1957 - São Paulo, 1993) foi diagnosticado portador do vírus da AIDS até sua morte. Consultas aos diários do artista, vídeos, entrevistas, além do catálogo escrito por Lisette Lagnado, *Leonilson: são tantas as verdades*, foram utilizados como fontes para a realização da pesquisa.

Além disso, mapeou-se a história do bordado, desde a pré-história, passando por diferentes períodos históricos, até chegar na escola Bauhaus que trouxe consigo o ideal de unir a arte e o artesanato. A fim de exemplificar outros artistas contemporâneos que utilizam o bordado como um suporte para obras destacou-se o artista Arthur Bispo do Rosário que transitava entre a realidade e o delírio, e começou a produzir seu trabalho artístico motivado por uma mensagem divina. E Rosana Paulino, cuja obra questiona os padrões de beleza, de comportamento, de apreensão dos indivíduos e suas diferenças no mundo.

Verificou-se que, além da descoberta do diagnóstico positivo para o vírus da AIDS, alergias às tintas levaram Leonilson a trabalhar apenas com bordados. A arte, ensinada pela família, passou a ter um caráter autobiográfico. A preocupação com sua existência no mundo foi se fechando cada vez mais com a produção sobre si. Assim, costurando memórias e afetos, Leonilson ocupou, com ambiguidade, o espaço vazio do tecido com sua história: as questões de seu próprio corpo e sua memória.

Palavras-chave: José Leonilson Bezerra da Silva; Corpo e memória; Bordado; Autobiografia; Artes.

ABSTRACT

This paper presents a study focusing on the period between 1991 and 1993, in which the artist from Ceará José Leonilson Bezerra Dias (Fortaleza, 1957 - São Paulo, 1993) was diagnosed with the AIDS virus until his death. Consultations with the artist's diaries, videos, interviews, and the catalog written by Lisette Lagnado, *Leonilson: so many truths*, were used as sources for the research.

In addition, the history of embroidery was mapped, from prehistory, through different historical periods, to the Bauhaus school that brought with it the ideal of uniting art and crafts. In order to exemplify other contemporary artists who use embroidery as a support for works, we highlight the artist Arthur Bispo do Rosário who moved between reality and delirium, and began to produce his artistic work motivated by a divine message. And Rosana Paulino, whose work questions the standards of beauty, behavior, apprehension of individuals and their differences in the world.

It was found that, in addition to the discovery of a positive diagnosis for the AIDS virus, ink allergies led Leonilson to work with embroidery only. Art, taught by the family, now has an autobiographical character. The concern with its existence in the world was closing more and more with the production on itself. Thus, weaving memories and affections, Leonilson ambiguously occupied the empty space of the fabric with its history: the questions of its own body and its memory.

Keywords: José Leonilson Bezerra da Silva; Body and memory; Embroidery; Autobiography; Arts.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Tilda, Theodorino, Leilson, Ana Lenice, Carmen, Ana Celina e Leonilson, 1965.
- Figura 2 - Leonilson Criança. Fonte: Acervo Projeto Leonilson.
- Figura 3 - *Mirro*, 1972.
- Figura 4 - Caderneta de Campo da FAAP, 1978.
- Figura 5 - Capa e conteúdo da Revista Vogue Ideal, feita por Leonilson.
- Figura 6 - Capa e conteúdo da Revista Zé.
- Figura 7 - Obra *Globo de Cobre* e Pirâmide de Livros.
- Figura 8 - Idealização e concepção das obras.
- Figura 9 - Ilustrações para a coluna "*Talk of the Town - o ti-ti-ti da cidade*".
- Figura 10 - Ilustrações para a coluna "*Talk of the Town - o ti-ti-ti da cidade*".
- Figura 11 - Agulha feita de osso e ferramentas utilizadas pelos homens mesolíticos.
- Figura 12 - Lenço de Namorados, bordado típico da região norte de Portugal, de Vila Verde.
- Figura 13 - Retrato de Gunta Stölzl, artista têxtil alemã que desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento da oficina de tecelagem da escola Bauhaus.
- Figura 14 - *Manto da Apresentação*, s.d.
- Figura 15 - *Manto da Apresentação*, s.d.
- Figura 16 - *Bastidores*, 1997.
- Figura 17 - *Saque e aproveite a vantagem*, 1985.
- Figura 18 - *Série O Perigoso*, 1992.
- Figura 19 - Caixa de costura do Leonilson.
- Figura 20 - *Isolado frágil oposto urgente confuso*, 1990.
- Figura 21 - *J.L.B.C*, 1993 / *Saquinho*, 1992.
- Figura 22 - *El Puerto*, 1992.
- Figura 23 - *José*, 1991.
- Figura 24 - *Voilà mon coeur*, 1990.
- Figura 25 - *El Desierto*, 1991.
- Figura 26 - *Bom rapaz em embalagem ruim*, 1991.
- Figura 27 - *Ninguém*, 1992.
- Figura 28 - *O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo*, 1990.
- Figura 29 - *Instalação sobre duas figuras*, 1993.
- Figura 30 - Leonilson em seu ateliê, 1989.
- Figura 31 - Sem título, 1991.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. NARRATIVA DE LEONILSON: VIDA E POÉTICA.....	11
3. A ARTE DE BORDAR.....	25
4. O FIO BORDA O FIM	32
ANEXO.....	53
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	58

1. INTRODUÇÃO

Este estudo tem como objetivo apresentar o resultado de uma pesquisa feita a partir da análise de diversas biografias de Leonilson (1957 - 1993), entrevistas, documentários, monografias, catálogos e textos em paralelo com sua produção de outros dois artistas nacionais Arthur Bispo do Rosário (Japarutuba, 1909 - Rio de Janeiro, 1989) e Rosana Paulino (São Paulo, 1989), ambos possuem uma produção caracterizada pelo uso de bordados, campo esse ligado a criação feminina por tradição.

Leonilson estabelece uma produção artística relacionada com a palavra, seja através da recorrência de símbolos, criando um repertório íntimo ao utilizar um acervo lexical de imagens e signos em toda a sua produção, por inserir diretamente em seus trabalhos a palavra bordada, transformando os diferentes suportes em páginas de um diário, revelando-se ao outro em narrativas confessionais. Sua obra é um encontro consigo mesmo, um mergulho em sua intimidade, seus anseios e angústias, retratados na profundidade de suas cores e na subjetividade de sua simbologia.

A palavra na obra produção de Leonilson materializa-se em imagem. Palavra e texto funcionam para o artista como forma de construir as realidades subjetivas. Por tratar-se de uma obra autobiográfica, borda em diferentes suportes em primeira pessoa, inscrevendo textos e palavras sobre os seus desenhos, pinturas e bordados. As narrativas construídas pelo artista, muitas vezes são fantasiosas ou subjetivas, não se pode dizer que existam verdades irrefutáveis em sua obra.

O estudo sobre a produção de Leonilson terá como base o livro Leonilson: São tantas as verdades, escrito por Lisette Lagnado no ano de 2000. Um material rico em conteúdo sobre a vida e a produção do artista, o livro foi organizado em três fases de produção identificadas pela autora: : *Primeiros anos* (83-88), *Tema do abandono* (89-91) e *Alegoria da doença* (92), porém a pesquisa terá um enfoque na última fase de produção do artista, que se destina as produções realizadas entre os anos de 1991 e 1993.

O trabalho é composto pela seguinte formação:

No primeiro capítulo é realizado um percurso biográfico do artista apontando desde a informações sobre o seu nascimento, sua origem no estado do Ceará, suas primeiras experimentações com a arte e o bordado, sua vida acadêmica, sua produção em diferentes suportes, seu percurso internacional, as primeiras exposições realizadas, e em seguida, um panorama sobre

sua produção e sobre os elementos utilizados pelo artista para entender as influências sócio-culturais em sua trajetória profissional.

O segundo capítulo apresenta um histórico sobre a produção dos bordados, desde sua origem, até chegar no espaço afetivo do bordado através a produção de Arthur Bispo do Rosário e Rosana Paulino, estabelecendo uma relação com a produção desses dois artistas com o trabalho desenvolvido em bordado por Leonilson.

Já no o terceiro e último capítulo discute a questão da produção em bordado realizada por Leonilson nos anos de 1991 até a sua morte, em 1993. Além da questão da AIDS. Além de ressaltar a questão do aparecimento do bordado em sua produção devido questões alérgicas que o artista desenvolveu ao longo do seu tratamento médico e devido ao agravamento da asma e a investigação de como seu corpo e a memória do artista aparecem na produção realizada nesse período.

2. NARRATIVA DE LEONILSON: VIDA E POÉTICA

José Leonilson Bezerra Dias, ou simplesmente Leonilson - como o artista é conhecido - nasceu na cidade de Fortaleza, Ceará, no dia 01 de março de 1957 (Cassundé, 2011, p.12). De acordo com Lagnado (1995, p.12), é o quarto dos cinco filhos do comerciante e proprietário de uma grande loja de tecidos, Theodorino Torquato Dias e da bordadeira Carmem Bezerra Dias.



Figura 1 - Tilda, Theodorino, Leilson, Ana Lenice, Carmen, Ana Celina e Leonilson, 1965
Foto: Álbum da família. Fonte: Acervo Projeto Leonilson.

Sua família viveu em Fortaleza até o ano de 1960, quando se mudaram para Porto Velho, permanecendo pelo breve período de um ano na capital de Rondônia. Visando a possibilidade de um futuro melhor, seu pai decide se mudar com toda a família para o bairro da Vila Mariana, em São Paulo, na época, reduto de imigrantes rondonienses..

Graças aos ensinamentos transmitidos por sua mãe - que aprendeu com sua mãe - Leonilson teve contato com a arte da costura, o que despertou seu interesse em realizar experimentações no quarto de costura de sua casa, onde recolhia pequenos retalhos de tecidos para compor suas brincadeiras infantis.

Leonilson cresceu em um ambiente onde a religiosidade católica e a cultura nordestina, como a literatura de cordel, o artesanato e as cores vivas, por exemplo, eram pilares de sua família. No livro *Leonilson: Sob o peso do meus amores*, o crítico Bidu Cassundé, afirma:

O aspecto artesanal e precário visto em sua obra está relacionado às suas raízes nordestinas. Embora tenha vindo muito cedo para São Paulo, nunca perdeu seus vínculos com o seu Estado natal, o Ceará onde cultivou amigos [...]. A família, os amigos, o amor, os amantes, as suas decepções, as viagens, o deslocamento, o mundo e sua geografia, os mapas e os elementos da natureza, as relações afetivas, a religiosidade e a morte que permeia o final da sua produção plástica são os assuntos a se observar (Cassundé; Maciel; Resende; 2012, p.20).

Em entrevista, Lisette Lagnado comentou sobre o espírito nômade do artista e as influências da cultura nordestina:

Posso afirmar que a família é extremamente tradicional e arraigada à cultura nortenordeste. Acho que o nômade do Leonilson era o artista. Por isso ele não é um primitivo total, até falo que é um primitivo moderno, porque é próprio do moderno buscar um deslocamento¹.

Em relação aos seus estudos, estudos ocorreram completamente em colégios religiosos. Realizando o primeiro grau no Colégio Coração de Jesus, e o segundo grau no Colégio Arquidiocesano.

¹ C.f.: *Jornal O Povo*, 21 dez. 2003. Acesso: 22 jul. 2019.



Figura 2 - Leonilson Criança.
Fonte: Acervo Projeto Leonilson.

Sua afeição pela arte surge logo na infância e aos 15 anos, em 1972, produzindo sua primeira obra com o título *Mirro*, que segundo Ricardo Resende em seu livro *Leonilson: Sobre o peso dos meus amores*, seria a derivação da palavra francesa “*mirroir*” - espelho em português. O trabalho é composto por uma caixa de madeira, como se fosse um pequeno oratório e, colado ao fundo dessa caixa está um pedaço de roupa que se parece com um tecido jeans, sobreposto por outros dois pedaços de tecido branco em forma de cruz, onde está bordada a palavra *Mirro*. Este trabalho ressalta o que se tornaria uma das marcas mais conhecidas de sua obra, fase essa classificada por Lisette Lagnado em seu livro *São tantas as verdades*, como: alegoria da doença. A obra pode ser interpretada como um autorretrato, pois os materiais foram organizados em uma estrutura que lembra ser uma figura simplificada de um rosto, conforme demonstra a *figura 3*.



Figura 3 - Mirro, 1972.

Fonte: Acervo Projeto Leonilson

De acordo com Lagnado (1995, p.199), antes de ingressar na vida acadêmica, em 1974, Leonilson realiza alguns cursos livres na Escola Panamericana de Arte e Design e, em 1975, matricula-se no curso técnico de Turismo por correspondência, obtendo o seu diploma no ano seguinte pela *Escuela de Turismo de Baleares*, em Palma de Maiorca, Espanha.

O artista teve alguns cadernos preenchidos como uma espécie de diário e algumas das páginas eram organizadas com canhotos de passagens aéreas, de trens e ônibus. Sua preocupação por catalogação permeiam toda a sua futura produção realizada entre as décadas de 1980 e 1990.

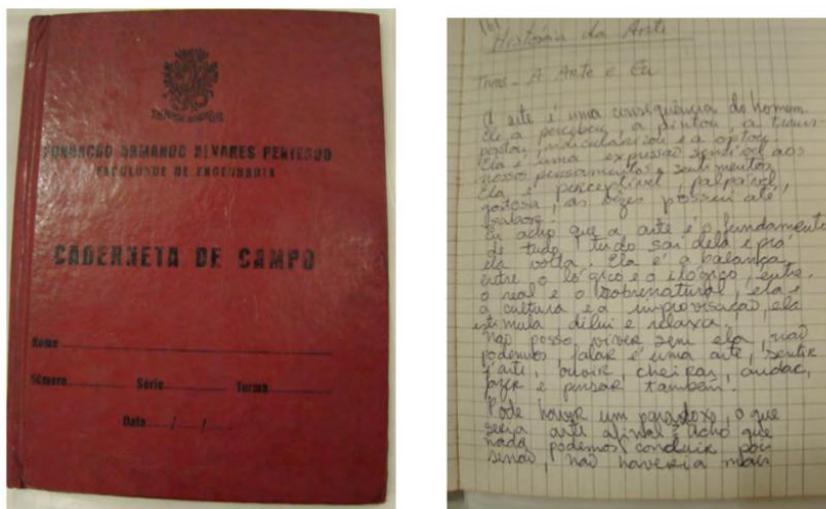


Figura 4 - Caderneta de Campo da FAAP, 1978.

Fonte: Acervo Projeto Leonilson.

Aos vinte anos de idade Leonilson matricula-se no curso de Artes Visuais no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo mas, abandona no segundo semestre de 1977. Logo em seguida ingressa no curso de Educação Artística da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), cursando até o ano de 1980. Mesmo sem concluir, o artista teve contato com Nelson Leirner, Julio Plaza e Regina Silveira através de aulas ministradas pelos mesmos.

Sempre pintei, desde menino. Meu pai sempre me deixou fazer aquilo que eu gostava e um amigo dele me presenteava com materiais de pintura que trazia da Europa. No colégio, gostava dos desenhos da matemática e minhas redações de português eram sobre coisas que eu fazia e gostava. Falava de mim, sempre fui muito egoísta comigo, com meu mundo particular. Em São Paulo, frequentei a Fundação Armando Alvares Penteado, mas aquilo lá significou apenas a possibilidade de ver livros sobre arte. O professor que mais me apoiou foi Júlio Plaza, ele tinha muito carinho por mim, talvez por eu ser diferente dele. O resto era quadradinho sobre quadradinho. Os desenhos que eu fazia, na época mostrava a alguns colegas e artistas. Uns me diziam que eram bonitos, outros que era "um tiro na água" (Moraes, 1985).

É possível identificar em seus cadernos-diários da FAAP uma dinâmica estética pelo meio da junção de texto e imagem. Nesse material existe um curioso texto intitulado "A Arte e Eu" e nele, o artista se posiciona sobre o fazer artístico e no trecho final, revela dados que permeiam sua produção:

[...] toda arte é importante, ela é a documentação de um momento, de um círculo-vitae e de uma corrente humana, ela deve ser a livre expressão de um pensamento ou sentimento, sem pré-conceitos, padrões vergonhas, futilidades ou censuras básicas, ou cortantes, ela deve ser solta, deve voar, pousar, atingir, agitar, coagir, educar, divertir, instruir e relaxar (sic) (José Leonilson Bezerra Dias, 16 abr. 1978).

O tempo que passou na FAAP foi um período de pesquisa e de aprendizado de novas técnicas, resultando o estabelecimento dos pilares de sua poética que, com o passar do tempo, foi mais aprofundada e desenvolvida.

Durante a década de 1970, buscando experienciar a palavra, aprimorou a utilização de técnicas como as colagens e a aplicação de lápis de cor e pastel sobre o papel. Assim surgiram as revistas caseiras *Vogue Ideal* e a *Revista Zé*: a partir do exercício livre de viés artístico, sem caráter comercial ou até mesmo publicitário.

A publicação da *Vogue Ideal* foi concebida com o intuito de ser uma espécie de diálogo entre texto e imagem, colagens, aquarelas e canetas coloridas. Na contra capa da revista o artista escreveu uma dedicatória destinada às pessoas que conseguem enxergar à frente do seu

tempo, afirmou que era “a todos os que conseguem enxergar um pouco mais à frente de alguns preconceitos bestas, a todos os amantes da improvisação, alegria, *joie de vivre*”, aproveitando também para ironicamente, pedir “desculpas” aos que não se sentiram agradados, “para estes eu digo que a vida foi feita para ser vivida, sem essa de dizer: credo! Você foi lá? Viva quem sabe viver, e é por isso que estou vivo! Eu aprendi a gostar de quem gosta de mim” (Idem).

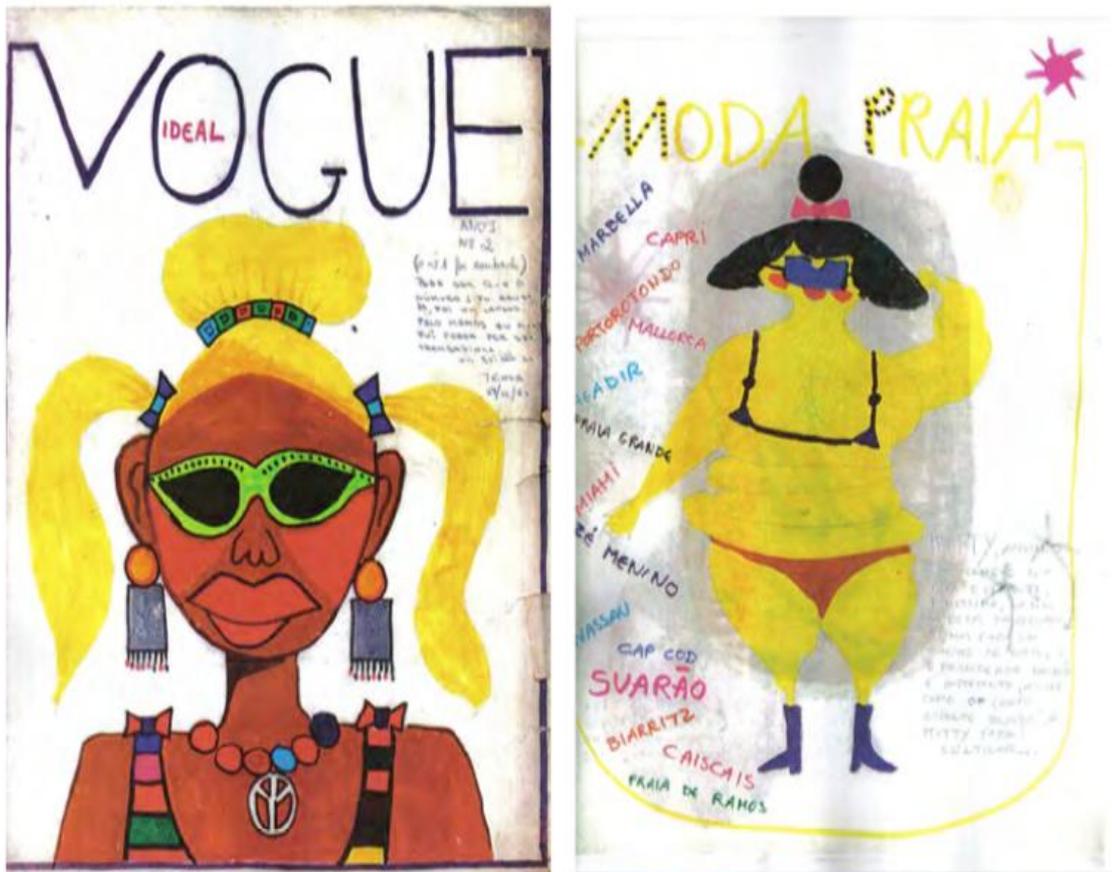


Figura 5 - Capa e conteúdo da Revista *Vogue Ideal*, feita por Leonilson.
Fonte: Acervo Projeto Leonilson.

A *Revista Zé* (abreviação de José Leonilson), tinha 13 páginas e contava a trajetória de um personagem chamado Zé. Sua infância, sua saída do campo para a cidade, seu sonho de ser jogador de futebol e sua carreira bem sucedida em uma empresa petrolífera. O personagem acaba se tornando um cafetão que comercializa garotas de programa mas, ao final, dá uma reviravolta e obtém sucesso como autor. A publicação mescla dados fictícios com outros reais.



Figura 6 - Capa e conteúdo da Revista Zé.
Fonte: Acervo Projeto Leonilson.

Ao abandonar o curso de Educação Artística na FAAP, Leonilson decide deixar temporariamente o Brasil e viaja para a Europa. O artista tinha um espírito inquieto e, no início dos anos 80, se muda para Madri, onde participa de sua primeira exposição internacional: *Cartas al hombre*, na Casa do Brasil² e, mais tarde, expõe com Luiz Zerbini³.

Após sua temporada em Madri, onde obtém uma boa receptividade, viaja para Nienburg Weser, Paris, Cuenca, Frankfurt, Florença, Milão e Barcelona (Cassundé, 2011, p.32). Na cidade de Milão, Leonilson conhece o artista Antônio Dias, que o apresenta para alguns galeristas e ao crítico Achille Bonito Oliva, mentor da *Transvanguardia Italiana*⁴.

Leonilson regressa ao Brasil no final de 1981 mas logo retorna para a Europa no ano de 1982. Desta vez visita o interior da Itália, Alemanha e Portugal. Na cidade de Bolonha

² A Casa do Brasil em Madri, vinculada ao Ministério das Relações Exteriores do Brasil, oferece apoio e moradia a estudantes e pesquisadores brasileiros, desempenhando um importante papel no desenvolvimento da pós-graduação. Abriga permanentemente vários brasileiros que desenvolvem pesquisas em instituições na capital espanhola.

³ A nível de curiosidade, Zerbini se trata de um amigo de Leonilson, colega do curso de Educação Artística na FAAP, dividindo com o artista, um ateliê entre os anos de 1977 e 1980.

⁴ A se saber, o termo *Transvanguardia Italiana* vincula-se ao crítico Achille Bonito Oliva (1939) e ao livro escrito por ele intitulado *A Transvanguardia Italiana* (1980), referente ao novo movimento de figuração italiana, que tinha como principais expoentes Francesco Clemente, Mimmo Palladino, Enzo Cucchi, Sandro Chia e Nicola de Maria.

participa de uma exposição individual na Galeria Pellegrino. Em setembro do mesmo ano volta ao Brasil e decide alugar uma casa/ateliê no bairro da Vila Mariana, em São Paulo.

Em entrevista concedida ao crítico Frederico de Moraes⁵, do jornal O Globo, Leonilson comentou sobre a sua saída do Brasil e contextualiza o momento:

Aos 24 anos decidi que seria pintor, que ia me apresentar por inteiro. Fui morar na Europa. Não esperei nem mesmo a ajuda do meu pai, vendi o carro a uma amiga e me mandei. Cheguei em Madri como todo cearense em qualquer lugar do mundo, com uma pequena mala de mão e, no meu caso, com uma pasta de desenhos. Logo estava expondo na Casa Brasil. A exposição foi vista pelo diretor da Casa Velásquez, que me convidou a morar em um dos ateliês que o governo da França ali mantém. Viajei para Suíça, Alemanha, Itália e França. Conheci o Arthur Piza, que me apresentou ao Antônio Dias, que me apresentou ao Marchand Canavielo, que logo se interessou pelo meu trabalho, adquirindo 15 desenhos, queria contratar-me, mas deu aquela saudade do Brasil (Dias *apud* Cassundé, op.cit., p. 32).

Após sua primeira temporada pela Europa, começa a receber muitos convites para montar exposições tanto nacionais quanto internacionais, tendo inclusive, executado duas mostras simultâneas nas duas maiores galerias brasileiras da época: uma na Galeria Luisa Strina - em São Paulo e a outra na Galeria Thomas Cohn - no Rio de Janeiro.

A quantidade de convites para a realização de novas exposições aumentam consideravelmente e o ano de 1985 foi extremamente rico e importante para o artista, que participa da XII *Nouvelle Biennale* de Paris e também da exposição coletiva *Nueva Pintura Brasileña* no *Centro de Artes y Comunicación*, em Buenos Aires, com seus amigos Leda Catunda e Sérgio Romagnolo. Leonilson exhibe suas primeiras obras tridimensionais como a Pirâmide de livros e a obra Globo de Cobre, durante sua participação na XVIII Bienal Internacional de Artes de São Paulo.

⁵ Frederico Moraes (1936) é crítico de arte que teve grande importância na década de 1970 para a arte de vanguarda brasileira.

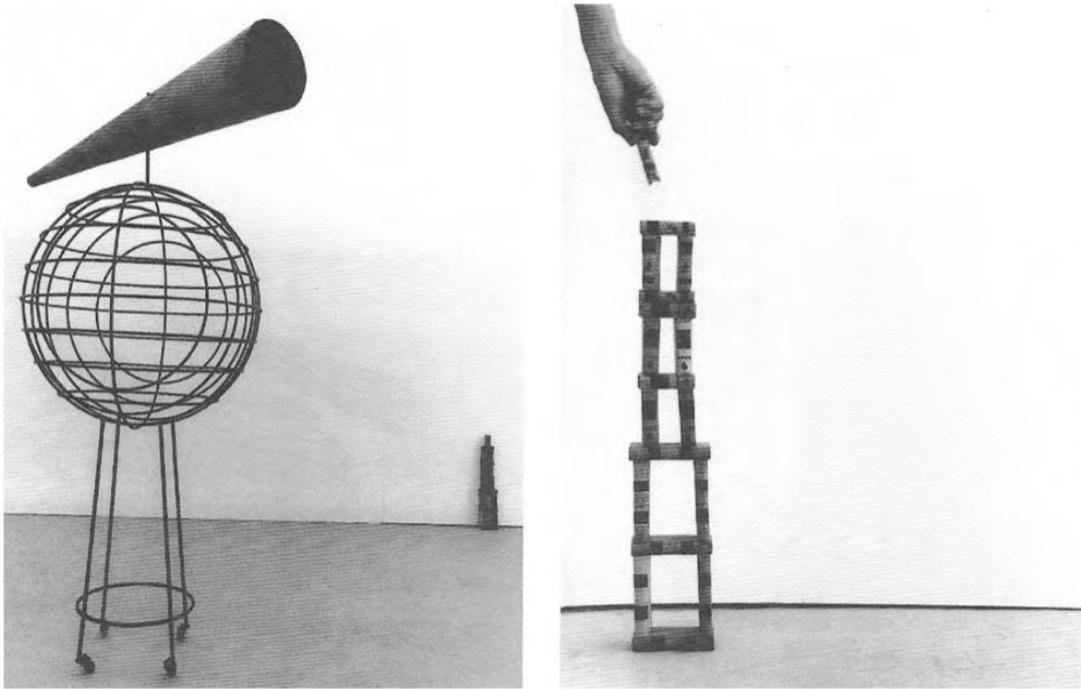


Figura 7 - Obra *Globo de Cobre* e *Pirâmide de Livros*.
Fonte: Projeto Leonilson.

Neste período o artista retoma alguns dos recursos gráficos utilizados em suas primeiras pinturas e esse resgate é dado como uma marca de ilustração, onde desenhos pouco elaborados de ringues, ferros de passar, aviões, dinossauros, gatos e patos revelam a busca de Leonilson por um desenho livre da expressão realista.

Ao final do anos de 1985, Leonilson conhece, durante a XVIII Bienal de São Paulo, o artista alemão Albert Hien e desse encontro resulta em parceria e uma grande amizade entre os dois (Cassundé, et. al., 2012, p.23 et. seq.). Essa aproximação foi responsável por agregar alguns elementos novos a poética de trabalho de Leonilson. Lisette Lagnado em seu livro *Leonilson: São tantas as verdades*, classifica esses elementos como dados metafísicos, “em 1996, a partir da amizade com o artista alemão Albert Hien, Leonilson incorpora dados "metafísicos": esculturas que arquitetam uma maquinaria do absurdo, mapas, globos, a esfera celeste, o fogo e a água (Idem).

Em um ensaio publicado no Jornal Diário do Nordeste - de Fortaleza, a jornalista Ítala Márcia Holanda evidencia o campo lúdico da produção de Leonilson e em como o artista lida com a construção de sua poética:

Num jogo divertido, as figuras e objetos achados bem à mão - o piano que tem em casa, o aviãozinho da sua coleção de miniatura - vão aparecendo num trabalho ou

noutro. E enquanto algumas pessoas as ligam a infância e outros o futuro, Leonilson prefere encarar esse resultado como uma coisa atemporal, distância da infância e da velhice, sem nenhum compromisso com esses dois extremos da vida. Já quando não retrata o que está perto de si, Leonilson usa coisas da sua cabeça, entra dentro de um plano muito abstrato e encontra lendas estórias e fábulas que tenta passar ao público através dos desenhos (Holanda, s/d).

Em 1986 Leonilson viaja por outras cidades da Europa, como Lisboa, Paris, Milão, Zurique, Munique, Colônia, Dusseldorf, Bonn, Roma, Nápoles, Pompéia, Ercolano, Barcelona, Madrid e por fim Frankfurt. Junto com seu parceiro, Albert Hien, realiza uma exposição nomeada *Hien/ Leonilson*, em Munique, Alemanha, na Galeria Walter Storms. Leonilson regressa ao Brasil no mesmo ano e participa de exposições como a I Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras, realizada na cidade de Fortaleza, a Mostra Transvanguarda e Culturas Nacionais no Rio de Janeiro e da exposição coletiva *A Nova Dimensão do Objeto*, realizada no MAC-USP.

[...] em suas viagens, o artista desenhou bastante, pode-se ler, em muitos deles, a abreviação do nome das cidades onde os desenhos foram realizados: BRU, AMS, NYC, SP, RIO. Os mapas realizados por Leonilson não representam a realidade, são mapeamentos poéticos, imaginários, não pertencem a uma cartografia real, são cheios de sentimentos, como paixão, desejo, dor, solidão. É uma espécie de cartografia íntima, pessoal e corporal, em seus mapas e paisagens, estão repletos de trilhas, caminhos, lagos, mares, oceanos, rios, cidades, ruas, montanhas, vulcões, desertos, abismos, pontes, pontos cardeais, que acabam parecendo como veias, artérias, órgãos, ossos, bocas e membros (Pedrosa, 2015, p.22).

Foi em meados dos anos 1980, que a crítica legitima José Leonilson como grande revelação na arte contemporânea brasileira. Este reconhecimento ocorreu também no mercado da arte. Suas obras eram aceitas pelo público devido a curiosidade que o artista despertava. A crítica de arte Lisette Lagnado (1988, p.8 et. seq.), em seu artigo *Leonilson: Símbolos coloridos* destaca que “[...] Leonilson estourou aos 26 anos e muita gente teve que engolir a vinda desse cometa. A diferença é que os cometas só estão de passagem, e ao que tudo indica será difícil barrar essa revelação dos anais da história da arte”.

No ano de 1987 Leonilson viaja algumas vezes para Fortaleza e para a Europa, porém, vale destacar a sua viagem para Nova Iorque. Em sua primeira visita a cidade, o artista visitou a exposição *Shaker Design*⁶, realizada no *Whitney American Museum*. Essa exposição foi de

⁶ Shakers, ou também denominada Sociedade Unida dos Crentes na Segunda Aparição de Cristo, é uma seita religiosa fundada no século XVIII, na Inglaterra. Ver mais em: STEIN. Stephen J., *The Shaker Experience in America*, 1992, p.1–8.

extrema importância para a sua construção poética ao longo dos próximos anos. Leonilson rompeu com suas influências vindas da Transvanguarda Italiana no final da década de 1980, criando, assim, um repertório próprio e um vocabulário composto pela utilização de alguns signos que fazem parte de um campo semântico idealizado pelo artista a partir de algumas questões pessoais.

Esses signos são escadas, pontes, números, círculos, navios, aviões, ampulhetas, bússolas, instrumentos musicais, átomo, vulcões, torres, radares, montanhas, cadeiras, etc (Cassundé; et al., 2012, p.19). A partir de então, sua obra fica repleta de índices taxonômicos e seu legado se constitui como um grande acervo, impregnado de memória viva, diversas classificações e transposições. Segundo Lisette Lagnado, em seu livro *Leonilson: são tantas as verdades* (1995, p.32):

Dentro dessa constelação de elementos, é possível perceber uma afinidade temática que os agrupa em famílias: os instrumentos musicais (saxofone, piano, lira, clarinete, violoncelo e tambor); os elementos marítimos (peixe, âncora, capitão, navio, leme, sereias e medusas); os materiais bélicos ou de autoridade (faca, espada, granada, estacas e flechas).

Suas coleções particulares de brinquedos, artesanato, arte popular e objetos pessoais, deixaram de ser segredo e passaram a fazer parte de sua linguagem. Seu cotidiano passou a fazer parte de sua produção e o influenciaram até os seus últimos trabalhos.

Seu vocabulário de signos começou a aparecer em algumas de suas composições, como na instalação *Moving Mountains* - exibida no ano de 1987 - no Kunstforum. A obra era composta por alguns objetos escultóricos que remetiam a alguns de seus signos visuais, como pontes, escadas e números.

Em sua agenda do ano de 1987, nota-se alguns esboços da instalação. São desenhos detalhados, sofisticados e que registram as etapas de trabalho do artista, desde o momento em que a obra é idealizada até a sua concepção final, conforme demonstra a figura 8 abaixo.



Figura 8 - Idealização e concepção das obras.
Fonte: Acervo Projeto Leonilson.

Essas agendas, que são organizadas como verdadeiros diários, eram preenchidas com os mais diversos tipos de suportes e técnicas, como desenhos, aquarelas, pinturas, bordados, objetos, aplicados em telas, tecidos, papéis ou como instalações. Em seus diários o texto é frequentemente utilizado como elemento visual poético. Outro suporte utilizado foi a gravação de um diário íntimo realizado em diversas fitas de áudio, com o intuito de tornar-se público os seus sonhos, suas memórias e autoficções.

Leonilson agiu com propriedade ao articular sua vida como protagonista de sua obra, sua família, seus amigos, seus amores e suas decepções amorosas, suas viagens, seus deslocamentos, o mundo e sua geografia, os mapas, a natureza, as suas relações afetivas com a religiosidade e a morte que permeiam até o final de sua produção artística.

A produção do artista no período pós 1989, segundo o crítico Adriano Pedrosa, deve ser compreendida como um diário, considerado seu período mais íntimo, delicado, pessoal e poético (Pedrosa, 2015, p.15). São obras repletas de referências íntimas e cotidianas. Esses trabalhos criaram, como dito acima, um vocabulário próprio e refinado, um repertório de imagens bastante singular com narrativas e temas. Em entrevista ao crítico de arte Adriano Pedrosa para o livro *Truth, Fiction*, José Leonilson afirma que: "os trabalhos são completamente diários. São completamente pessoais" (*Ibidem*, p.235).

A partir de 1989 Leonilson desenvolve sua própria geometria, além disso, é nesse período em que o artista desenvolve seus mais singulares conjuntos de obras, com a presença de quadrados, retângulos, faixas, listras e recortes, onde se faz cada vez mais presente o uso de papel ou tecido costurados, forrados ou dobrados, em veludo, voile, renda ou algodão, construindo faixas das mais diferentes cores, materiais e texturas.

Em março de 1991, Leonilson é convidado para ilustrar a coluna "*Talk of the Town - o ti-ti-ti da cidade*", da jornalista Barbara Gancia, além de passar por vários cadernos do jornal Folha de São Paulo, entre elas: Cotidiano, São Paulo SP, Fim de Semana e Acontece São Paulo da Ilustrada. Em agosto do mesmo ano, durante o período em que o artista ilustrou a coluna, descobriu ser soropositivo.

Ao todo 102 ilustrações foram feitas por Leonilson em um período entre o dia 9 de março de 1991 até 14 de maio de 1993, poucas semanas antes de seu falecimento.

O glossário de elementos utilizados pelo artista estava presente nessas publicações que serviam para ilustrar os títulos das colunas, como por exemplo: às crises da AIDS, corrupção, o Congresso Nacional, violência. Além da ilustração de diversos personagens, como Madonna, Xuxa, Paulo Maluf e Fernando Collor. Os desenhos superaram sua mera função de ilustração. As figuras 9 e 10 representam 04 das 102 ilustrações realizadas para o jornal Folha de São Paulo.

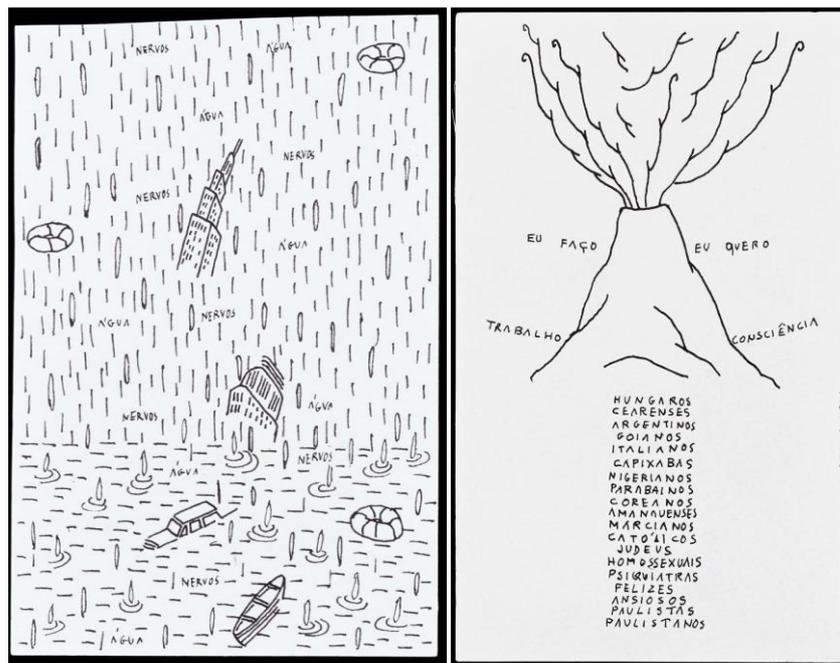


Figura 9 - Ilustrações para a coluna "*Talk of the Town - o ti-ti-ti da cidade*".

Fonte: Acervo Projeto Leonilson.

3. A ARTE DE BORDAR

Se considerarmos a costura como um passo inicial para o surgimento dos bordados, podemos datá-la como uma atividade surgida na pré-história. Sua origem se deu pela união de peles de animais com fios feitos de fibras, utilizadas para aquecer o corpo. Essa atividade foi bastante praticada pelos homens do período mesolítico. Com o passar do tempo, essa costura relativamente simples, com o objetivo de apenas unir peles, ganhou elementos adicionais em sua execução, originando assim os adornos (Silva, 2006).



Figura 11 - Agulha feita de osso e ferramentas utilizadas pelos homens mesolíticos.
Fonte: El Costuras

Ao passar para a idade antiga, essa costura chamada de adornada, ganhou um nível de maior complexidade e deixou sua simples função de unir diferentes peças, para servir apenas à ornamentação. Foram os babilônios que ganharam o título de primeiro povo a se dedicar ao desenvolvimento do bordado, posteriormente superados em reputação pelos egípcios. Com o passar dos séculos, o bordado se propagou pela Europa e se tornou popular nas vestes gregas e posteriormente nas romanas. Esse destaque se deu por suas qualidades visuais, comparado a uma pintura. (Naval; Ayerbe, 1922 *apud* Bordado).

Foi no continente americano que a produção têxtil e suas ramificações passaram a ser desenvolvidas por diversos povos, resultando em uma produção extremamente diversificada.

A riqueza, a amplitude das técnicas, os elementos decorativos, a vastidão de pontos e técnicas das artes têxteis pré-colombianas (inclusive a vasta arte plumária do Cerrado e da Amazônia, como a Mundurukaia, antiga região da etnia Mundurukú entre os

Rios Tapajós e Madeira, como grandes extensões territoriais no Brasil) desencorajam, ou pelo menos deveria desencorajar, qualquer generalização do tipo que insere estas artes como parte de um saber-fazer "importado" pelo colonizador, mecanismo este, parte do colonizar e de colocar seu saber frente aos saberes autóctones e estes como inexistentes ou inferiores (Queiroz, 2011, p.6).

Na Idade Média, o bordado europeu estabeleceu uma estreita relação com a igreja católica. Era possível ver os bordados como uma forma de adorno em vestimentas do clero, mas graças às Cruzadas, suas técnicas passaram a ser incrementadas com a influência dos povos orientais, o que foi reforçado na Península Ibérica pela expansão do Império Turco-otomano, que já possuía uma grande tradição em bordados (Naval; Ayerbe, 1922 *apud* Bordado). Foi também nesse período em que o bordado se estabeleceu como uma atividade doméstica, executada na maioria das vezes por mulheres.

No entanto, não podemos afirmar que esta actividade era exclusivamente feminina porque existiam homens em Lisboa, no séc XVI, capacitados para bordar ou "broslar". Este ofício exigia perícia e determinadas aptidões para ser efectuado, de tal como que, por vezes, era necessário obterem um diploma. Tinham que prestar provas tais como realizar debuxo e fazer um bordado imaginário onde constava um rosto bordado a seda (Silva, 2006, p. 1).

O bordado português realizado no período medieval foi marcado pelas linhas verticais, pelos temas ogivais e pelo representação da natureza. Esses bordados eram influenciados por países que tiveram grande importância na produção têxtil entre os sécs. XII e XVI como por exemplo: Inglaterra, França, Países Baixos, Alemanha, Espanha e Suíça (Idem).



Figura 12 - Lenço de Namorados, bordado típico da região norte de Portugal, de Vila Verde.
Fonte: Cultuga.

Durante o processo de colonização da América pelos países europeus, o bordado americano sofreu uma grande influência, devido à tradição europeia que era imposta. No Brasil, o bordado e diversos outros tipos de trabalhos têxteis passaram a ser inseridos em sua maior parte pelos portugueses, como uma forma de sobrepôr a cultura local, como uma forma de aumentar o poder de dominação da cultura europeia sobre as diferentes culturas nativas (Queiroz, 2011). Muitos pontos de bordado em linha foram sendo incorporados por inúmeras regiões do país, cada região passou a interpretar e a aplicar, de forma regional, seus saberes sobre os tecidos.

No período da Idade Moderna, o bordado continua atendendo uma demanda do clero, porém a técnica se expande para a vestimenta em geral, passando a ser ostentado pelas classes mais abastadas como uma forma de indicação de sua posição social. Foi no final do século XIX, com o advento das máquinas de costura, que o bordado realizado em máquinas, de maneira rápida, passou a competir com o trabalho manual, de lenta execução (Naval y Ayerbe, 1922 apud Bordado).

No início do século XX que esse pensamento é retomado, graças à criação da escola de arte vanguardista alemã *Bauhaus*, que trouxe consigo o ideal de unir a arte e o artesanato em torno da criação de diversos objetos que alinhavam a beleza com a funcionalidade. A escola oferecia oficinas de tecelagem, marcenaria, metal, etc. A partir desse momento outras possibilidades foram criadas para o artesanato. Devido às vanguardas artísticas que predominavam no início do século, seu desenvolvimento é marcado pela experimentação na arte. Consequentemente, novos materiais e novos métodos de produção de imagem são explorados pelos artistas (Gombrich, 2002).



Figura 13 - Retrato de Gunta Stözl, artista têxtil alemã que desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento da oficina de tecelagem da escola Bauhaus. Fonte: Bauhaus-Archiv Berlin.

As novas possibilidades para o uso do artesanato são refletidas na produção de arte contemporânea que expandiu imensamente seu campo de trabalho ao reincorporar o bordado, tanto como tema de discussão quanto como técnica de elaboração de imagem. Tylor (1986), em um dos seus conceitos de cultura a define como sendo “todo comportamento aprendido”, dessa forma, a arte de bordar pode ser compreendida por um costume ensinado e aprimorado ao longo de todo um tempo.⁷

De acordo com Bahia (2002), no cenário artístico brasileiro, pode-se citar artistas como Arthur Bispo do Rosário, Edith Derdyk, o próprio Leonilson, Lia Menna Barreto, Letícia Parente, entre outros, dando ao bordado um espaço efetivo dentro da arte. Em uma entrevista de José Leonilson para a crítica de arte Lisette Lagnado, realizada no dia 30 de outubro de 1992, é possível notar a importância da obra de Arthur Bispo do Rosário, com a produção de bordados realizada por Leonilson.

Lisette: O surgimento dos panos bordados é contemporâneo da exposição do Bispo. Ela foi determinante para você?

⁷ Tylor in Laraia. Laraia, Roque de Barros, 1932. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

Leonilson: A exposição do Bispo? Foi. Mas minha mãe bordando em casa diariamente também.

Lisette: A introdução da costura, mesclando vida pessoal e recurso estético, remete ao Bispo que costurava fragmentos de sua própria experiência.

Leonilson: [...] Quando ví a exposição do Bispo no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, fiquei fascinado. Mas ver uma exposição do Bispo, para mim, é como ver uma exposição do Andy Warhol. Ele é um pop. Não consigo vê-lo como louco. Vejo o Bispo como uma pessoa normal, só que ele tinha uma história com ele mesmo que as pessoas não conseguem entender direito (Lagnado, 2019, p.84).

Arthur Bispo do Rosário nasceu em 1909 (1911), em Japarutuba, Sergipe e faleceu em 1989, no Rio de Janeiro. Sofria de esquizofrenia paranoide e por isso precisou passar a maior parte de sua vida recluso em um hospital psiquiátrico. Devido ao seu diagnóstico, que é um dos quatro tipos principais dessa patologia caracterizado pela ocorrência de visões, alucinações, sentimento de perseguição e ouvir vozes.

Transitando entre a realidade e o delírio, começou a produzir seu trabalho artístico motivado por um pedido de Deus, no intuito de que fosse construído um universo e fosse responsável por registrar a sua passagem pela Terra.

Suas obras possuem influência das festas e quadrilhas da região em que o artista nasceu. Os participantes vestiam roupas coloridas e bastante bordadas em pontos de cruz para compor desenhos e aplicar brilhos nas fantasias.

Todo seu trabalho foi composto a partir das sobras de materiais utilizados e posteriormente dispensados no hospital, como sucatas, comprando ou trocando objetos e desfiando roupas, uniformes e cobertores da instituição. Em meio a toda essa representação, destacam-se, sempre, as palavras. Palavras escritas e pintadas. Por toda obra, encontram-se nomes de pessoas, célebres, anônimas, registros de ideias breves, regulamentos íntimos ou mesmo extratos poéticos.

Bispo foi responsável por fragmentar a sua composição em códigos próprios, criando um universo lúdico de bordados, *assemblages*, mantos, estandartes e objetos de impressionante potência plástica e poética (Pérez Oramas, 2012, p.104).

O trabalho de Leonilson pode ser visto como a construção do que ainda não pôde ser sonhado, já o trabalho de Arthur Bispo do Rosário aponta para a reconstrução de um mundo que foi perdido: a cicatrização que se segue a um desastre. Também, pode-se dizer que o trabalho do Bispo e do Leonilson se correspondem pelo fato de que eles estavam empenhados

na transformação de suas posses em suporte para a linguagem, ambos procuravam a insuficiência das palavras e das imagens. Em *Leonilson: São tantas as verdades*, Lisette Lagnado afirma:

[...] a loucura de Bispo servirá de ponte para restabelecer a clássica analogia entre o louco e o apaixonado e, ainda, entre o louco e o artista. Mas o recurso da costura protagoniza um equívoco disseminado - a associação mecânica entre os objetos manufaturado do primeiro e os "bordados" que Leonilson passa a exibir em suas exposições (Lagnado, 2019, p.32).

Abaixo, a obra "Manto da apresentação", peça bordada para que o Bispo pudesse se apresentar diante de Deus no dia de seu Juízo Final.



Figura 14 - Manto da Apresentação, s.d.

Tecido, fio e corda, 219 x 130 cm

Fonte: Imagem de Divulgação do Museu Bispo do Rosário.



Figura 15 - Manto da Apresentação, s.d.

Tecido, fio e corda, 219 x 130 cm

Fonte: Imagem de Divulgação do Museu Bispo do Rosário.

Rosana Paulino (São Paulo, 1967), negra, paulista de origem humilde, utiliza seus elementos biográficos como ponto de partida para uma reflexão social e autobiográfica, ao mesmo tempo em que aborda as memórias coletivas e individuais que marcam sua construção subjetiva.

Sua obra discute os padrões de beleza, de comportamento, de apreensão dos indivíduos e suas diferenças no mundo. Para tal, a artista faz uma pesquisa formal, que passa por uma reinterpretação dos objetos, em especial os de seu cotidiano, como suportes de sentidos.

Na série de trabalhos chamada Bastidores, realizada em 1997, Paulino sintetiza suas temáticas mais recorrentes. A série é composta por um conjunto de seis peças realizadas em xerox de fotografias transferidas para tecidos, emoldurados em bastidores. As fotografias utilizadas nas obras são de um álbum de fotos de sua própria família. Tematicamente, trata-se de uma obra em que a autobiografia contém em si as possibilidades de uma crítica social bastante ampla. Em cada uma das imagens, a artista realiza intervenções, com bordados, alinhaves agressivos, rústicos, mal acabados (de maneira proposital), em partes significativas dos corpos femininos, como boca, garganta, olhos e testa. Abaixo a imagem de três peças da série Bastidores, de Rosana Paulino:



Figura 16 - Bastidores, 1997

Fonte: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

A forma violenta e agressiva como as linhas incidem sobre os corpos negros suscitam a incômoda memória da experiência, um passado não resolvido da escravidão no Brasil. O corpo possui uma outra identidade, a de gênero: são corpos de mulheres negras estampadas,

amordaçadas, cegas, impedidas de ver, pensar, falar ou de gritar, que a artista exhibe nesta série de trabalhos. Dária Jaremtchuk, na publicação "Ações políticas na arte contemporânea brasileira" afirma:

A linha aparente e o bordado transformam os retratos em exemplares da condição dos afrodescendentes, reverberando sua difícil condição social. Os bordados afastam-se das qualidades e delicadezas que lhe são próprios e se aproximam de operações de estancamento ou de impedimento. As costuras e suturas mal feitas parecem agir sobre cortes profundos. Se os negros eram amarrados, amordaçados e silenciados quando escravos, suas imagens nas séries Bastidores trazem à tona resquícios daquela condição (*Ibidem*, p.87 et. seq.).

Podemos estabelecer uma ligação com a obra de José Lenilson e a de Rosana Paulino, pelo fato de ambos terem como poética a memória pessoal, passando a ser uma bandeira de resistência, uma memória enquanto condição de humanidade.

A obra da artista Rosana Pulino também discute a dimensão das práticas consideradas feminilizadas, comumente desvalorizadas por serem feitas em suportes têxteis. Após os anos 1970, essas modalidades desprezadas por sua essencial feminilidade tornaram-se meios de criticar os discursos de poder difundidos. São obras que tratam de silêncios e omissões e que ao invés de sugerirem delicadeza, apresentam alguns conteúdos de forma violenta. A costura ganha uma potência, subvertendo os sentidos tradicionalmente atrelados às faturas femininas.

4. O FIO BORDA O FIM

Ao longo dos anos 1980 a produção de de José Leonilson foi marcada por grandes extensões de lona, cores vibrantes, pinceladas gestuais, uma iconografia que continha uma centena de ícones, todos com referência ao universo das histórias infantis, histórias em quadrinhos e da indústria cultural. Já nos anos 1990, sua produção reflete em uma contingência de sua situação pessoal, se referindo a um universo cada vez mais pessoal. Essa contingência reflete na redução dos gestos do artista a linhas mais segmentadas e enrijecidas, o campo figurativo também se reduz e se repete em diversas obras, seus trabalhos são realizados em uma menor escala de tamanho e, também é possível observar uma menor quantidade de elementos presentes em suas obras e poucas inscrições que aparecem apenas como um dado, ou uma datação.

Foi no final dos anos 1980 que se deu o aparecimento dos bordados na obra de Leonilson, essa materialidade se adere às superfícies ou suportes utilizados pelos artista, as superfícies eram monocromáticas, reiterando a sua opacidade e sua existência material. Os bordados vieram em seu trabalho para somar, para marcar a descoberta de uma dimensão física para uma série de experiências marcadas por uma profunda negatividade.

Também nesse período, final dos anos 1980, a AIDS era uma incógnita para a ciência e um terror para a vida de homens e mulheres com uma vida sexual ativa, pois contrair o vírus da AIDS era basicamente contrair uma sentença para a morte. Qualquer pessoa corria o risco de contrair o vírus, que acarretaria uma doença incurável na época e letal, mas nos primeiros anos do seu desenvolvimento a maior quantidade de casos atingia uma parcela muito específica da população, jovens adultos homossexuais do sexo masculino.

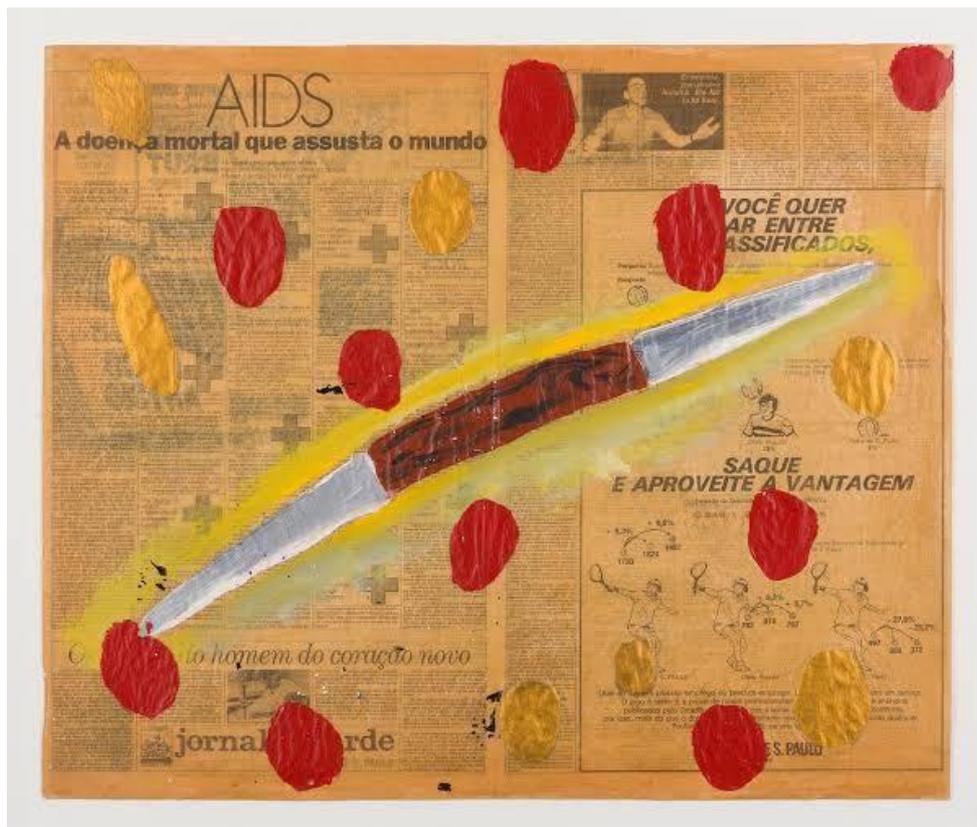


Figura 17 - Saque e aproveite a vantagem, 1985.
 Acrílica, guache e verniz sobre página de jornal, 58 x 68,5 cm.
 Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo

Leonilson presenciou esse abalo histórico, temeu o risco da doença e teve sua vida interrompida por ela. Muito antes de ser diagnosticado soropositivo, o vírus já o assombrava.

Mesmo assim, não deixava de realizar os seus desejos, e tomava um cuidado ou outro, conforme podemos ler na fala abaixo, do dia 1º de maio de 1990, onde Leonilson encontra-se completamente pronto para se entregar às suas vontades:

E eu posso até dizer que às vezes eu fico atraído por umas mulheres, mas eu sinto mesmo é atraído por uns caras. Às vezes eu vejo uns caras lindos, aí eu fico louco por eles. Eu só não faço o que tenho vontade por que eu tenho medo. E ser gay hoje em dia é a mesma coisa que ser judeu na segunda 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? Mas isso também faz a consciência da gente aumentar. Faz eu querer ser um homem forte. Faz eu achar que todas as coisas pequenas que acontecem não tem a menor importância. Que o importante é eu fazer tudo, assim, o tempo todo. Cada minuto do dia eu faço um monte de coisa. Fazer tudo que a minha cabeça mandar. E eu vou fazer tudo o que a minha cabeça mandar. Por que eu tenho 33 anos e eu tô completamente cheio de vontade, assim, homem-peixe. Homem-peixe com o oceano inteirinho para nadar. Eu tô confiante em mim. Eu tô confiante eu tô com os olhos brilhando, assim, brilhando pro que vai acontecer. Hoje é a noite do 1o de maio de 1990. Eu tô completamente pronto⁸.

Em agosto de 1991, um teste revela que o artista é soropositivo ao vírus da AIDS e isso teve relação direta em sua poética, projetado em algumas questões autobiográficas. Em uma entrevista realizada com Nicinha Leonilson no dia 24 de julho de 2019, ela narra como foi o momento em que o artista descobriu o seu diagnóstico positivo para o vírus da AIDS:

[...] Quando ele se descobriu soropositivo, particularmente para a família foi um susto. A gente não sabia que ele era homossexual, ele nunca demonstrou isso. Até porque ele tinha uma relação muito grande, ele era apaixonado pela a minha mãe, e ele sabia que se ele contasse para a mamãe, seria um desgosto muito grande para ela. [...] Então quando ele se viu soropositivo, ele resolveu contar para a minha irmã, e aí a minha irmã já contou pra gente, ela ficou de contar para a mamãe e eu fiquei de conversar com o papai, e aí nós contamos o porquê, e a partir daí tivemos uma vida totalmente voltada para o Leonilson [...].
A gente cuidava dele 24 horas por dia, era tanto que o lembrava de tomar os medicamentos que ele odiava tomar, nós conversamos com ele e ele dizia que estava com enjoo, e eu dizia: mas meu irmão, precisa tomar. Tudo quanto é médico possível e imaginável a gente foi atrás [...] (Leonilson, Nicinha, 24 jul. 2019)⁹.

Esse período foi decisivo para a reorganização dos materiais e procedimentos utilizados por Leonilson, é possível observar o reaparecimento de quase tudo o que foi de interesse para a sua produção ao longo dos anos. O artista trabalhou exaustivamente ao longo desses últimos

⁸ Fala de Leonilson em: *Com o oceano inteiro pra nadar*. op. cit.

⁹ Entrevista com Nicinha Leonilson, realizada no dia 24 jul. 2019. A íntegra da entrevista está disponível no anexo da monografia.

três anos de vida, isso pelo fato da iminência da morte estar sempre ao seu lado. Esse fato foi ressaltado durante a entrevista realizada com Nicinha Leonilson:

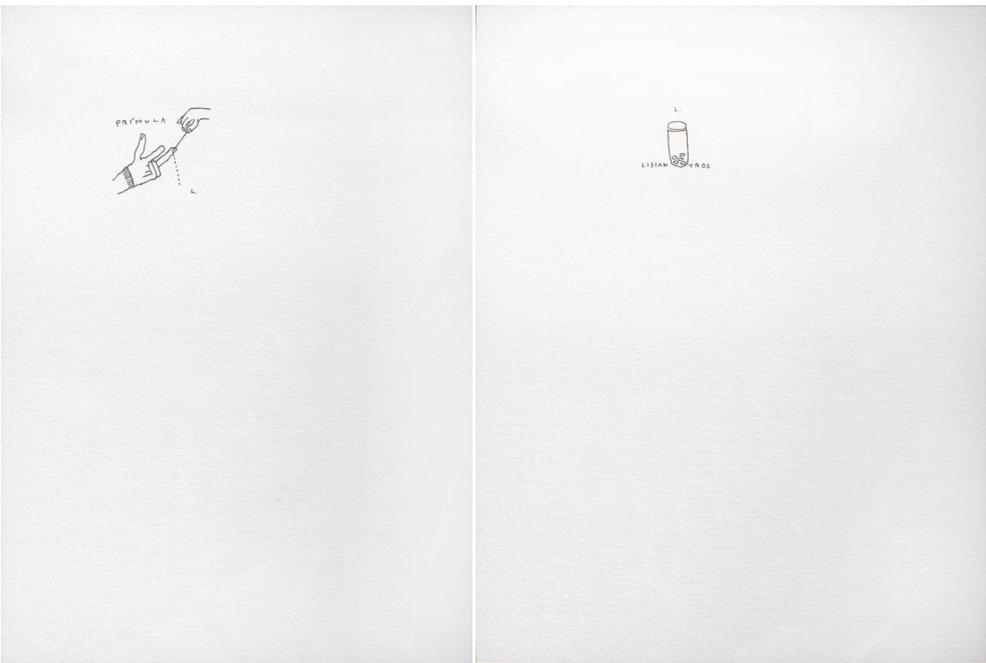
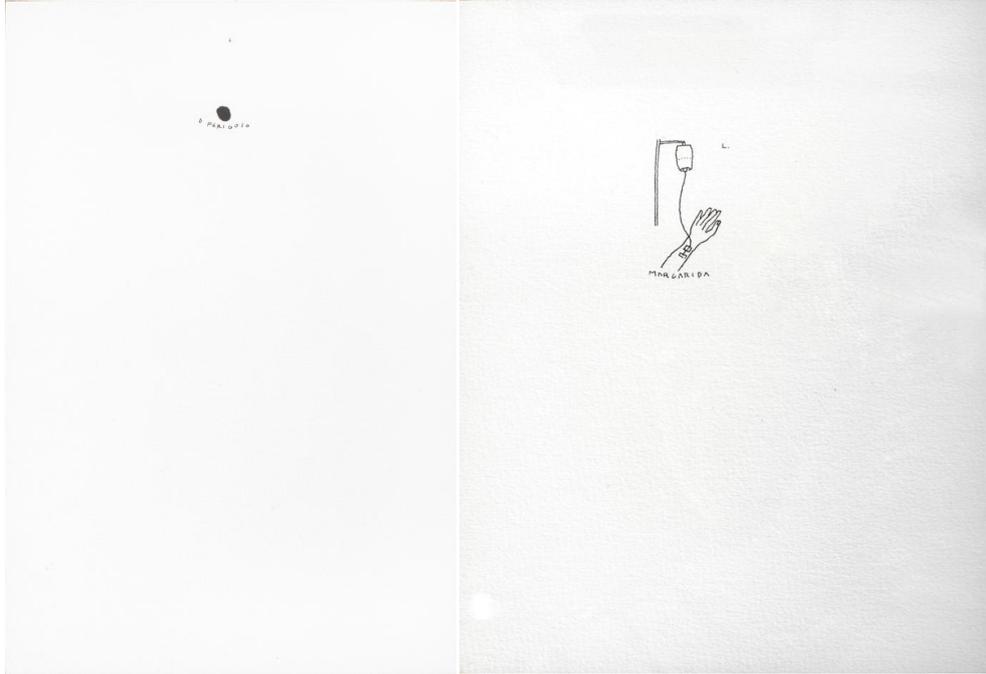
[...] Eu acho que ele começou a bordar muito mais quando ele se tornou soropositivo, por conta do cheiro das tintas, as tintas todas são fortes, e ele já tinha asma, e juntava as duas coisas e por conta disso também que ele começou a bordar mais, e a se colocar mais, talvez ele percebeu que ele tivesse um tempo de vida muito curto, e aí ele quis fazer uma biografia dele, uma história dele, sobre seus sentimentos, suas relações. Eu acho que teve tudo isso muito envolvido nesses três, quatro últimos anos [...] (Leonilson, Nicinha, op. cit.).

Nessa fase, existe uma confluência entre o corpo e a obra, que se reflete ao corpo ausente ou fragmentado, que é sugerido por informações mínimas em seus trabalhos, como por exemplo seu peso, sua altura, idade, o que acaba refletindo um procedimento metafórico para a construção de um auto retrato.

Esses dados executados de forma simplificada, eram realizados em bordado, isso pelo fato de algumas questões alérgicas que o artista desenvolveu ao longo do seu tratamento médico e devido ao agravamento da asma.

Eu acho que ele começou a bordar muito mais quando ele se tornou soropositivo, por conta do cheiro das tintas, as tintas todas são fortes, e ele já tinha asma, e juntava as duas coisas e por conta disso também que ele começou a bordar mais, e a se colocar mais, talvez ele percebeu que ele tivesse um tempo de vida muito curto, e aí ele quis fazer uma biografia dele, uma história dele, sobre seus sentimentos, suas relações (Leonilson, Nicinha, op. cit.).

Nessa fase, Leonilson realizou um trabalho bastante representativo, traduzindo referências de sua realidade: ilustrações que tinham como tema o seu tratamento, e uma gama de signos religiosos, que acabaram surgindo com mais evidência nesse período, como por exemplo a série de sete desenhos denominada "O Perigoso", realizado no ano de 1992.



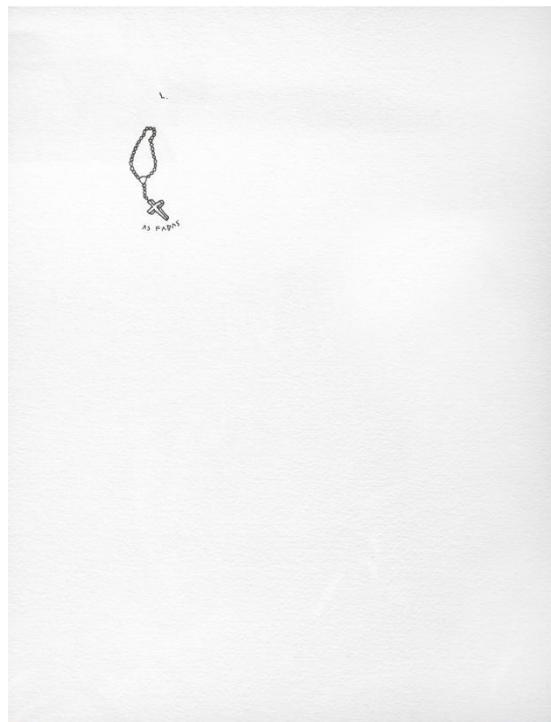
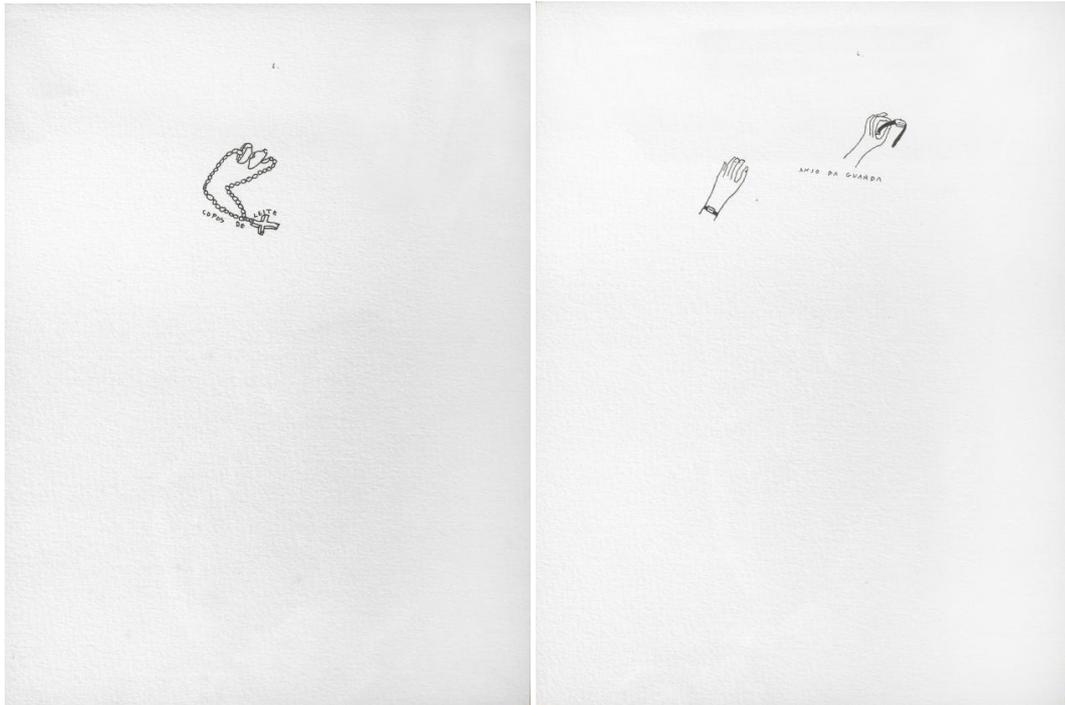


Figura 18 - Série "O Perigoso", 1992.
 Fonte: Acervo Projeto Leonilson.

Acima, é possível observar as imagens da série de desenhos “O Perigoso”, os títulos imagem das obras “O Perigoso”, “A Margarida” “Prímula”, “Lisianthus”, “Copos de Leite”, “Anjo da Guarda” e “As Facadas”. Os nomes das flores que surgem nos títulos, são

contrastados com elementos hospitalares, que passaram a fazer parte da rotina do artista, e também com elementos religiosos e objetos pessoais.

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, eu tenho que 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 (Lagnado, 2019, p.123).

A fala do artista, evidencia toda a estigmatização do enfermo, mostrando como o mesmo se vê. A apresentação do sangue, existente na obra, vetor do vírus da AIDS, mostra que Leonilson carrega dentro do próprio corpo a sua morte. Dado o uso do sangue como indicativo da doença, bem como da evocação da relação entre corpo e arma.

Os desenhos correspondentes à obra *O Perigoso*, foram publicados em um pequeno livreto pela Galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea, em comemoração ao seu décimo aniversário, comemorado em 1993. O primeiro desenho, onde aparece uma gota de sangue do próprio artista, dá o tom da narrativa, a fota negra oxidada ovalada e seus contornos irregulares, é a gota de sangue do personagem, o “perigoso”. Além disso, vale notar a redução do tamanho dos trabalhos, algo mais intimista, que convida o expectador a olhar de perto, como uma pequena preciosidade.

A transição para a linguagem do corpo irá operar um refinamento tanto de gosto do artista como da escala de seu campo de ação. Os horrores da doença deixam de ser uma tradicional circunscrição temática para se tornar o aparelho expressivo capaz de continuar indagando sobre o processo de esgarçadura da condição humana. A junção das palavras às imagens trai uma certa idealização do mundo (Lagnado, op.cit., p.55).

O bordado foi uma ferramenta importante durante a sua produção final, a técnica fez parte de sua infância. Leonilson e suas irmãs brincavam em um quarto de costura, observavam sua mãe e avó costurando, e além disso, seu pai tinha uma loja de tecidos. Era comum quando Leonilson, ainda criança, pegava alguns mostruários de tecido para brincar.

[...] o Leonilson de pequenininho, a gente tinha um quarto de bordado, de costura, naquela época era lá em cima, minha Avó costurava, minha mãe costurava, eu com dez, onze anos, já aprendi a costurar, e a gente tinha esse quarto, minha mãe ficava alí naquele quarto, fazendo as coisas dela, costurando pra gente, ela não costurava pra fora não, ela só costurava pra gente, a vovó também, elas bordavam muito, a mamãe bordava maravilhosamente bem. Eu costumo falar que o bordado da mamãe não tinha frente nem verso, de onde você olhava, você via o bordado dela, e aí o Leonilson estava sempre perambulando por lá, sempre pegando alguma coisa, uns

paninhos, algumas coisas assim, e o meu pai ele tinha loja de tecido era muito comum o Leonilson acompanhar, o meu pai sempre levava ele nas lojas de tecido, e é muito comum nas lojas de tecido ter aqueles mostruários, e então às vezes eles pegava alguns mostruários (Leonilson, Nicinha, 24 jul. 2019).



Figura 19 - Caixa de costura do Leonilson.
Fonte: Acervo Projeto Leonilson.

A partir dessa pesquisa, pude constatar que o tipo de linha que Leonilson normalmente utilizava era a linha corrente marrom, já para as suas costuras, não havia uma linha específica para tal atividade. Os tecidos utilizados eram bastante variados, podemos encontrar obras realizadas em voile, veludo e lona, porém, às vezes, o artista ia até lojas de tecidos e escolhia retalhos de diferentes tipos de tecido, como por exemplo rendas e sedas.

Em seus bordados era comum a aplicação de objetos, como por exemplo pedras semi-preciosas, pulseiras de relógios, e os bordados eram realizados em diversos tipos de suportes, desde guardanapos, lenços, toalhas, peças de roupas e sacolas de tecidos.

O ponto que mais utilizava era o de alinhavo, pois os pontos variavam de tamanho, e essa padronagem variava dos bordados tradicionais de sua família, pois os de sua família - composta por bordadeiras e costureiras - possuía uma padronagem na qual permitia não identificar qual lado do bordado era a frente e qual era o verso.

Os trabalhos realizados nesse período, refletem a projeção de um corpo fragmentado, e esses fragmentos são traduzidos pelo gestual dos seus bordados, pelos tecidos leves, sóbrios, por panos que cobriam aquele corpo, passam a ser transformados em suportes para a execução de seus trabalhos. Seu corpo passa a ser uma extensão da sua obra, e sua obra passa a ser uma extensão do seu corpo.



Figura 20 - *Isolado frágil oposto urgente confuso*, 1990
costura e bordado sobre voile - 21 x 63cm
Fonte: Acervo Projeto Leonilson

Mais do que autobiográficos, os bordados da última fase (realizados entre 1992 e os primeiros meses de 1993) precisam ser vistos como “auto-retratos”. A figura porém não é mais figura, o corpo se esvai e se comprime, cada dia mais seco, mais leve. Desfeita agora a relação antropomórfica, eles têm uma aparência “abstrata”, pois o artista deixou de se conhecer na sua própria imagem. Um bolsinho com as iniciais do nome do nome próprio bordados (“J.L.B.D.”) ou um saquinho com a idade (“J.L.35”) são os relicários que guardam a imagem remanescente após a morte. Investidos do mesmo valor que o ex-voto, exploram a identificação entre imagem e doente. Subvertem a noção tradicional do retrato e se tornam objetos genealógicos, voltados para a identidade do artista, pois trazem a atmosfera dos retratos funerários. O grau máximo de autenticidade está recuperando e, neste gesto de ocultar a figura, Leonilson aproxima-se do martírio sublime (Lagnado, 2019, p.56-57).



Figura 21 - *J.L.B.C*, 1993 / *Saquinho*, 1992
Reprodução fotográfica Edouard Fraipont/Itaú Cultural

(À esquerda)
J.L.B.C, 1993
bordado sobre veludo
14 x 12,5 cm

(À direita)
Saquinho, 1992
bordado sobre voile
15,5 x 15x5 cm

Outro trabalho que vale ser destacado é a obra *El Puerto*, de 1992, além de ser uma síntese de um auto retrato, que é composto por diferentes dados biográficos, como por exemplo: seu nome, idade, peso e altura. O bordado é executado em um pedaço de tecido do seu cotidiano, no caso, um pedaço de lençol, que lembra uma espécie de vestimenta hospitalar. Esse tecido cobre um simples e pequeno espelho laranja, daqueles se encontramos em loja de quinquilharias, como se fosse uma cortina. No caso de Leonilson, o espelho trouxe uma memória afetiva da sua origem natal, pois o material utilizado é recorrente nas feiras livres nordestinas.



Figura 22 - El Puerto, 1992
Reprodução fotográfica Edouard Fraipont/Itaú Cultural
Bordado sobre tecido de algodão e espelho emoldurado, 23 x 16 cm

Diante da morte, Leonilson transforma sua obra em uma narrativa que conforta sua imagem fragmentada com a doença. No livro *Leonilson: São tantas as verdades*, a autora postura sobre a obra *El Puerto*:

Como compreender uma dor estando fora dela? A superfície reflexiva do espelho é, portanto, usada para convocar a ética do espectador. *El Puerto* procura eliminar a distância entre o observador e a obra contemplada dado que o espelho permite que o sujeito que olha se torne também autor [...]. O trabalho emoldura o vazio, ausência do artista, retrato sem retrato [...]. Mas o que é para um doente, cujo o corpo se esvazia, olhar-se no espelho? E o que significa para um observador saio (atribuo meramente hipotético) mergulhar nesse olhar? É uma alegoria do estigma da doença contagiosa que apresenta sinais externos imediatamente reconhecíveis: a semelhança física entre os soropositivos que já desenvolveram a doença não resiste a dissimulação (*Ibidem*, p.61).

El Puerto, ilustra a questão da morte e do corpo do artista e, simultaneamente, evita a exposição da exibição do seu corpo, visto que o espelho está coberto, não expondo a realidade de um corpo fragilizado, influenciando pela doença, elevando assim, a carga dramática da obra. Em entrevista com Lisette Lagnado, Leonilson reforça o uso do espelho em sua obra:

A intenção do espelho é exatamente essa. Eu falo do objeto do desejo, mas também fico pensando nas pessoas que vão levantar a cortina e se ver. Elas podem ficar chocadas ou surpresas. O trabalho é muito simples, mas ele não entrega a verdade. Pelo contrário, oferece várias opções. Às vezes, para você descobrir que você está vivo, diferente ou com uma espinha, você olha no espelho e nota que está de um jeito, interiormente. Por que *puerto*? Por que *desierto*? Para exercitar a curiosidade (Lagnado, 2019, p.100).

Os bordados também eram uma ferramenta de assinatura, uma forma do artista se inscrever em seus trabalhos, a idade em que tinha no momento em que a obra era concebida, e possibilitando uma identidade correspondente em cada trabalho. Aplicada sobre a lona ou o voile, a linha se converte em alinhavo mas o traço continua traindo a vocação para o desenho. Num processo de depuração, entre 1990 e 1993, a pintura se torna quase monocromática, com pequenos desenhos sobre uma única cor, profunda e ativa. Nesse período, foram abandonados todos os artifícios até que o desenho possa ostentar o silêncio de um simples voile esticado em chassi.



Figura 23 - José, 1991
Reprodução fotográfica Edouard Fraipont/Itaú Cultural
Bordado sobre voile
60 x 40 cm

Seus trabalhos realizados em bordado, funcionavam segundo Leonilson, como caderno de anotações, ou diários. Diários de uma intimidade revelada ao não distinguir o que seria público ou privado na sua obra. Uma prova desse procedimento artístico é o bordado *Voilà mon coeur*, inspirado na passagem bíblica em que Jesus Cristo oferece o seu coração para São João Batista. A obra possui essa frase inscrita na sua parte superior, e foi mostrado pela primeira vez em 1991, na Galeria Luisa Strina, em São Paulo. Abaixo a imagem da obra *Voilà mon coeur*:



Figura 24 - *Voilà mon coeur*, 1990
Bordado, cristais e feltro sobre lona
22 x 30 cm
Fonte: Acervo Projeto Leonilson

A inclusão de botões, pedras semipreciosas é um dado importante para a dinamização de sua obra, a superfície da lona passa a dialogar com esses novos elementos, dando uma nova textura ao corpo da obra.

Na obra *El Desierto*, é possível observar quatro pedaços de feltro costurados com linha preta aparente, com o número 33 costurado no canto superior esquerdo da obra, e no lado direito *El Desierto*, já no canto inferior direito, em outro pedaço de feltro está costurado a seguinte frase: "o que é verdade para certos rapazes".

Leonilson realiza três apontamentos para pensar a escrita em seus trabalhos como fragmentos de si e do mundo, uma é a relação de coexistência entre o artista e a obra, a partir do registro de sua idade ao criar, isso aparece em trabalhos anteriores. A segunda é o uso da escrita em espanhol de *O Deserto*, e por fim a frase: "o que é verdade para certos rapazes", que

aparece de forma afirmativa, e não vem acompanhada de um sinal de interrogação. Sobre as palavras que dão título à obra, Leonilson afirma:

Para que o deserto? É todo cinza. Na obra, você briga, é um jogo de ansiedade. Eu me sentia um deserto mesmo, eu estava um deserto mesmo. Eu não tinha nada. Eu estava mal, mal mesmo. Eu não sabia por que, claro, senão teria resolvido. Eu não via muita saída. São quatro pedaços de feltro. El desierto é tão íntimo que só tem a inscrição 33, idade que eu tinha na época em que fiz. Gosto de botar minha idade (Lagnado, 2019, p.98).



Figura 25 - *El Desierto*, 1991
Reprodução fotográfica Edouard Fraipont/Itaú Cultural
Bordado sobre feltro
62 x 37,0 cm

Quanto mais Leonilson aprofunda sua relação com a doença, mais ela se torna banal. Os títulos de alguns trabalhos que se referiam à AIDS, embora melancólicos, não abdicam da ironia, deixando clara a distância entre o artista e a doença.

Na obra *Bom rapaz em embalagem ruim*, realizado em 1991, Leonilson faz uma contraposição, onde três tipos de tecidos, utilizados como objeto para vestir, embalar ou cobrir algo, se torna a materialidade de "Bom rapaz" e da "embalagem ruim".

O título problematiza o modo como a palavra toma a obra de Leonilson, mesmo não estando na composição em si, mas cercanda-a e compondo uma ambiguidade. As obras de Leonilson possibilitam uma série de interpretações. O próprio artista comenta sobre isso em entrevista com Lisette Lagnado: "Um trabalho com palavras abre um leque para centenas de interpretações" (Lagnado, 2019, p.100).



Figura 26 - Bom rapaz em embalagem ruim, 1991
 Reprodução fotográfica Rubens Chiri / Acervo Projeto Leonilson
 Bordado sobre voile, fita crepe e veludo
 45 x 38 cm

Em sua produção, Leonilson constrói algumas narrativas melancólicas, um exemplo disso é a obra *Ninguém*, onde o artista borda a palavra ninguém no canto superior esquerdo da

fronha. A obra está repleta de um espaço vazio, a fronha - repleta por bordados feito à máquina - remete a algo familiar e assume o papel de suporte da obra. O bordado de Leonilson, utilizado como uma técnica fundamental para imprimir a sua experiência, rasga o vazio.



Figura 27 - Ninguém, 1992
Reprodução fotográfica Edouard Fraipont/Itaú Cultural
Bordado sobre tecido algodão
22 x 43 cm

Na obra *O que você desejar, o que você quiser, estou aqui, pronto para servi-lo*, Leonilson borda a mesma frase que dá o título da obra na barra de um vestido branco de noiva. Esse objeto é repleto de significados, como de romance e sonho, e a frase aparece na obra no intuito de ressignificar o objeto em questão. Leonilson acreditava em uma arte onde seu significado pudesse ficar em aberto.



Figura 28 - O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo, 1990
 Reprodução fotográfica Edouard Fraipont/Itaú Cultural
 Costura e bordado sobre voile e cabide de cobre
 136 x 51 x 10 cm

Quando questionado por Lisette Lagnado se o amor age como uma forma de servidão voluntária, Leonilson responde que “bordei num trabalho: "O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo." É uma relação servil, mas é você que escolhe" (*Ibidem*, p.116). A *Instalação sobre duas figuras*, realizada em 1993, é uma síntese de toda vontade religiosa de Leonilson, a consciência aguçada da fragilidade da vida é apresentada nos trabalhos feitos a partir de suas próprias camisas. Nesse momento, a linguagem de Leonilson atravessa um processo ainda mais radical de purificação.



Figura 29 - Instalação sobre duas figuras, 1993
 Fonte: Imagem de Divulgação / Carbono Galeria

O uso dos tecidos leves, como o voile e a predominância das cores, acentuam a questão da desmaterialização, tanto da obra como de seu criador, potencializando a sua memória e reiterando a ausência de futuro. A sensualidade aflora, Leonilson redefine o divino a partir de uma crítica da autoridade e da hipocrisia da Igreja.

A obra é composta por três cadeiras vestidas com tecidos com pequenos bordados. Na lateral direita da sala, uma cadeira é vestida com uma capa branca, com um bordado na parte superior esquerda, escrito "*Las delicias*", as outras duas cadeiras estão vestidas com duas camisas brancas, já deterioradas pelo uso, uma delas consta no lado esquerdo a frase "a falsa moral" bordada, e a outra, com o bordado "Do bom coração", localizado no lado direito. A instalação ainda conta com duas peças de roupas penduradas em uma arara, uma delas é uma peça formada pela junção de duas camisas, costuradas por suas extremidades, com o nome "Lázaro" bordado na parte superior e a outra peça, uma saia longa laranja.

Essa é considerada a sua última produção, e foi feita para ser exibida na Capela do Morumbi, um espaço dedicado à arte contemporânea. A instalação foi finalizada sem a presença do artista, pois o mesmo faleceu meses antes da abertura da exposição, no dia 28 de maio, aos 36 anos, por complicações relacionadas à Síndrome da Imunodeficiência Adquirida, da qual o artista descobriu ser soropositivo ao vírus da AIDS no ano de 1991. Em seu livro *Leonilson: São tantas as verdades*, Lisette Lagnado conclui:

A doença, que no início era um caos, deixou de ser um bloqueio, permitindo uma primorosa organização formal do trabalho. Não há mais artifícios. A profunda transformação pela qual passa Leonilson, com seus excessos, é fator de resistência contra a desintegração do sujeito. Convertido em obra, o corpo transcende sua mera

fisicalidade e a ausência que já está em curso cessa de ser fonte de dor: com a reflexividade "obra = corpo = obra" Leonilson finalmente reencontra sua possibilidade de redenção (Lagnado, 2019, p.71).

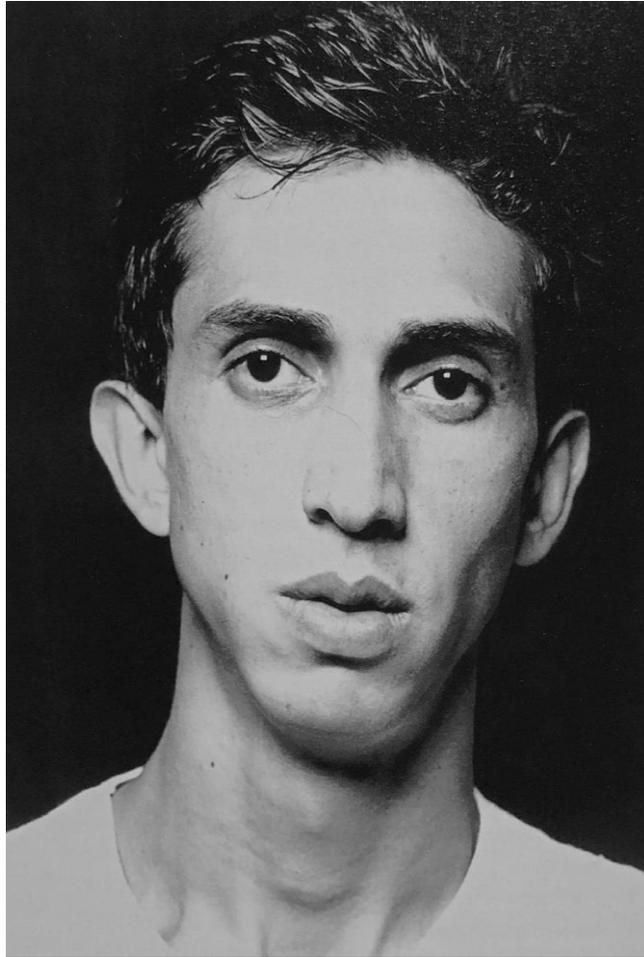


Figura 30 - Leonilson em seu ateliê, 1989
Reprodução fotográfica Eduardo Brandão / Fonte: Arquivo Projeto Leonilson

5. CONCLUSÃO

Espera-se que através desta investigação ao perpassar pela vida e trajetória de Leonilson, tenha-se tornado mais compreensível os caminhos trilhados pelas obras desse artista viajador, desbravador, romântico e religioso. Seu trabalho pode ser descrito como singelo e delicado, e ao mesmo tempo, impactante, reverberando nas linhas da história.

De obra é evocada a necessidade de fixação da memória em seu trabalho, o que pode ser entendida como traços de sua moral religiosa. Com isso, cria um glossário de elementos, como duplos, mapas, copos, flores, montanhas, vulcoes, figuras geométricas, vestimentas, cabeças, garrafas, bombas, pernas de pau, números, carros, dentre outros.

Ao ver sua vida se desvanecer através da doença, há uma ruptura com antigos traços, havendo uma espécie de “reviravolta” em sua trajetória e em sua produção artística. Seus trabalhos passam a ganhar mais simplicidade e despojamento, dubiedade essa que se torna característica primordial de sua obra. No que concerne a finitude da vida, considerando o contexto sócio-histórico no início dos anos 90, sua morte é dada como anunciada, uma vez que nesse período a AIDS era vista como uma sentença de morte.

Em seu trabalho, na maioria das vezes, envolveu o sentido do ser, enaltecendo a sua identidade, nutrindo o tempo de vida que lhe resta, desmarcando regras, tabus, e os limites impostos ao seu corpo e aos seus desejos. Leonilson passa a afirmar cada vez mais a singularidade da experimentação da sua própria vida e, a junção das palavras em sua obra traz certa idealização do mundo – que provavelmente, ele não compartilharia mais –.

Seu receio em relação à doença era antigo, e evidencia-se, sobretudo, nas seguintes obras: i. *O desenho (flores vermelhas, moedas, e uma escada)*, com a seguinte mensagem: “Moedas de artista, dias contados”; ii. *Saque e aproveite a vantagem*, 1985, em que o artista faz uma pintura guache sobre uma notícia de jornal com a seguinte manchete: “AIDS: A doença mortal que assusta o mundo”; iii. Sem título, 1991, no vídeo *Com o oceano inteiro para nadar*, 1997, onde é exposto o universo poético e intimista do artista através de seu trabalho e de fragmentos de um diário, gravado entre os anos que gravou entre 1990 e 1993, falando de arte, sexo, memória e poesia, abaixo um trecho de uma fala de Leonilson exibida no documentário, que exemplifica o seu assombro pela doença “[...] Eu só não faço o que tenho vontade por que eu tenho medo. E ser gay hoje em dia é a mesma coisa que ser judeu na segunda guerra mundial. O próximo pode ser você. A praga está aí pronta pra te pegar” (Idem).

Abaixo a imagem da obra *Sem Título*, 1991, o artista desenha seis copos, onde cada um deles possui uma legenda distinta: os negros, os judeus, os homossexuais, as mulheres, os comunistas e os aleijados, almejando dar visibilidade ao tema e à voz de minorias historicamente silenciadas.

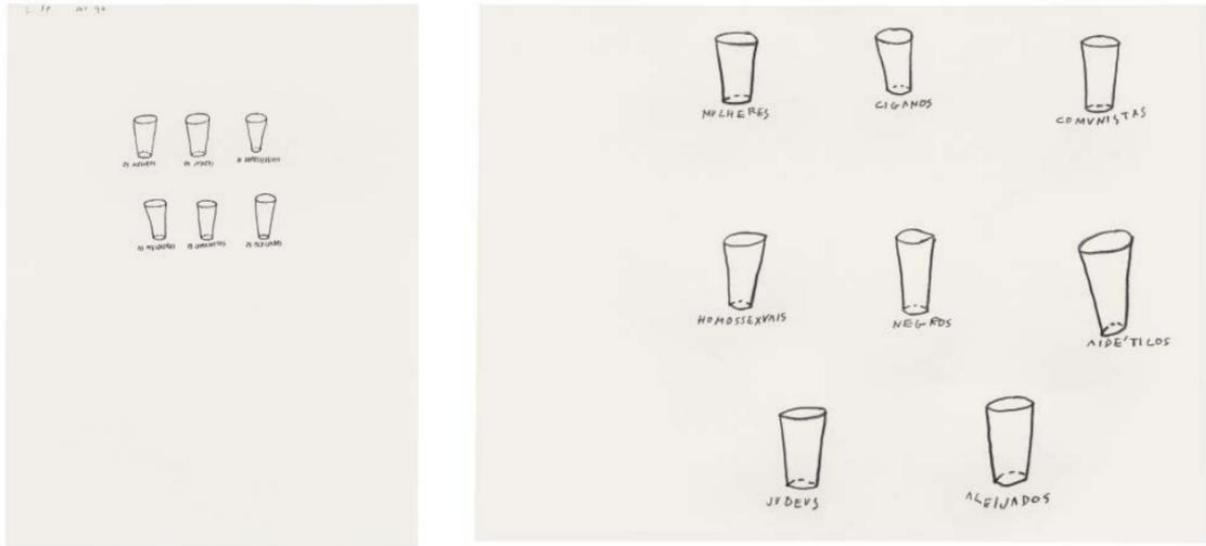


Figura 31 - *Sem título*, 1991.

Desenho sobre papel, publicado em *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno São Paulo, p.2, 4 set. 1991.

Fonte: Gancia; Mesquita, 2006

Além das questões abordadas acima, a pesquisa também mapeou brevemente a história do bordado, desde a pré-história, até o período da Bauhaus, fazendo um paralelo com a produção de Arthur Bispo do Rosário e Rosana Paulino e identificando relações de proximidades com esses artistas e Leonilson.

Ressalta-se que o objetivo do texto foi de contribuir, ainda que minimamente, para uma reflexão e divulgação da narrativa na obra de Leonilson e em certa medida, possibilitando uma melhor compreensão da narrativa na arte contemporânea. O interesse pela vida e obra do artista foi despertado após uma visita a exposição *Leonilson: arquivo e memória vivos*, onde foi exivido sua forma gestual, seu processo de criação e as experimentações sobre o que compreendeu como memória - que prolongaria a duração de um corpo -. Leonilson é uma ausência, mas através de sua obra, está sempre presente, ainda que seu corpo tenha tornado-se finito, desaparecido. Nesse sentido, sua arte deve ser entendida como um suporte de memória, em que sua trajetória é perdurada ao longo do tempo através de suas obras, seus bordados, ou seja, seu próprio trabalho será o ecoar de sua voz na história.

ANEXO

Entrevista realizada no dia 24 de julho com Ana Lenice Dias Fonseca da Silva, mais conhecida como Nicinha - irmã de Leonilson e presidente do Projeto Leonilson - no bairro da Vila Mariana, na cidade de São Paulo, SP.

L: Uma das coisas que me chamou atenção foram as primeiras experimentações que ele teve no quarto de bordado, aqui na Vila Mariana. Você poderia falar um pouco sobre isso?

N: Foi aqui nesta casa, essa casa. Foi a casa da minha mãe e a mamãe morreu fazem (sic) dois anos e nós pensamos em vender a casa. Depois aí pensei em fazer o projeto Leonilson aqui, porque todos nós quando casamos, todos os filhos, ganhamos uma casa e o Leonilson não tinha ganho. Então aí eu pensei, conversei com meus irmãos e aí a gente resolveu doar para o Projeto Leonilson essa casa. Como era uma casa muito antiga, nós vendemos um trabalho do Leonilson, para fazer a reforma, para poder adaptar o projeto. Porque nós tiramos um monte de coisa, trocamos desde o telhado, tudo, pra gente poder trabalhar aqui. Nós mudamos praticamente tudo. Acho que a parte de cima que ficou mais parecida, aí o Leonilson voltou pra casa dele.

L: A obra Mirro foi uma das primeiras obras que ele realizou, você poderia comentar um pouco sobre?

N: Essa obra, ele tinha mais ou menos dezesseis, dezessete anos quando ele fez. É uma obra onde ele mistura várias coisas, é uma *assemblage*, é uma manga de jaqueta jeans dele e uma coisa muito interessante. Você chegou a ver de perto essa obra?

L: Não, eu só visualizei pela internet.

N: Então eu não vou te dizer o que ela representa, depois eu te conto. E a coisa do bordado é assim: o Leonilson de pequenininho, a gente tinha um quarto de bordado, de costura, naquela época era lá em cima, minha avó costurava, minha mãe costurava, eu com dez, onze anos já aprendi a costurar e, a gente tinha esse quarto, minha mãe ficava alí naquele quarto, fazendo as coisas dela, costurando pra gente. Ela não costurava pra fora não, ela só costurava pra gente, a vovó também. Elas bordavam muito, a mamãe bordava maravilhosamente bem. Eu costume

falar que o bordado da mamãe não tinha frente nem verso, de onde você olhava, você via o bordado dela, e aí o Leonilson estava sempre perambulando por lá, sempre pegando alguma coisa, uns paninhos, algumas coisas assim, e o meu pai ele tinha loja de tecido era muito comum o Leonilson acompanhar, o meu pai sempre levava ele nas lojas de tecido, e é muito comum nas lojas de tecido ter aqueles mostruários, e então às vezes ele pegava alguns mostruários. Quando ele começou a ficar mais velho, ele começou a pedir lona, então o pessoal começou a dar lona, davam rolo de lona para ele, para ele poder pintar, e foi então que ele começou a usar as lonas grandes nas pinturas. Foi então no ano de 80, 82, 83, que ele começou a fazer as grandes pinturas, as grandes telas, onde ele usava muitas cores, telas que chegavam a 2,5m, 2,8m. Aos poucos ele foi diminuindo o tamanho dessas telas e então ele começou a bordar. Era mais esporádico, não era tão frequente como depois de 90, 91. Mas aí ele já começou a fazer algumas intervenções de bordados nas próprias telas, e então ele desenhava e fazia um achoriado na tela ou algum tipo de costura na tela, pesponto.

Em 88, ele fez uma exposição lá em Amsterdã que foi super interessante: ele pegou seis guardanapos do hotel e bordou nesses guardanapos do hotel, e como um marco, eu acho que essas foram as primeiras obras que já aparecem muito bem o bordado e sempre com algumas coisas peças que não sejam só os bordados. Então, ele usava pérolas, ele usava pontas, botões, então nessas peças já começaram a surgir um pouco essa questão dos bordados.

Também nesta época, começou a surgir os desenhos que em paralelo as pinturas, ele sempre fez muitos desenhos. No início, os desenhos eram como as telas, grandes, coloridos, e ocupavam todo o espaço, depois ele também foi diminuindo, até chegar nesses desenhos de 89, 90. A partir daí que ele começou a fazer os desenhos bem menores e com um espaço branco bem maior. Foi aí que o espaço branco começou a fazer parte também do desenho dele.

L: A doença teve uma interferência muito grande tanto no formato de sua produção artística como também na quantidade em que o artista produziu as obras. Você poderia comentar um pouco sobre isso?

N: Quando ele se descobriu soropositivo, particularmente para a família foi um susto. A gente não sabia que ele era homossexual, ele nunca demonstrou isso. Até porque ele tinha uma relação muito grande, ele era apaixonado pela a minha mãe, e ele sabia que se ele contasse para

a mamãe, seria um desgosto muito grande para ela. A mamãe era uma pessoa assim muito católica, muito rígida e muito fechada para determinados assuntos e ao mesmo tempo ela era de uma bondade e de uma receptividade incrível. O Leonilson tinha uma paixão por ela, ele não conseguia ficar longe dela por muito tempo. Quando ele ia para a Europa, dava três, quatro meses, ele voltava. Quando ele voltou da Europa, mamãe já estava com a casa mais ou menos cheia e ficou difícil conciliar o Leonilson com a mamãe aqui dentro de casa. Primeiro porque ele queria fazer um atelier e não tinha espaço para atelier, e daí eles começaram a brigar no sentido de ele achar que as pessoas exploravam a mamãe. Ele achou que os padres realmente começaram a explorar no sentido de que batiam algum pobre lá e eles mandavam direto pra cá, qualquer coisa que acontecia lá, era a mamãe que resolvia. A mamãe lavava as peças do cálice, arrumava a batina dos padres, e daí ele achava que ela era explorada.

Quando ele voltou da Europa, eu falei com meus pais: está na hora de fazermos alguma coisa pelo Leonilson, dele conseguir um atelier, um lugar para trabalhar e até mesmo um lugar para ele morar, para que pudesse melhorar a relação dele com a mamãe. Depois que resolvi com meus pais que iríamos alugar, aí perguntei para ele onde ele queria morar, ele escolheu morar a meia quadra da casa da mamãe, e aí alugamos uma casa e ele fez dessa casa uma moradia e ateliê. Acho que por conta disso e toda uma circunstância familiar, ele não se revelava. Então quando ele se viu soropositivo, ele resolveu contar para a minha irmã, e aí a minha irmã já contou pra gente, ela ficou de contar para a mamãe e eu fiquei de conversar com o papai, e aí nós contamos o porquê, e a partir daí tivemos uma vida totalmente voltada para o Leonilson.

L: Como vocês cuidavam do Leonilson? Quais tratamentos médicos ele fazia?

N: A gente cuidava dele 24 horas por dia, era tanto, que o lembrava de tomar os medicamentos que ele odiava tomar. Nós conversamos com ele e ele dizia que estava com enjojo, e eu dizia: mas meu irmão, precisa tomar. Tudo quanto é médico possível e imaginável a gente foi atrás. Ele ia bastante atrás desses médicos experimentalistas. Ele fez um tratamento de metais, ele fez um de holística, tudo o que aparecia ele fazia. Na época estava começando a ter os coquetéis e aí surgia um remédio no Japão, e daí nós mandávamos buscar o remédio no Japão. Nós tínhamos um amigo que era comandante de avião, e ele viajava e vivia trazendo remédios,

remédio da Alemanha, Estados Unidos. Nós fizemos um tratamento do que era possível para melhorar o tratamento e a condição de vida dele.

L: Leonilson teve um aumento abrupto em sua produção assim que foi diagnosticado soropositivo, a senhora poderia comentar esse motivo?

N: Eu acho que uma das coisas que fez o Leonilson fez uma vida mais longa foi a parte dos trabalhos. Ele começou a trabalhar loucamente, se ele já tinha uma produção extensa, depois que ele ficou doente aí que ele produziu mais ainda. Diferente dos outros artistas, se o Léo começasse um bordado hoje, amanhã ele já estava começando outro, depois de amanhã outro... Ele não ficava meses produzindo a mesma coisa, era algo meio que imediatista, do mesmo jeito que o seu desenho era imediatista, ele tinha a compulsão de fazer três, quatro desenho por dia, com o bordado também era assim. Era muito comum ele fazer nas agendas dele o croqui dos bordados dele, e a partir daí nós temos a noção que eles eram feitos um atrás do outro, e também temos a noção de que ele pensava e estruturava o bordado antes dele executar, e temos as datas precisas de quando ele fez os bordados. Eu acho que ele começou a bordar muito mais quando ele se tornou soropositivo, por conta do cheiro das tintas, as tintas todas são fortes, e ele já tinha asma, e juntava as duas coisas e por conta disso também que ele começou a bordar mais, e a se colocar mais, talvez ele percebeu que ele tivesse um tempo de vida muito curto, e aí ele quis fazer uma biografia dele, uma história dele, sobre seus sentimentos, suas relações. Eu acho que teve tudo isso muito envolvido nesses três, quatro últimos anos. Na verdade ele se descobriu soropositivo em 1991, mas acredito que antes disso ele já estava fazendo essas colocações dele, esses pensamentos. A gente vê muito disso em alguns desenhos, por que eu acho que o bordado é um desenho em um tecido, e onde ele destaca os desenhos é onde tem os pontos, as figuras, que ele acabava reproduzindo nos próprios bordados.

L: Para encerrar, você poderia comentar um pouco sobre como foi feita a curadoria da última exposição do Leonilson, realizada esse ano na Galeria de Arte do SESC?

N: Nós fizemos o catálogo *Rainonné* com data. Foi uma opção que fizemos, com datação. Então desde as primeiras obras dele, porque o Leonilson, quando ele morreu ele deixou tudo

para a mamãe, desde os primeiros bordados, até os últimos, ele nos deixou mais de mil trabalhos. E aí o que acontece quando os curadores, os pesquisadores, escolhem trabalhar com Leonilson? Eles escolhem a parte dos bordados, pois é a que encanta mais. E quando fizemos o catálogo, colocamos cada obra junto com o seu histórico e aí percebemos que a parte da produção mais antiga do Leonilson foi muito pouco mostrada, vista, era muito pouco escolhida pelos curadores, e de certa forma, a exposição foi pensada em cima dessas obras do catálogo. Então como quem patrocinou o catálogo foi o pessoal de Fortaleza, a UNIFOR, aí a gente faz a primeira exposição lá e também o lançamento do catálogo também foi lá. E aí conversamos com o Ricardo, que teve a ideia de trabalhar com a memória do Leonilson, ou seja, desde os primeiros trabalhos até os últimos.

Por isso que a exposição ficou focada nos outros trabalhos e não só nos bordados, e a parte dos bordados ficou mais limitada, no sentido de que não queríamos só mostrar os bordados e os privilegiar, na verdade, nós queríamos privilegiar toda, a memória toda. Fizemos a exposição em Fortaleza, e depois fizemos a exposição aqui, a exposição da FIESP é praticamente a mesma, só mudaram alguns trabalhos por causa da logística e produção. Cada exposição tem sua particularidade. Temos uma admiração muito grande pelo trabalho do Ricardo, ele está conosco desde 1997. Ele trabalhou no projeto, depois ele foi se especializando mais em curadoria, então ele foi meio que crescendo, saiu do projeto, mas sempre têm uma ligação muito grande. Sempre que existe uma exposição, que temos a possibilidade de escolher o curador e escolhemos o Ricardo ou o Adriano Pedrosa, porém, ultimamente o Adriano está com um contrato de exclusividade com o MASP.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artigos em revistas e periódicos

ANDRADE, Karlene S; CHAGAS, Juliana S. “Tramas narrativas, um mergulho com o artista Leonilson”. *In: Revista de antropologia e arte*, Campinas, n. 8 v. 1, 2018, p. 53-71.

BAHIA, Ana Beatriz. “Bordaduras na Arte Contemporânea brasileira: Edith Derdyk, Lia Menna Barreto e Leonilson” *In: Periscope Magazine*, Florianópolis, n. 3, ano 2, maio/2002. Disponível em: <<http://www.casthalia.com.br/periscope/casthaliamagazine3.htm>>. Acesso; 23 ago. 2019.

BARACHINI, Teresinha. “Materialidades frágeis e potências discursivas: José Leonilson”. *In: Revista Estúdio*, Lisboa, v. 1, n. 2, 2010, p. 13-19.

HOLANDA, Ítala Márcia. “Leonilson Brincando com os conceitos de arte”. *In: Diário do Nordeste*, Fortaleza. s/d.

JAREMTCHUK, Dária Gorete "Ações políticas na arte contemporânea brasileira". *In: Concinnitas (UERJ)*, v.01, 2007, p. 87-95.

LAGNADO, Lisette. “Leonilson: símbolos coloridos”. *In: Galeria - Revista de Arte*, nº 8, São Paulo, Area Editorial, 1988, p. 8-13.

LOPES, Renata P. A. “Leonilson - Bordado como expressão”. *In: Revista III Colóquio de Artes e Pesquisa do PPGA-UFES*, Espírito Santo, v. I, 2011.

MORAES, Frederico. “Cede o desenhista; cresce o pintor”. *In: Jornal Globo*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1985. Acesso em: 22 jul. 2019.

PERIGO, Katiucya. “Leonilson e a narrativa de si”. *In: Revista Ciclos*, Florianópolis, v. 2, n. 3, ano 2, Dezembro de 2014.

QUEIROZ, K. G. “O Tecido encantado: o cotidiano, o trabalho e a materialidade no bordado”. *In: RIBEIRO, M. C.; MENESES, M. P. (Coord.). Pós-colonialismos e cidadania global*. Coimbra, Portugal: Universidade de Coimbra, 2011.

Dissertações

CASSUNDÉ, Carlos E. B. **Leonilson: A Natureza do Sentir**. Dissertação do Programa do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, 2011.

D'ÁVILA, Caroline M. G. **Presente ausência: Escrevendo o corpo com Leonilson**. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, UFF, 2014.

FREITAS, Carlos E. R. **Leonilson, 1980-1990**. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ECA-USP, São Paulo, 2010.

Filmografia

ICALVI, Cacá. **O legado Leonilson**. [filme-vídeo] Direção de Cacá Vicalvi. Brasil, 2003. 25 min. Color. Disponível em: <<http://tal.tv/video/o-legado-de-leonilson>>. Acesso em: 08 ago. 2019.

HARLEY, Karen. **Leonilson: com o oceano inteiro para nadar**. VHS (19min). Disponível em: <<https://vimeo.com/165718650>>. Acesso em: 11 mai. 2019.

LEONILSON – **Sob o Peso dos Meus Amores**. Material gráfico da Exposição. Disponível em: <<http://itaucultural.org.br/leonilson/>>. Acesso em: 08 ago. 2019.

VICALVI, Cacá. **Leonilson: tantas verdades**. [filme-vídeo] Direção de Cacá Vicalvi. Brasil, 2003. 35 min. Color. Disponível em: <http://tal.tv/video/leonilson_tantas-verdades>. Acesso em: 08 ago. 2019.

Livros e catálogos

CASSUNDÉ, Bitu; MACIEL, Maria Esther; RESENDE, Ricardo; **Leonilson: sob o peso dos meus amores**. 1. ed. [S. l.]: Fundação Iberê Camargo, 2012. 200f.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 2007.

GANCIA, Barbara; MESQUITA, Ivo. **Leonilson: Use, é lindo, eu garanto**. 2. Ed. São Paulo: Cosacnaify, 2006

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2013.

GOMBRICH, Ernst H. **História da Arte**. São Paulo: LTC Editora, 2002.

KVARAN, Gunnar B. (org.). **Em nome dos artistas: arte contemporânea norte-americana na coleção Astrup Fearnley**. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza, Jeff Hessney, Suzana Vidigal. 1. ed. São Paulo: BIENAL-SP, 2011. 288f.

LAGNADO, Lisette. “O Pescador de Palavras”. In: _____. **Leonilson: são tantas as verdades**. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1995, p. 27-28.

_____. **São tantas as verdades**. São Paulo: Editora SESI, 1995.

_____. **São tantas as verdades**. São Paulo: Projeto Leonilson Editora, 2019.

MESQUITA, Ivo. **Leonilson: use, é lindo, eu garanto**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 256 p.

NOGUEIRA, Lucia; LÓPEZ, Aníbal; CENTURIÓN, Feliciano. **33bienal/sp: [afinidades afetivas]**. 1. ed. São Paulo: BIENAL-SP, 2018.

PEDROSA, Adriano (org.). **Leonilson: Truth, fiction**. 1. ed. São Paulo: Cobogó, 2015.

PÉREZ ORAMAS, Luis (org.). **Catálogo trigésima bienal de São Paulo: a iminência das poéticas**. São Paulo: BIENAL-SP, 2012.

SANT'ANNA, Renata; PRATES, Valquíria. **Leonilson, gigante com flores: Arte à primeira vista**. 1. ed. São Paulo: Paulinas, 2007. 40f.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23. ed. rev. e atual. São Paulo: Cortez, 2007.

Sites consultados

RICARDO Resende. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17968/ricardo-resende>>. Acesso em: 12 ago. 2019.

“COMO Vai Você, Geração 80?” *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento83465/como-vai-voce-geracao-80>>. Acesso em: 08 de agosto de 2019.

GAMA, Mara (Ed.). “Sesi expõe a poesia plástica de Leonilson”. *In: Folha Ilustrada*. Disponível em:
<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/17/ilustrada/26.html>>. Acesso em: 10 ago. 2019.