

Sob o **peso** dos meus amores

Leonilson

Sob o **peso** dos meus amores

Leonilson

Ministério da Cultura apresenta

Sob o **peso** dos meus amores
Leonilson



Patrocínio



GERDAU



Vonpar

de Lage Landen 

Apoio



PROJETO **LEONILSON**

Realização

Itaú
cultural



Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA



A exposição “Sob o peso dos meus amores” lança um olhar panorâmico sobre a produção de um dos artistas expoentes da década de 1980, José Leonilson. Concebida inicialmente para o espaço expositivo do Itaú Cultural, onde teve lugar em 2011, a mostra chega a Porto Alegre por meio da Fundação Iberê Camargo em uma retrospectiva que reúne mais de 360 trabalhos do artista, datados de 1972 a 1993.

Com curadoria de Bitu Cassundé e Ricardo Resende, a exposição foi organizada tendo como fio condutor o desejo do artista de comunicar e extravasar seus sentimentos; seja por meio de pequenos contos, que narram situações reais ou inventadas, seja por meio de frases ou de palavras bordadas em um pedaço de pano. Leonilson valeu-se da arte para tecer o sensível, e uma parcela significativa dessa trama pode ser apreciada agora na Fundação Iberê Camargo.

Em sua versão reeditada, estão em exposição desde trabalhos que são considerados estudos ou desenhos preparatórios, até obras já amplamente reconhecidas por sua potência estética. Nesse conjunto, também estão incluídos 95 desenhos realizados para ilustrar a coluna da jornalista Barbara Gancia, no jornal *Folha de S. Paulo*, apresentados em conjunto pela primeira vez.

Diferentemente do projeto apresentado no Itaú Cultural, onde a cenografia buscou anular as características museográficas das salas de exposição através de placas de madeira, a exposição ganha sua versão em “cubo branco” – marco conceitual da arquitetura da Fundação Iberê Camargo. De um espaço orgânico, a obra de Leonilson se translada para um ambiente asséptico, responsável por criar uma atmosfera ainda mais crua e sincera para os sentimentos tecidos pelo artista.

A Fundação Iberê Camargo agradece aos curadores Ricardo Resende e Bitu Cassundé, às equipes envolvidas na produção e execução da mostra, ao Itaú Cultural pela concepção e apoio ao projeto, aos patrocinadores e ao Projeto Leonilson, instituição dedicada à preservação do legado do artista e parceiro incansável na difusão de sua obra.

*Sobre o peso dos meus amores
Eu vejo a distância
Eu vejo os atalhos
Eu vejo os perigos
Eu vejo os outros gritando
Eu vejo um
Eu vejo o outro
Não sei qual amo mais
Sob o peso dos meus amores.*

Sob o peso dos meus amores, 1990, tinta preta e aquarela sobre papel, 29x21 cm, coleção particular.

O Itaú Cultural promoveu, em 2011, a exposição “Sob o peso dos meus amores”, retrospectiva de José Leonilson (1957-1993), cuja trajetória pessoal, de fé aos amores e aos desejos, e obra, retrato da fragilidade do homem, são cada vez mais simbólicas do tempo em que vivemos.

Com curadoria de Bitu Cassundé e Ricardo Resende, a exposição reuniu em São Paulo pinturas, desenhos, aquarelas e esculturas, escritos em agendas e correspondências e objetos do artista; exibiu, pela primeira vez, o trabalho em conjunto e as reminiscências da relação de Leonilson com Albert Hien e remontou, na Capela do Morumbi, seu último projeto artístico, *Instalação sobre duas figuras*. Na programação paralela, ocorreram seminários e espetáculos de dança.

A exposição também incluiu um *site* com depoimentos inéditos de amigos, reproduções de trabalhos e páginas de suas agendas e cadernos; e um livro, com artigos de quatro pesquisadores e registros da mostra, além de listas de exposições, obras e outras atividades do artista. A publicação foi desenvolvida em parceria com o Projeto Leonilson.

Ao apresentar “Sob o peso dos meus amores” ao público porto-alegrense, o Itaú Cultural dá continuidade à produtiva relação de parceria estabelecida com a Fundação Iberê Camargo, uma das mais significativas instituições de arte do País e referência no cenário cultural gaúcho. Esta primeira itinerância da mostra reforça a linha de atuação que o Itaú Cultural vem desenhando ao longo dos últimos 25 anos, buscando reverenciar artistas essenciais na história contemporânea da arte brasileira e ampliar a difusão de suas obras, seja por meio de exposições, seja pelo apoio à digitalização de acervos. Dessa forma, o instituto colabora para a ampliação do espaço e do alcance da experiência artística desses criadores.

Milú Villela
Presidente do Itaú Cultural

O Projeto Leonilson, sociedade civil sem fins lucrativos, foi criado em 1993 por amigos e familiares de Leonilson. Considerado centro de referência da vida e obra do artista, pesquisa e cataloga suas obras; levanta, organiza e sistematiza seu arquivo pessoal, exposições, eventos e bibliografia relacionada; faz rastreamento das coleções em que constam suas obras; ordena e produz material iconográfico e fornece auxílio profissional e material de pesquisa para estudantes, curadores e interessados. Atua intensamente na divulgação de Leonilson e seu trabalho, facilitando o empréstimo de obras para exposições no Brasil e no exterior. Faz parte de sua política de pesquisa, divulgação e memória do artista a prática de doações ou incentivos à aquisição por renomadas instituições museológicas brasileiras e internacionais.

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição

Leonilson – Sob o peso dos meus amores

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil

16 de março a 3 de junho de 2012

This catalogue was produced on the occasion of the exhibition

Leonilson – Under the Heavy Weight of My Loves

Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre, Brazil

March 16 to June 3, 2012

Bitu Cassundé é crítico de arte e curador, graduado em Letras pela Universidade Federal do Ceará e mestre pela Escola de Belas-Artes da UFMG. Foi curador assistente e coordenador de pesquisa no MAC – Ceará (1998-2007). Integrou a equipe curatorial do Programa Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural (São Paulo, 2008/2009), foi curador do Projeto Acervo em Movimento na Pinacoteca de Natal, em 2008 e do Projeto Insituações em Recife, Mamam, 2011. Coordenou o seminário "A arquitetura de um circuito em construção" no Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza, onde também desenvolve o projeto "A imagem do outro olhar". Seus últimos projetos curatoriais foram: "Rosana Ricalde – o percurso da palavra" (CCBN, Fortaleza); "Refrações" (Pinacoteca da UFAL, Macéio); "Entre modernidades" (Museu Murillo La Greca, Recife), "Sob o peso dos meus amores" (Itaú Cultural, SP), "Água Viva – Amanda Melo" (CCBN, Fortaleza). Integrou o júri de premiação CNI Sesi Marcantonio Vilaça 2011-12; entre 2009 e 2011 dirigiu o Museu Murillo La Greca em Recife. Atualmente desenvolve pesquisa de doutorado na ECA-USP com base nas obras de Leonilson, Felix Gonzales-Torres e Nan Goldin.

Bitu Cassundé is an art critic and curator, graduated in Literature from the Federal University of Ceará and a Master at the School of Fine Arts of UFMG. He was assistant curator and coordinator of research at MAC – Ceará (1998-2007). He joined the curatorial staff of the Visual Arts Program Rumos Itaú Cultural (São Paulo, 2008/2009), was curator of the Project Acervo em Movimento at the Pinacoteca in Natal in 2008 and of the Project Insituações in Recife, MAMAM 2011. Coordinated the seminary "A arquitetura de um circuito em construção" at the Centro Cultural Banco do Nordeste in Fortaleza, where he also develops the project "A imagem do outro olhar". His latest curatorial projects are: "Rosana Ricalde – o percurso da palavra" (CCBN, Fortaleza), "Refrações" (UFAL Art Gallery Maceio), "Entre modernidades" (Murillo La Greca Museum, London), "Sob o peso dos meus amores" (Itaú Cultural, SP), "Água Viva - Amanda Melo" (CCBN, Fortaleza). Joined the award jury CNI Sesi Marcantonio Vilaça 2011-12; between 2009 and 2011 directed the Museum Murillo La Greca in Recife. Currently conducts doctoral research at ECA-USP based on the works of: Leonilson, Felix Gonzales-Torres and Nan Goldin.

Ricardo Resende, mestre em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), trabalhou, de 1988 a 2002, entre os Museus de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e de Arte Moderna de São Paulo. Desde 1996, é consultor do Projeto Leonilson. De março de 2005 a março de 2007, foi diretor do Museu de Arte Contemporânea do Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza, no Ceará. De Janeiro de 2009 a junho de 2010, foi diretor do Centro de Artes Visuais da Fundação Nacional das Artes, do Ministério da Cultura. Atualmente é o diretor-geral do Centro Cultural São Paulo.

Ricardo Resende, master in Art History at the School of Communications and Arts, University of São Paulo (USP), worked from 1988 to 2002 between the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo and the São Paulo Modern Art Museum. Since 1996, is a consultant of the Project Leonilson. From March 2005 to March 2007, was the director of the Museum of Contemporary Art of the Cultural Center Dragão do Mar of Art and Culture in Fortaleza, Ceará. From January 2009 to June 2010, was the director of the Center of Visual Arts of the National Foundation for the Arts of the Ministry of Culture. He is currently the managing director of the Centro Cultural São Paulo.

Bitu Cassundé
Ricardo Resende

Sob o **peso** dos meus amores
Leonilson

Em busca de comunicação

*Em busca de comunicação, eu penso ser este um dos problemas do Leonilson, comunicar-se, quebrar as barreiras entre pessoas e, de certo modo, como construir uma ponte para estar conectado ao outro. Bem, eu penso que isso é o suficiente.*¹

A exposição “Sob o peso dos meus amores”, na Fundação Iberê Camargo, começa com trabalhos da década de 1980 de alguns dos artistas amigos mais próximos de Leonilson que contextualizam a obra no período em que a geração de artistas surgida nos anos 80 ganha grande destaque depois da histórica exposição “Como vai você, Geração 80?”, realizada em julho de 1984. Essa mostra que aconteceu na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, marca a entrada de novos artistas no circuito da arte, dando visibilidade ao espírito artístico da época já no fim de um dos períodos mais difíceis da nossa recente história, o da ditadura militar brasileira.

Os trabalhos selecionados são de 1985 e 1986, de maneira a trazer para o público as questões que permeavam a obra desses artistas à época.

O que se via eram pinturas com uma indefinição ideológica traduzida metaforicamente pelas imagens que predominavam sobre as telas. Temas do cotidiano, do *mass media*, de histórias em quadrinhos, objetos de consumo banais, pintados sobre telas de acabamento precário e sem a preocupação do uso do chassi.

O que predominava era um interesse renovado pela pintura, mas uma pintura que por sua vez era descompromissada com a noção da própria pintura convencional, ao não se prender com temas, técnicas, estilos e tendências convencionais.

Não havia coerência, funcionava como uma reação ao que se viu antes na pintura brasileira dos anos 50 e 60 e em oposição ao hermetismo da arte conceitual dos anos 70. Essa liberdade de expressão vista na obra dos artistas que participaram da mostra no Parque Lage

¹ *Looking for communication, I think this is one of the problems of Leonilson, to communicate, to break the barriers between people, and in a certain way how to construct a bridge, to be connected to the other one. Well, I think it's enough.* Albert Hien. Munique, novembro, 2010.

34 com scars, 1991
bordado e tinta acrílica sobre *voile* |
embroidery and acrylic paint on voile
41x31 cm
col. Museum of Modern Art, New York
Presente dos amigos | Gift of the Friends
of Contemporary Drawing, 1999



vai repercutir nas formas e escolhas feitas por Leonilson à época e mais tarde, quando vai se dedicar ao bordado de forma visceral.

Os artistas presentes nesta reedição da mostra “Sob o peso dos meus amores” são Leda Catunda; Sérgio Romagnolo e Daniel Senise, que vem com uma pintura que participou da referida mostra; Luiz Zerbini e Albert Hien, que Leonilson conheceu na Bienal de São Paulo de 1985 e juntos criaram instalações e uma intensa troca de correspondências. Um destaque da mostra é a escultura a quatro mãos *How to rebuild at least one eighth part of the world* [Como reconstruir ao menos uma oitava parte do mundo], de 1986.²

A exposição se divide em núcleos e não daria para afirmar tratar-se dos eixos principais de sua obra, mas de áreas de interesse temáticas que são evidenciadas para o público.

Poderíamos destacar a cartografia do afeto que marca seu legado, seja pela amizade, seja pelo espírito romântico. O uso das palavras também é um dos focos principais, pois por meio delas é composto um processo de diálogo em que se torna matéria de sedução e aspecto central na construção de sua poesia visual. Embora o uso da palavra tenha se intensificado depois de 1989, é possível ver na exposição trabalhos datados dos anos 80, carregados de textos evidenciando o interesse do artista pela obra textual ou mesmo a sua propensão à

² Instalação doada ao término da exposição “Sob o peso dos meus amores”, em São Paulo, para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

literatura e à poesia. Se hoje a arte não tem mais fronteiras entre as linguagens artísticas, em Leonilson, artes plásticas, poesia e literatura andam juntas em sua obra.

A palavra na obra de Leonilson materializa-se em imagem. Palavra e texto funcionam para o artista como forma ou desejo de “conversar” com o público na construção de suas realidades subjetivas. Por tratar-se de uma obra autobiográfica, o artista fala em primeira pessoa, inscrevendo textos e palavras sobre os seus desenhos, pinturas e bordados. A realidade encontrada nessas narrativas, e não se pode dizer que existam verdades irrefutáveis em sua obra, muitas vezes são fatos fantasiosos ou subjetivos.

As agendas e cadernos do artista, trazidos para a exposição, são suportes utilizados como espaços de experimentação e reflexão complementares em sua obra. Além de servir como diários e instrumento de catalogação do cotidiano – Leonilson tinha verdadeira fixação em deixar marcas e registros como prática artística –, as páginas foram usadas como importantes exercícios de reflexão e de onde vieram muitos de seus trabalhos. Nelas pode-se, em determinados casos, observar o processo estrutural da obra desde sua concepção com uma elaboração preciosa de elementos visuais até a escrita poética que contorna sua obra.

Para trazer a público essa fonte do universo artístico de Leonilson, as agendas e os cadernos foram digitalizados. Passam a desempenhar em sua obra metáforas da vida, em que o cotidiano é registrado e preenchido por escritas, pelo cuidado estético e pela projeção da intimidade que ali se coloca. Em alguns casos, o exercício da escrita ou das anotações dos acontecimentos do cotidiano funciona como conversas íntimas consigo mesmo.

Uma agenda da década de 1970, entre as mais antigas que se tem arquivado no Projeto Leonilson, já se vislumbra nesse processo de catalogação e organização da vida cotidiana. Observa-se nesse gesto o fascínio do artista pelo tema viagem, ao juntar recibos de passagens áreas e bilhetes de trem. Esse interesse pelo tema o levou a frequentar ainda muito jovem um curso técnico de turismo. O que se apreende disso é que o deslocamento é da natureza do artista. O tema será recorrente em todo o seu percurso.

Uma exposição com o caráter retrospectivo como esta não poderia se furtar de também trazer de forma generosa para o público os trabalhos que são as chaves para o que se considera sua obra reunida em menos de uma década. Curto período em que se excluíam os anos 70 e o início dos anos 80.

Ao partir contrariamente desse pressuposto, o primeiro trabalho na exposição é datado de 1972, quando o artista estava nos seus 15 anos. Trata-se de uma *assemblage* intitulada *Mirro*, feita de uma caixa de madeira precária que no seu interior abriga uma colagem com papelão, feltro, linha de costura e latão. O uso de materiais variado vai reaparecer em trabalhos mais tardios de sua obra, como o uso frequente de tecidos como suporte, o bordado como meio e a palavra na sua plasticidade e materialidade. Todos esses elementos constituintes de sua obra são vistos nessa *assemblage* separada por 21 anos do último trabalho do artista em 1993, a instalação *Capela do Morumbi*.

É nessa ocasião também que Leonilson frequenta um curso de arte na Escola Pan-Americana de Arte. Os desenhos dessa época são plantas arquitetônicas, fachadas de casas e pequenos recortes de paisagens urbanas, anunciando o interesse do artista por estruturas de arquitetura.

Desde criança Leonilson se interessava por desenhar e pintar, mas é apenas com 24 anos, quando deixava a Fundação Armando Álvares Penteado, onde cursou sem terminar Educação Artística, é que vai se decidir que seria um pintor, em suas palavras.³

O trabalho *Mirro* é composto de um pedaço de roupa (aparentemente é parte de um jeans) colado no fundo da caixa e que vem sobreposto de outros dois pedaços de feltro branco em forma de cruz, onde se lê bordada a palavra “mirro” que pode vir da palavra francesa *mirroir* (espelho, em português). Pode-se imaginar tratar-se de um autorretrato, pois a composição dos materiais lembra traços cruzados, um na horizontal e outro na vertical. Juntos formam a figura simplificada de um rosto. Segundo relato de dona Carmen Bezerra Dias, mãe do artista, ao levar o trabalho para o Projeto Leonilson em uma manhã qualquer do final dos anos 90, relatou que este ficava dependurado no banheiro reservado aos homens da casa. O banheiro azul.

Essa *assemblage* como muitos outros trabalhos vistos na exposição, feitos nos anos 70, desenhos, aquarelas, guaches e o caderno em que o artista organizou suas páginas com canhotos de passagens áreas, de trens e ônibus, já descrito anteriormente, são partes fundantes de uma obra em formação. Apontam-nos para preocupações que vão permear a sua produção por vir nos anos 80 e 90.

O curso na Faap, que frequentou sem concluí-lo entre 1977 e 1980, e nesse período dividia ateliê com o artista Luiz Zerbini, lhe permitiu ter aulas com os artistas Regina Silveira, Júlio Plaza e Nelson Leirner, importantes na sua formação.

É também dessa fase a sua primeira exposição “Desenho jovem”, que acontece em 1980, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. No mesmo ano, participa da mostra Panorama da Arte Brasileira/Desenho e Gravura, organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Junto com a Bienal de São Paulo, é das mais tradicionais e respeitadas mostras do país. Enumero essas exposições realizadas em duas importantes instituições paulistas para ampliar o período que se compreende a obra do artista.

Leonilson tinha um espírito inquieto, o de um viajante em constante deslocamento, como os cearenses vistos como um povo nômade e que têm a coragem de vagar pelo mundo. O artista faz sua primeira viagem para a Europa em 1981, e é nessa viagem que trava contato e torna-se amigo do artista paraibano Antonio Dias, que residia em Milão à época. Dias é um artista determinante para a compreensão da obra visceral de Leonilson e é quem vai abrir as portas de curadores e galerias na Europa. É também quem vai lhe apresentar anos depois, em 1985, o artista Albert Hien.

Nesse período de idas e vindas para Europa, de montar o seu ateliê na Vila Mariana, em São Paulo, participar com elaboração de figurino e cenários de apresentações do grupo teatral e musical Asdrúbal Trouxe o Trombone, que inovou no teatro brasileiro, começa uma vida intensa de exposições. Expõe em galerias na Itália, na Espanha e no Brasil. No ano de 1983 entra definitivamente para o circuito da arte ao ter as exposições individuais na Galeria Luisa Strina

3 *O Globo*. Rio de Janeiro, 20 de março de 1985.



Mirro, c. 1972

bordado e *assemblage* com caixa de madeira, tecido, feltro, latão e papelão |
embroidery and assemblage box with wood, tissue, felt, tin and cardboard
39x40x8 cm
col. Família Bezerra Dias

em São Paulo e Thomas Cohn no Rio de Janeiro.⁴ É também nesse ano que conhece a artista Leda Catunda. Tornam-se amigos e a artista passa a ser uma referência para Leonilson. É por seu intermédio na mesma época que conhece o artista Sérgio Romagnolo. No ano seguinte, em 1984, todos participam da exposição “Como vai você, Geração 80?”, no Parque Lage, Rio de Janeiro. A mostra reuniu 123 artistas do eixo Rio-São Paulo. Deve-se destacar a participação de Leda Catunda, Sérgio Romagnolo, Luiz Zerbini, Daniel Senise, Mônica Nador, Beatriz Milhazes, Ricardo Basbaum, Ana Maria Tavares, Barrão e Jorginho Guinle entre outros artistas, que tiveram reconhecimento da crítica especializada e do público da arte.

No ano seguinte, 1985, participa da Bienal de São Paulo, organizada por Sheila Leirner, que dá grande destaque para a pintura que se fazia à época. É nessa mostra, que ficou conhecida

⁴ *Depois de estourar no circuito em 1983, Leonilson tornou-se praticamente sinônimo de transvanguarda em São Paulo, ao lado de outro mito de sua geração, Leda Catunda. Com 31 anos e nascido em Fortaleza, em poucos anos ele se transformou quase em um protótipo do artista dos anos 80. Exceto por uma primeira mostra em Madri, em 1981 (na Casa do Brasil), sua primeira aparição individual no Brasil (simultaneamente em três galerias, em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre) representou uma consagração praticamente imediata.* Escreveu Reynaldo Roels Jr. em “Leonilson: a poética do pintar”, *Manchete* (Rio de Janeiro, 28 de maio de 1988) e publicado no livro *Crítica reunida*, organizado por Rosana de Freitas (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2010).



A grande pensadora, 1985
ferro e cobre | iron and copper
250x229x93 cm
col. Augusto Livio Malzoni

como a Bienal da Grande Tela, que também conhece durante a montagem o artista Albert Hien, apresentado por Antonio Dias. Leonilson, contrariamente ao que se podia esperar em uma exposição na qual predominava a pintura, participa com uma instalação com elementos e formas fundamentais para o que se via em sua obra. São eles a espiral, a biruta, o globo e os livros. A instalação tinha como trabalho central *A grande pensadora*. Uma estrutura de ferro formada por um globo apoiado sobre pés com rodízios e uma biruta na parte superior que carrega ainda na sua parte cônica mais estreita um anel de ouro. É dessa montagem que se conhece uma foto feita pelo amigo Eduardo Brandão, em que o artista aparece carregando o globo nas costas.

Imagem emblemática que vai se repetir depois em pequenos desenhos, a da figura de homenzinho de traços simplificados, carregando a representação do mundo, um globo nas costas. O artista repete metaforicamente o castigo imposto a Atlas, um titã da geração dos seres desproporcionais e monstruosos que encarnavam forças da natureza. Filho dos titãs Japeto e Climene foi condenado por Zeus, o senhor do Céu, depois de atacar o Olimpo, a sustentar eternamente o céu (em sua representação, o globo celestial) nas costas e seu nome passou a significar “portador” ou “sofredor”.



Sob o peso dos meus amores, 1990
tinta preta e aquarela sobre papel |
black ink and watercolor on paper
29x21 cm
col. particular | private

I'm Always Provoking Family's Drama, 1990
aquarela e tinta preta sobre papel |
watercolor and black ink on paper
30,2x22,3 cm
col. particular | private

Carregar o mundo nas costas é ouro de artista

Sobre o peso dos meus amores. Eu vejo a distância. Eu vejo os perigos. Eu vejo os outros gritando. Eu vejo um. Eu vejo o outro. Não sei qual amo mais. Sob o peso dos meus amores.

É o poema da pequena aquarela *Sob o peso dos meus amores* (1990), que começa com a preposição “sobre”. “Sobre” vem do latim *super* e designa “por cima”, “na parte superior”. A finalização se dá com a preposição “sob”, que vem do latim *sub* e significa “por baixo”, “subordinado”. Entre as duas preposições opostas “sobre” e “sob”, a imagem que acompanha a escrita revela a figura de um homem carregando o mundo em seus ombros. Como no castigo de Atlas, o gesto de carregar o globo simboliza o peso das coisas e da vida. Subjetivamente, “sobre” pode ser entendido como o que porta o amor, o que ama e está sobre tudo positivamente; e “sob” o peso dos meus amores pode ser entendido o que sofre de amor, negativamente.

A *via crucis* ali confessada por Leonilson explicita fragmentos de uma condição da natureza humana e deu o título à exposição. Trata-se de frases que descreveriam um tipo de amor muito caro ao artista, o platônico. Aquele que se idealiza, que se fantasia e é inatingível. Em outro desenho da coleção do artista Albert Hien, a mesma figura de um homem estilizado aparece carregando o globo atravessando um abismo sobre uma pinguela. O que se vê abaixo das encostas unidas por um tronco de madeira é um grande vazio que vai acabar no branco do papel. O homenzinho está a se equilibrar. Encontra-se em uma situação limite. Qualquer devaneio ou descuido seria fatal. É como se o artista quisesse descrever a gangorra que é a vida, que é levada por um fio sob o peso do mundo. De novo, a situação do primeiro desenho que dá o título à exposição. No segundo, a figura está sobre o abismo. O abismo está sob os seus pés. O que lhe garante sobrevivência é a sua capacidade de equilíbrio e de superar o perigo de uma queda livre, imagem essa que se associaria a de Atlas portando o céu no vazio do universo.

Parece ser esta uma condição a nortear a obra de um artista que se autointitulava um romântico.

Essa figura que se equilibra sobre uma ponte, em meio a um abismo, e que avista uma paisagem distante, carrega muitos significados. Na linguagem simbólica dos românticos, a paisagem pode significar o paraíso que é ladeado pelas profundezas da terra, e também o incerto. A ponte, por sua vez, pode sugerir uma das características que marcavam a poesia e a pintura românticas, a sensação de estar suspenso no espaço, destacado e equilibrado no vazio de modo que o que é visto assume o caráter de uma visão.⁵ Os símbolos adotados por Leonilson são levados a falar, como em *Todos os rios levam à sua boca*.⁶ Para os românticos o rio também levava à morte.

Por sua vez, a singela composição que dá o título a esta mostra também apresenta preciosas referências do campo semântico, impresso pela poética de Leonilson: o mundo, o amor, a distância, os perigos, o outro; questões que definiram seu repertório e traçaram um fio condutor de recorrências entre signos e símbolos. Compuseram também, uma circularidade no conjunto da obra e estão presentes, em alguns casos, como a repetição do uso de materiais e suportes, do início ao fim da sua trajetória artística.

O acontecimento da obra está no processo de intersecção das coisas. O que está entre o eu e o outro. Nesse sentido, a insistência de alguns signos e simbologias na obra como a imagem da ponte que aparece como a ligação daquilo que não se junta. Os lados que são opostos ou separados por barreiras colocadas pelo próprio ser humano. A impossibilidade de atravessar um rio, um mar ou o abismo. A ponte na obra de Leonilson surge também como essa possibilidade de união, de transposição e de ligação com o outro. Mais ainda, simboliza, como disse em entrevista Albert Hien, a busca de comunicação e de quebrar as barreiras entre pessoas.

A ponte aparece no ponto de bordado que ele consegue tecer tão bem com o aspecto desejado de precário. Nesse gesto de costurar, de juntar tecidos, de desenhar com os pontos e linhas, nasce o convite ao expressivo mundo que é a sua busca por comunicação. Sua obra se inscreve numa liturgia da palavra, do divino, da lapidação dessa palavra em círculos que conformam um processo de se achar e de se perder. O farol que surge em desenhos e pinturas é o elemento orientador de um navio à deriva.

O que se percebe entre as obras iniciais e finais é que houve uma depuração de formas, materiais e sentidos. Como o próprio Leonilson disse, foi preciso passar por uma pintura de aspecto “violento” ou “agressivo” com pinceladas e cores vigorosas para chegar aos objetos delicados, os “bordadinhos” na forma de saquinhos, como o trabalho *J.L.D.B.* Ambas são atitudes poderosas, a da pintura expandida, “a pinturona” dos anos 80, e o gesto intimista e mínimo de se chegar a um trabalho que se resume a um simples “paninho”, como ele mesmo se referia, bordado.

Embora curtas, ficam evidente essas transformações da obra. Da má pintura com um caráter violento na relação do artista com a tela, o artista passa no final dos anos 80 a dedicar-se a uma obra mais contida, delicada, intimista e depois, nos anos 90, a uma escala menor em função da fragilidade física decorrente do seu estado de saúde prejudicado pela doença que

5 ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Trad. José Laurênio de Melo. Cotia, SP-Campinas: Ateliê-Unicamp, 2004, p. 107.

6 Título de uma pintura, c. 1989. Tinta acrílica sobre lona, 212 x 100 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo.



J.L.B.D., c. 1993
bordado sobre veludo |
embroidery on velvet
14x12,5 cm
col. Família Bezerra Dias

carregava. De grandes pinturas para pequenos desenhos, pequenas esculturas e pequenos bordados. Afinal, para ele o mundo já era muito agressivo e não fazia sentido que um artista trouxesse para esse mesmo mundo “mais agressividade”.

A obra como um lugar confessional para Leonilson é repleta de índices taxonômicos: listas, números, coleções, símbolos, repetições. Seu legado se constitui como um grande arquivo, impregnado de memória viva, classificações, vida e transposições. Esses arquivos de referências pessoais são compostos de materiais recolhidos do cotidiano, como tíquetes de viagens, entradas de cinema, matérias de jornal e revista, alguns com informações pessoais, de amigos ou de sua obra. Programação das exposições, fotos, contas, endereços, telefones, cartões, relatos de viagem e também uma refinada escrita poética. São encontrados em suas agendas e cadernos, esboços de trabalhos e demais particularidades de sua obra e pensamento poético.

A presença do caráter colecionista em sua personalidade e trabalho se evidencia no acúmulo de brinquedos, artesanato, arte popular e objetos que formam o conjunto de signos recorrentes utilizados em toda a sua obra (ampulheta, símbolo do infinito, números, navio, escada, ponte, relógio, avião, farol, instrumentos musicais, átomo, vulcão, montanha, cadeira, bússola, torre, radar etc.). A delimitar todo esse trajeto e costurar todos os pontos encontra-se a vida, o secreto, o particular, o romântico, que migrou de forma fluente e poética de seu cotidiano para sua produção artística no decorrer de mais de uma década de produção artística.

Nesse processo de catalogação ou arquivamento do eu, o “mundo” foi uma das metáforas mais utilizadas, assim como a geografia unida à topologia do corpo (mapas, globos, rios, caminhos, trajetos, artérias, vias, órgãos, cidades, desejos), que juntas constituem uma espécie de cartografia do desejo.

Nessa investigação taxonômica do mundo, a palavra foi um dos agentes processuais mais legítimos e por meio dela foi composto um inventário regido pela identificação, observação e classificação. A inspiração para o uso da palavra e do texto vinha da literatura e da poesia. Chegou um determinado momento em que Leonilson simplesmente deixou de fazer suas anotações e poesias em cadernos para inscrever diretamente em seus trabalhos plásticos.



Globo, 1980
xilogravura em duas cores sobre papel I
engraving on paper in two colors
21,5x31,5 cm
col. Família Bezerra Dias

Contrariamente ao princípio fundamental do simbolismo romântico em que o sentido não pode nunca se separar inteiramente de sua representação simbólica, ou seja, a imagem não pode nunca ser reduzida a uma palavra,⁷ Leonilson fazia essa redução. A palavra é construtora de simbologias em sua obra. É como uma simplificação minimalista, reduz os objetos, as formas e as cores em poucas ou únicas palavras a darem um sentido ao estado da alma, em ações, em pensamentos.

O uso da palavra seria uma forma simples de construir imagens ou narrativas visuais. As palavras não ficam paradas⁸ nos desenhos, pinturas e bordados do artista.

Passados 18 anos de sua morte precoce, essa obra continua atual e toca o público que entra em contato com os seus desenhos, pinturas, esculturas e bordados. As telas são como um corpo vivo que reage ao calor e ao frio. Com calor enrugam, se está frio esticam. Não são apenas pinturas, são também objetos que serão pendurados na parede e se transformarão com o tempo. São também corpos vivos nesse vaivém sobre as paredes quando expostas. 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 como os artistas Bené Fonteles, Dodora Guimarães e Sérvulo Esmeraldo. É possível verificar semelhanças com o desenho aquarelado ou a nanquim com raízes surrealistas de artistas como Batista Sena, Maurício Coutinho, Marcus Francisco, o recém-falecido Sigbert Franklin, entre outros, que se encontravam ali em Fortaleza, à época no final dos anos 70 e começo dos 80.

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. Longe daquelas cenas entre os amigos no Ceará e diante da sua obra mais recente, Leonilson nos faz pensar que vivemos atualmente em um mundo pós-utópico, esvaziado de sentidos e ambíguo. Um lugar onde temos de brigar por tudo na atualidade.

⁷ ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Op. cit., p. 108.

⁸ *Ibidem*, p. 11.



Bom rapaz em embalagem ruim, 1991
bordado sobre *voile*, crepe e veludo |
embroidery on voile, crepe and velvet
45x40 cm
col. Família Bezerra Dias

Domingo é na pele, 1989
aquarela e tinta preta sobre papel |
watercolor and black ink on paper
31,7x24 cm
col. Rose e Alfredo Setúbal

É quase um salve-se quem puder. Impera o individualismo, religiões fundamentalistas que incitam a intolerância e o ódio pelo outro que é diferente, e, de alguma maneira, aquele desejo por comunicação visto na sua obra já nos apontava para essa sociedade atual, a da incomunicabilidade física, aquela que prioriza a comunicação na virtualidade.

Restaria a nós nessa condição o desejo de resgatar as utopias perdidas. Principalmente aquela que permite aos seres humanos avançarem em direção a soluções dos dilemas da contemporaneidade.

Leonilson tinha um humor irônico e sofisticado, conforme relato de pessoas de seu convívio, mas como artista que fez de sua obra seu diário íntimo deixava transparecer nas suas “páginas” certa melancolia ciclotímica. A mesma que nos abate no mundo contemporâneo. O artista extravasava os seus sentimentos e emoções o que permite esta arriscada leitura romântica de sua obra caracterizada pela presença do artista na primeira pessoa.

É autobiográfica e contundente para se pensar a arte no final do século XX. Tem como tema central as preocupações e os desejos do artista. Os tais dilemas do homem contemporâneo.

Intimista, infalível, comovente, poética, simples e sincera na sua autoexposição. A autoexposição em Leonilson é outro ato romântico de evocar o humano e de se oferecer ao mundo. Em uma gravura do começo de sua carreira já se observa de forma muito simples, uma quarta parte de um globo que deixa antever o vazio no infinito do céu escuro, no abismo sinistramente silencioso do universo escuro sem suas estrelas.

Essas inquietações, dúvidas e perguntas vistas em sua obra são arrebatadoras para um artista que não se considerava artista. Desejava ser apenas um andarilho para não ser aquele “bom rapaz em embalagem ruim”, que estaria “sempre provocando dramas familiares”⁹ ao não se enquadrar nos padrões da sociedade. “Ah!”, como disse ele ao escrever no desenho *Domingo é na pele*. Esse título faz lembrar que nada é mais melancólico que uma tarde quente de domingo em uma cidade qualquer do interior em que o silêncio sepulcral é quebrado pelos sinos de uma igreja que anunciam o fim do dia.

9 Tradução do desenho/título *I 'am Always Provoking Family Drama*, São Paulo, 1990. Aquarela e nanquim sobre papel. Coleção Privada, São Paulo.



Os trabalhos funcionavam, nas suas palavras, como cadernos de anotações ou, como já dito, diários. Diários de uma intimidade revelada ao não fazer distinção do que seria público ou privado na sua obra. Expunha tudo nos seus trabalhos. O que não gostava destruiu conforme relatado em entrevista à crítica de arte Lisette Lagnado.¹⁰ Nessa entrevista comenta ter destruído cerca de 80% do que produziu.¹¹

fronte e verso | two-sided
Voilà mon coeur, 1990
 bordado, cristais e feltro sobre lona |
 embroidery, crystals and felt on canvas
 22x30 cm
 col. particular | private

O que deixou, portanto, é para ser mostrado; quando não, o próprio artista teria destruído.

Uma prova desse procedimento artístico sincero de se expor é o bordado *Voilà mon coeur* [Eis o meu coração], inspirado na passagem bíblica em que Jesus Cristo oferece o seu coração para São João Batista. O trabalho tem essa frase inscrita na sua parte posterior e foi mostrado pela primeira vez na Galeria Luisa Strina, em São Paulo, em 1991. Na noite de abertura, depois de um diálogo com um amigo sobre o fato de o artista se expor demais, ele optou por retirar o trabalho da exposição, mas manteve sua inscrição, acrescentando a afirmação *Il vous appartient* [Ele te pertence].

O bordado, nos dias que se seguiram à abertura, foi enviado via correio expresso para o Rio de Janeiro para quem “recebia” o seu coração.

Sentimentos, pessoas, conflitos, dúvidas. Uma confusão assumida de valores e emoções de um ser curioso pelas coisas do mundo. Essa memória é o que ficou e o que se apreende na exposição “Sob o peso dos meus amores”. O mundo físico não lhe dava todas as coisas que desejava colecionar.

Mas ele colecionava.

Essa veia colecionista que se manifestava no desejo de listar as coisas físicas e não físicas do mundo foi o tema norteador da curadoria. O artista taxonômico. O artista que gostava de organizar o mundo a sua maneira como um grande arquivo de coisas achadas, modificadas

10 Final do lado A, da fita 7 – lado B, fita 7, último dia de gravação de entrevista a Lisette Lagnado, em 3 de dezembro de 1993; p. 69 da transcrição original que se encontra depositada nos arquivos do Projeto Leonilson.

11 Primeiro dia de gravação de entrevista a Lisette Lagnado, em 30 de outubro de 1992; p. 4 da transcrição original que se encontra depositada nos arquivos do Projeto Leonilson.

e inventadas. O desejo expresso de arquivar os seus percursos e deslocamentos como um processo artístico em que registrava o seu dia a dia e o cotidiano dos lugares pelos quais passou.

Uma obra em que aparecem números, listas de nomes de pessoas, de sentimentos, de estados de espírito e de coisas. Objetos dos mais variados foram guardados na própria obra quando levados a compor uma pintura ou um bordado. Aparecem nos desenhos, nas agendas formando “as famílias” temáticas do artista. Na cartografia do amor. Na geografia dos sentidos. Nos mapas, no globo, nos rios, nas nuvens, nos furacões, nas montanhas, nos vulcões, nos mares, nas pontes, nos navios, nos aviões e nas asas de anjos que nos levam a voar. A lista seria enorme se aqui se dispusesse a continuar a enumerar esses índices.

A obra como um grande guardado. A memória formada por momentos vividos e registrada em suas cadernetas, fitas de áudio, na sua correspondência, nos desenhos e nas pinturas. Trazer todo esse universo a público e permitir o conhecimento de uma obra em toda a sua dimensão organizada sem hierarquias estéticas ou conceituais, mas na sua simplicidade física e de significados.

Trabalhos que indicam um caráter taxonômico em sua obra como também o repertório de signos que percorrem sua produção e que representam a ansiedade de viver; a palavra que evidencia o caráter relacional da imagem na obra do artista, e tem como desejo principal a aproximação e a sedução do público. A palavra que constrói paisagens interiores e exteriores. Leonilson “balançava” a tristeza sobre o papel, no *voile* ou na tela.

O sujeito que observa o mundo a partir de dentro de si e em relação ao outro como se investigasse a sua própria prática artística através de experiências vividas, de sua coleta de dados que se materializa em uma obra. Uma obra que parte do “eu” para a compreensão maior de mundo. Uma obra que se materializa como um grande “catálogo” composto pela ideia de taxonomia da própria memória nas amizades, nas palavras, nas emoções e frustrações.

Leonilson acreditava que para ser um artista seria preciso dedicar-se exclusivamente à obra e não a si mesmo. Como um mártir.

Embora curta a sua carreira artística, produziu muito. E para dar conta dessa produção, são mais de trezentos e sessenta e cinco trabalhos vistos na exposição de Porto Alegre que foram levados para a espaço expositivo com uma distribuição prévia pelos andares para facilitar a logística. Mas sem uma localização predefinida nas paredes, que se deu com todos os trabalhos espalhados aleatoriamente pelo chão.

A exposição “Sob o peso dos meus amores” apresenta ao público o processo criativo de Leonilson, que, em determinado momento dos anos 80, estabeleceu parcerias com outros artistas, dentre eles o alemão Albert Hien. Com ele vivenciou intensa troca de informações, de práticas artísticas e de trabalhos presenteados e dedicados ao amigo e seus familiares.

A aproximação de Leonilson e Albert Hien aconteceu na XVIII Bienal de São Paulo e desse encontro construiu-se uma grande amizade e parceria, intimidade cultivada a partir do universo no qual ambos trabalhavam. A obra da década de 1980 de Hien elege a razão no seu processo artístico, a de Leonilson é a arte da emoção e da melancolia.

Mas o que juntou Leonilson e Albert Hien se não o desejo de mudar o mundo?

São duas obras instigantes que nos apresentam questões e nos propõem caminhos distintos ora pessimistas ora otimistas, buscavam um mundo diverso do vivido na realidade. Para Leonilson interessaria refletir sobre a precariedade da condição humana e sobre o drama do indivíduo no mundo. O interesse do artista cientista Albert Hien, por sua vez, seria decifrar os segredos do mundo natural e o funcionamento das coisas.

Em seus universos utópicos, o mundo tinha suas partes unidas por pontes, castelos com suas torres de onde se poderia mirar, do alto, fontes a jorrar a mesma água infinitamente, aviões que sobrevoam lugares imaginários, faróis a guiar os navios pelos mares, quando não simplesmente confinados na representação do azul dos mares sobre o fundo de uma piscina de plástico.

Albert Hien cria um espaço fantástico, surreal que exige do nosso imaginário um mergulho naquela paisagem inventada.

Em 1986, Leonilson e Hien se juntaram e projetaram uma escultura de grandes proporções e deram a ela o título *How to rebuild at least one eighth part of the world* [Como reconstruir ao menos uma oitava parte do mundo]. Trata-se de uma construção que representa uma parte de um globo com uma ponte que o liga ao vazio. Fincada nessa estrutura, há uma série de flâmulas de metal representando os diversos países.

Naquela ocasião era o aniversário de 30 anos de Hien, que coincidiu com o maior acidente nuclear que se tem conhecimento no mundo, o de Chernobyl, na extinta URSS. Na iminência de uma catástrofe pelo restante da Europa com o espectro de uma nuvem de poeira atômica chegando a Munique, cidade de Hien, os dois artistas resolveram criar a escultura com o desejo de manifestar uma utopia de salvação do planeta. São otimistas nesse trabalho.¹²

Leonilson expõe a realidade bruta de forma lírica a ponto de nos confundir diante da realidade da vida; já Hien revela o mundo por meio de um maquinário funcional elegendo alguns elementos e criando seu repertório de signos. Por fim, são duas obras que se complementam, latejantes de força vital, repletas de paixão e silenciosa reverência.

Isso se evidencia na pintura *Leo não consegue mudar o mundo* (1989). Essa tela é de um tom de marrom terroso meio sem vida, sem chassi, dependurada na parede molemente e acomodando-se com o tempo. Pode ser considerado um de seus mais significativos trabalhos. No centro, a representação de um órgão humano que se assemelha a um coração na cor vermelho intenso. Parece que a intenção aqui seria a de ser ainda mais visceral para reforçar as palavras que inscreve na vertical e diagonal, como veias de um corpo ligando o órgão ao vazio terroso da tela pintada em que se lê Abismo, Luzes, Solitário e Inconformado. E na parte superior a frase que dá título à pintura.

Os dois trabalhos aproximados mostram a ambiguidade de Leonilson. Ao mesmo tempo em que uma é o pessimismo diante da constatação de sua incapacidade de mudar o mundo em algo melhor, a instalação é otimista no seu desejo de transformar esse mesmo mundo que vem sendo devastado pela ganância humana.

Essa aproximação se deu antes por uma casualidade estética e conceitual no que se

12 Doado pela família de Leonilson e por Albert Hien, ao término da exposição, para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.



Ponte, 1982
madeira policromada | polychrome wood
12x176,5x16 cm
col. Antonio Dias

constituíam essas duas produções artísticas. E Leonilson tinha nas suas amizades, em seu estilo de vida, uma forma de buscar o conforto existencial nos amigos.

Mas o que levou à intimidade foi o fato de ambos trabalharem com o mesmo universo de coisas. De interesses plásticos em comum. É o mesmo sentimento que unia Leonilson a Leda Catunda, por exemplo.

Guardavam semelhanças na feitura dos seus trabalhos toscos, rudimentares, pobres nos materiais, feitos à mão, artesanais e na simplicidade das formas, temas e significados. Não se poderia falar em influências e sim num espelhamento de ideias e interesses. Leda transborda vida na sua instalação *Cascata* (1985–2008), apresentada pela primeira vez na Bienal de 1985, a mesma que Leonilson participou. Essa instalação faz um contraponto à instalação *How to rebuild at least one eighth part of the world*. Ambas expressam o sentimento positivo que reinava à época.

Leonilson e Hien tinham em comum a pessoa de outro artista. Antonio Dias.

Na ocasião, o curador da representação alemã naquela bienal era o crítico e historiador Helmut Friedel, diretor da Städtische Galerie im Lenbach Haus, de Munique e amigo de Dias. Foi ele quem encaminhou Albert Hien a Antonio Dias.

Segundo relato de Albert Hien, nessa entrevista recente sobre a amizade que se desencadeou nos anos seguintes daquela bienal até a morte de Leonilson, em 1993, a primeira vez que se deparou com um trabalho do brasileiro foi na casa de Antonio Dias, no Rio de Janeiro, semanas antes de vir para São Paulo para montar os seus trabalhos na mostra que ficou conhecida como a Bienal da Grande Tela.

Faz parte da coleção de Antonio Dias uma das poucas esculturas de Leonilson, uma pequena ponte de madeira. Uma surpresa para Albert Hien, que se identificou quando se deparou com o objeto.

Já na primeira carta de Leonilson endereçada a Albert Hien, logo depois da abertura da exposição e Hien já de volta à Munique, o artista brasileiro oferece para o novo amigo enviar-lhe uns candelabros encontrados na cidade e que seriam do seu interesse.



El puerto, 1992
bordado sobre tecido de algodão e espelho emoldurado |
embroidery on cotton tissue and framed mirror
23x16 cm
col. Família Bezerra Dias

Começava ali uma troca de ideias, de materiais e de conceitos que resultariam em trabalhos realizados a quatro mãos.

A imagem mais recorrente dessa troca artística é a dos dois artistas que observam uma escultura que realizaram juntos. Um vulcão feito de neve de formato estereotipado e que solta uma fumaça do que seria sua cratera. Os dois estão absortos como duas crianças a mirar, como se fosse um boneco de neve, essa obra foi realizada a quatro mãos e ao ar livre por ocasião da exposição de Leonilson, na Galeria Walter Storms (Munique), em março de 1986.

A ponte tem o sentido simbólico de unir lados, pessoas ou coisas opostas ou separadas. Mas o fato de as pontas de uma ponte jamais se juntarem era motivo de intriga para Leonilson.

Também os aviões que levam a algum lugar, mas sempre ao encontro do outro, neste continente ou em outro qualquer. Os navios singram os mares em rota certa ou desgovernados.

Todos esses elementos trazem a ideia de deslocamento, de viagem, de desprendimento. A fonte jorra não só água, mas também é fonte de amor, de sentimentos. O vulcão que guarda energias sensíveis e que explode do mesmo amor, da ira e das vontades. O vulcão em Leonilson é o próprio corpo exultante que sente as fortes emoções e que de tempos em tempos entra em erupção diante da vida. Da frustração à exaltação. A palavra é carregada de sentidos. É semântica. É o significado subjetivo, é o subentendido. Os textos e as inscrições têm uma conotação filosófica. Querem dizer alguma coisa quando inscritos nas suas telas, bordados ou desenhos.

A palavra é construtora de imagem. Principalmente nos bordados, quando o artista economizava nos elementos estéticos que compunham o trabalho. Alguns casos eram apenas uma palavra sobre o *voile* ou tecido.

Por fim, trata-se de uma obra que lateja de uma força vital, cheia de paixão e reverência silenciosa.

Como uma síntese de sua trajetória artística, a obra reúne o silêncio perturbador que permeia

a vida, o mesmo daquelas tardes mortas de domingo, as paixões avassaladoras, o desejo carnal e o espiritual, a religiosidade e os amores platônicos que tanto caracterizaram seus desenhos, pinturas, esculturas e bordados.

Um dos trabalhos mais preciosos de Leonilson é o pequeno objeto feito de um singelo espelho com moldura laranja coberto com uma cortina de tecido listrado de verde. Traz inscrito a palavra El Puerto, o nome Leo e as medidas do artista à época: sua idade, peso e altura.

Esse trabalho, um quase nada, de uma simplicidade absoluta, para Leonilson trazia a ideia de receptividade. O porto que recebe e acolhe com segurança.

O artista que recebe as energias dos amigos ou os amigos que recebem suas energias.

Leonilson não gostava de espelhos, por isso o cobriu.

A origem

Consumara-se o prazer ilícito.

Ergueram-se ambos de catre humilde.

À pressa se vestiram, sem se falar.

Saíram separados, furtivamente;

e, ao caminhar inquietos pela rua,

como que receavam que algo neles traísse

em que espécie de amor há pouco se deitavam.

Mas quanto assim ganhou a vida do poeta!

Amanhã, depois, anos depois, serão

escritos os versos de que é esta a origem.¹³

A obra de Leonilson é uma questão pessoal, do próprio artista. Não trata de outra coisa.

13 Leonilson cita este verso de Constantin Cavafy, publicado no livro 90 e mais quatro poemas. Coimbra: Centelha, col. Poesia/Autores universais 3, versão portuguesa, prefácio, comentários e notas de Jorge Sena, 2ª ed., 1986. O poema é citado no último dia de gravação de entrevista a Lisette Lagnado, em 3 de dezembro de 1993; p. 72 da transcrição original que se encontra depositada nos arquivos do Projeto Leonilson.

O inventário dos dias: notas sobre a poética de Leonilson

O que não está ordenado de um modo definitivamente provisório o está de modo provisoriamente definitivo.

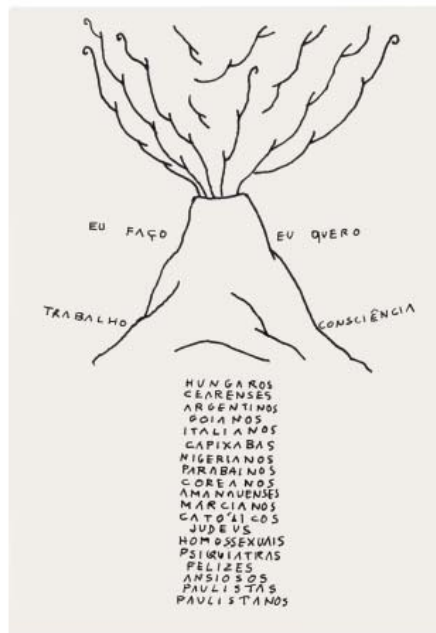
Georges Perec

Em que medida os objetos cotidianos podem contar a história de uma pessoa? Com quantas coisas guardadas, abandonadas ou esquecidas nos armários e gavetas se reinventa uma vida? Como se articulam arquivo e invenção no gesto de reimaginar o passado e catalogar o presente?

A obra de José Leonilson enseja essas e outras questões, uma vez que se constitui um grande inventário de coisas, memórias e experiências do próprio artista cearense e de seu tempo, funcionando simultaneamente como uma autobiografia e um painel político-cultural compreendido, sobretudo, entre a década de 70 e o início dos anos 90 do século XX.

Uma visita aos dicionários permite-nos encontrar para a palavra inventário algumas diferentes acepções: num sentido estrito, designa tanto a “relação dos bens deixados por alguém que morreu” quanto “lista discriminada, registro, relação, rol de mercadorias, bens, etc.”; e em sentido lato, indica a “descrição ou enumeração minuciosa de coisas em geral”. Ou seja, ela inclui as ideias de legado e de arquivo ao mesmo tempo, sustentando-se dos atos taxonômicos de listar, enumerar, registrar, catalogar e colecionar. Mas para além dessas demarcações dicionarizadas, é possível ainda identificar uma afinidade explícita do termo com “invento/invenção”, o que o levaria a se aproximar – por vias oblíquas – também dos campos da poíesis, do fazer criativo.

É na confluência desses sentidos possíveis da palavra inventário que se inscreve, portanto, a poética de Leonilson. Esta pode ser tomada, numa primeira instância, como legado, herança, designando um conjunto de bens (ou um acervo) composto de obras, poemas, diários, agendas, cadernos, cartas, documentos e objetos deixados pelo artista, passíveis de ser catalogados, expostos, publicados e arquivados sob diferentes critérios de ordenação. O que, aliás, tem sido feito pelo Projeto Leonilson e também pelos curadores da exposição “Sob o peso dos meus amores”, realizada no Itaú Cultural de março a maio de 2011.



Paulistanos ensopados dão com os burros n'água, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18,3x15,1 cm
col. Família Bezerra Dias

São Paulo não é nenhuma Brastemp, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x12,5 cm
col. Família Bezerra Dias

Tal poética se assenta, explicitamente, na condição de Leonilson como um colecionador e se estrutura a partir de diferentes procedimentos de classificação, seja para registrar e catalogar as coisas e experiências do presente imediato, seja para recolher as marcas, os rastros, os cacos e as reminiscências de uma vida vivida, numa nítida propensão autobiográfica. Tudo isso, acrescenta-se, atravessado pela consciência do fazer e pela desordem criativa da imaginação, em que a função irônica não deixa também de estar presente, como se pode constatar principalmente nos desenhos que o artista compôs para ilustrar crônicas do jornal *Folha de S. Paulo* entre 1991 e 1993.¹

Nesses desenhos, as listas, enumerações e categorizações estão a serviço de um olhar crítico sobre os modos de usar a vida na sociedade do tempo, as hierarquias sociais e as insuficiências da ordem político-econômica de um país em estado de desordem. Listas de grupos sociais marginalizados, listas das práticas de corrupção que fazem o mar de lama nacional, listas dos vários tipos humanos e culturais que compõem a paisagem heteróclita de São Paulo, listas de tribos indígenas que funcionam como contraponto à lógica colonialista, listas de valores e quantias que alimentam a lógica do capital são alguns dos exemplos que atravessam esses desenhos. São trabalhos que funcionam como registros de um presente coletivo, de um contexto histórico modulado pelo ritmo do cotidiano. Eles mostram que Leonilson não apenas construiu uma narrativa íntima de sua breve passagem pela terra, como também registrou – com seu olhar de cronista – os dias e os acontecimentos vividos pelo País. Elaborou, através desses registros fragmentários, uma imagem particular sobre

1 Cf. LEONILSON. *Use, é lindo, eu garanto*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.



Longo caminho de um rapaz apaixonado, 1989
tinta preta e ecoline sobre papel I
black ink and ecoline on paper
12x18 cm
col. particular I private

o mundo (ácida e lírica ao mesmo tempo), ciente, como diria Roland Barthes, de que “na atividade de uma vida é preciso sempre reservar uma parte para o efêmero”.² Essa opção pelo provisório e pelo fragmentário evidencia o apreço do artista pela falta de ênfase, pela recusa dos acontecimentos estrondosos em prol das miudezas da vida cotidiana. E é sob esse prisma que as datas secretas, os pequenos incidentes, os episódios fortuitos, as minúcias prosaicas e os ínfimos acasos são privilegiados por ele.

A presença de listas na poética de Leonilson indicia também seu explícito interesse pela palavra escrita, visto que a lista se insere predominantemente na esfera da palavra, da inscrição simbólica. Vale lembrar que, como dispositivo taxonômico, a lista pode ser considerada uma forma embrionária de texto, tendo sido uma das primeiras modalidades de escrita de que se tem notícia nas civilizações alfabetizadas, como mostra Jack Goody.³ Usada não apenas para o registro de nomes de pessoas e coisas, como também para arquivar, pela grafia, acontecimentos, situações, atividades, objetos, animais e pertences em geral, a lista é pré-sintática, tem uma precariedade constitutiva e assenta no jogo entre continuidade e descontinuidade. Ela é contínua porque enumera, coloca os elementos em uma sequência ordenada. Mas por não oferecer nexos de subordinação entre esses elementos, caracteriza-se também pela descontinuidade.⁴ Seus traços constitutivos são, portanto, paradoxais: não obstante tenha um começo e um fim demarcados pela ordem alfabética ou numérica, ela pode ser percorrida

2 BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 13.

3 Cf. GOODY, Jack. *The domestication of the savage mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 74-111.

4 GOODY, Jack. *The domestication of the savage mind*. *Op. cit.*, p. 81.



Caderno de desenho e anotações, c. 1985
técnica variável | technical variable
15x10,7x1 cm
col. Família Bezerra Dias

em diferentes direções, de cima para baixo, de baixo para cima, da esquerda para a direita ou vice-versa. Ademais, sua flexibilidade permite a inserção e a subtração de elementos na relação que a constituiu, sem que isso prejudique sua estrutura. Alinha-se, assim, ao lado dos gêneros textuais fragmentários, guardando parentesco com as anotações, os verbetes, as dedicatórias e, em sua forma mais requintada, com o poema. Neste caso, desvia-se de sua função meramente pragmática e adquire uma dimensão lúdica e, por vezes, subversiva em relação aos discursos que têm na sintaxe a sua legitimação como texto.

Aliás, são precisamente essas as modalidades de escrita preferidas por Leonilson, tanto no suporte da folha de papel, quanto nos bordados, desenhos e pinturas. Mas enquanto nos cadernos, agendas e papéis avulsos, esses escritos têm uma autonomia como textos, no espaço dos construtos artísticos, por outro lado, eles se tornam indissociáveis das imagens a que se vinculam, configurando-se como textos predominantemente visuais. Mesmo os títulos sugestivos que o artista usou para nomear certas obras – *O desejo é um lago azul*, *Para quem comprou a verdade*, *Agora e as oportunidades*, *São tantas as verdades*, *O amigo em meio a números e palavras*, *Ninguém tinha visto*, só para citar alguns – são parte estrutural das obras que designam, mantendo com estas um diálogo estreito, em que a palavra potencializa a imagem de forma recíproca. O mesmo se pode dizer dos pequenos desenhos, rabiscos e traços que atravessam os cadernos e diários do artista: no contexto das páginas eles acabam por assumir também uma feição textual, potencializando os sentidos do que é escrito em caracteres verbais.

Essa relação de Leonilson com a escrita aponta, por vias oblíquas, sua afinidade com dois poetas que lhe foram mais ou menos contemporâneos: Paulo Leminski (1944-1989) e Ana Cristina César (1952-1983). Ambos buscavam suas referências para além da materialidade e do experimentalismo formal, haja vista preocupações que tiveram com o contexto político



My Love has Green Lips, 1990
tinta preta e aquarela sobre papel | black ink and watercolor on paper
17x7,5 cm
col. Família Bezerra Dias

brasileiro, as manifestações explícitas da subjetividade e as inscrições do corpo na escrita, como fez Leonilson. Em todos, a experiência vivida converte-se em um elemento fundamental, não excluindo, necessariamente, a experimentação. No caso da poeta carioca, o uso do diário íntimo e de outras modalidades textuais alternativas, como a carta, a lista, o calendário e o verbete, confirma sua propensão aos cruzamentos de gêneros e suas similitudes com o artista cearense. E em Leminski as contaminações são também múltiplas, ao que se soma o humor irreverente, coloquial.

Interessante, por outro lado, lembrar que Leonilson tinha um projeto de romance, “Frescoe Ulisse”, para o qual ele começou a registrar ideias em fitas de áudio. Mas como consta em seus dados biográficos, o intento não chegou a ser concretizado e o material coletado acabou por se converter em uma espécie de diário. Um projeto, portanto, apenas esboçado e que aponta para o que Roland Barthes chamou de “a preparação do romance”, etapa preliminar em que as notas, os rabiscos, listas e esboços funcionam como começos sempre provisórios de uma obra que pode ou não se realizar como narrativa coesa e contínua, mas que se basta como experiência. É um processo em que o relevo é dado à prática do anotar no qual o presente é a instância temporal privilegiada. Como diz Barthes, a preparação do romance se dá como captura desse “texto da vida contemporânea”, espaço do desejo da escrita.⁵ Ainda que o passado possa ser a matéria-prima do romance por vir, a vida vivida encontra-se sempre na bruma ou, como ele diz, “na fraqueza da intensidade (sem a qual não há escritura)”.⁶ O presente, nesse sentido, é o espaço por excelência da criação. O romance propriamente dito deixa apenas os rastros de seu esboço.

5 BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. *Op. cit.*, p. 36.

6 *Idem*, p. 36.



As montanhas ao longe, 1989
aquarela e tinta preta sobre papel |
watercolor and black ink on paper
25,5x18 cm
col. Paulo A. W. Vieira

Outro recurso taxonômico instigante usado pelo artista – e que se constitui de uma combinatória de palavras, sinais, linhas, pontos, desenhos e traços – é o mapa. Aliás, vale, neste contexto, lembrar o apreço de Leonilson por globos e sua história de viagens, o que, até certo ponto, justifica seu fascínio pela cartografia. Obras como *Liberté, Egalité, Fraternité, Todos os rios, lanomami-Iguaçu*, os trabalhos com listas toponímicas e indicações geográficas de regiões, rios e cidades brasileiras, mapeamento de vulcões, tudo isso evidencia o gosto do artista por esses diagramas abertos, reversíveis, cheios de caminhos que se bifurcam e se ramificam em multiplicidade. Não à toa ele os associou a ramificações de árvores e os usou também para cartografar o corpo humano como se este fosse uma cidade, ou um mundo, feito de relevos, abismos, veias e artérias entrecruzadas.

A esse repertório de mapas e listas somam-se, ainda, no inventário poético de Leonilson, as coleções: ampulhetas, brinquedos, câmaras fotográficas, pedras, pingentes, navios, relógios, botões, envelopes, entre diversas outras coisas, entram na esfera de subjetividade do artista, compondo uma narrativa material de sua vida. Como bom colecionador, Leonilson instaura, através desses objetos em série, o que Walter Benjamin chamou de “uma relação com as coisas que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o palco, como o cenário de seu destino”.⁷ Isso porque as coisas, quando tomadas a partir de seu valor de uso, funcionam apenas como extensões da vida

⁷ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 28.



Todos os rios, c. 1989
 tinta acrílica sobre lona | acrylic on canvas
 212x100 cm
 col. Museu de Arte Moderna de São Paulo
 doação | donation Carmen Bezerra Dias e Theodorino Torquato Dias

prática, à diferença das que são definidas pela coleção, já que neste caso a extensão é invertida, servindo para colocar a vida e o ambiente na esfera do cenário pessoal. A coleção, assim, configura-se como o que Philipp Blom, no livro *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*, designou de “teatro da memória, uma dramatização e uma *mise-en-scène* de passados pessoais e coletivos, de uma infância lembrada e da lembrança após a morte”,⁸ visto que ela garante a permanência dessas lembranças ao fixar em um espaço comum os objetos que as evocam.

Porém, não só de coisas são feitas as coleções de Leonilson. Os vazios, os cacos e as perdas são itens incisivos do seu inventário. Colecionar, nesse sentido, torna-se para ele um trabalho melancólico de inventariar perdas e ruínas, configurando-se ainda como uma forma de recordação prática, como a definiu Benjamin. A coleção reúne (ainda que precariamente) os fragmentos das coisas perdidas num espaço de intimidade do sujeito poético, passando a funcionar como o registro de um tempo passado e como o atestado da existência imediata (e dolorosa) de quem a possui.

O inventário de Leonilson é, como se vê, múltiplo e heterogêneo. Mas à diferença de, por exemplo, Arthur Bispo do Rosário (uma de suas referências mais explícitas), o artista cearense não se deu a tarefa impossível de criar um inventário completo “do material existente na terra

⁸ BLOM, Philipp. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 219.



Ninguém, 1992
bordado sobre algodão (fronha) |
embroidery on cotton (pillowcase)
22x43 cm
col. Isa Pini

dos homens”, não colocou seu gesto taxonômico a serviço de uma espécie de “patologia da completude e da exaustividade a todo custo”,⁹ por saber que o mundo e a realidade só se dão a ver como um conjunto fragmentário e sempre provisório de coisas, seres, saberes e acontecimentos. Enquanto Bispo foi movido pelo desejo de reconstrução do mundo como uma soma de tudo o que existe ou existiu, Leonilson contentou-se com a tentativa irônica de reconstruir – não sozinho, mas a quatro mãos – pelo menos um oitavo desse tudo, como assegura a instalação *How to rebuild at least one eight part of the world* (1986), feita em parceria com o artista alemão Albert Hien, logo depois do acidente nuclear em Chernobyl. Uma tentativa, entretanto, destinada (segundo o próprio Leonilson) ao fracasso, como atesta outra obra de 1989, intitulada *Leo não consegue mudar o mundo*.

Pode-se dizer que o artista recusa a monumentalidade da ordem enciclopédica, em prol de algo menos enfático e mais particular. E é nesse sentido que, com suas listas, textos, imagens, mapas e coleções, o artista nos deixa uma espécie de diário do mundo em que viveu e de sua história pessoal que culminou na doença e na morte precoce. Um diário que não se coloca propriamente sob o amparo das datas, mas se abre aos fluxos da contingência e aos desvios do acaso, configurando-se como uma tela sem moldura. A narrativa autobiográfica que ele esboça, pela via do precário e do efêmero, dá-se, assim, menos como figuração do que como fulguração do vivido. É como se ele nos perguntasse, entre lírico e irônico, com

⁹ ELSNER, John & CARDINAL, Roger. *The cultures of collecting*. London: Reaktion Books, 1997, p. 1.

quantos arquivos, com quantas imagens se pode construir a história de vida de uma pessoa e em que medida os rastros biográficos dessa pessoa podem servir de pontos de referência para que seja traçado um mapa do mundo.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, 2).

BLOM, Philipp. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Trad. de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ELSNER, John; CARDINAL, Roger (ed.). *The cultures of collecting*. London: Reaktion Books, 1997.

GOODY, Jack. *The domestication of the savage mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance* (vol.1). Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LEONILSON, José. *Use, é lindo, eu garanto*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Sobre o vulcão

[...] Daquele tempo nem tão distante, daqueles dias que até hoje duram às vezes duzentas horas, restou essa sensação de que, como eles, também me vou tombando rápido dentro da boca de um vulcão aberto sem fôlego nem tempo para repetir como numa justificativa, ou oração, ou mantra, enquanto caio sem salvação no fogo que é verdade, *que sí, que no, que nadie puede mismo vivir sin amor*.

Caio Fernando Abreu, 1989, "Sobre o vulcão"

[...] Por ser cearense, eu sou meio cigano, nômade, andarilho. Me desloco geograficamente com muita facilidade, no Brasil ou em qualquer lugar.¹

1.0

A natureza revela-se em diversas faces, é o estado primeiro de muitos ambientes, atmosferas, micropolíticas, rege processos orgânicos e atua sobre ele, lapidando estados, reconfigurando paisagens, ligando formas e separando outras, a natureza simplesmente é. Nesse processo de atuação da simplicidade bruta, a natureza rege a vida, é eixo principal, artéria decisiva de um processo que se constrói em uma dinâmica cotidiana, que alimenta uma continuidade.

Essência, próprio, espontâneo, o que não é artificial.

A natureza é o instante do primeiro sim.

É no trajeto da vida que a natureza é conjugada, força pulsante, motriz, agente decisiva no ato da continuação. Pensar uma natureza é se deparar com algum processo de vida, de uma organicidade ativa, que conduz uma história, um tempo, um lugar.

Em algumas instâncias natureza é poesia, é suporte, é terreno fértil, nascedouro daquilo que se pode comungar como poético, exercício de lapidação da vida – em alguns processos poéticos a vida é o eixo criador, transposição, arquivo, inventário, tatuagem, meio, a vida lapidando a poética, a poética lapidando a vida.

A natureza conjugando a vida. E na produção recente da arte brasileira a vida foi o suporte decisivo para uma instigante escrita, que aliou vida, natureza e poesia: José Leonilson Bezerra Dias.

1 MORAIS Frederico. Cede o desenhista, cresce o pintor. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 20/03/1985.



O vulcão existente, 1986
tinta acrílica sobre lona colada em chassi |
acrylic on canvas glued to chassis
48x100 cm
col. Luisa Strina

Essa relação entre vida x arte é um dado que Leonilson utiliza em sua poética e vai balizar todo o percurso de sua produção, seja em detalhes menores – como a transposição de sua coleção de brinquedos – ou, mais tarde, de uma forma bem mais intensa, numa aura autobiográfica. Revela-se aí um dado singular que vai diferenciar sua produção de toda uma geração de artistas.

José Leonilson Bezerra Dias nasceu no dia 1º de março de 1957, na cidade de Fortaleza. Vindo de uma família de tradição católica, é o quarto de cinco filhos. Seu pai, Theodorino Torquato Dias, era comerciante de tecidos e devido à profissão transitava constantemente entre São Paulo, Fortaleza, Porto Velho. É num período de transferência da família entre Porto Velho e Fortaleza que Leonilson nasce (reside inicialmente em Fortaleza por três anos e, na sequência, por um ano em Porto Velho, até transferir-se com a família definitivamente para São Paulo).

Sem registro de outros artistas na família, Leonilson cedo desperta interesse pela arte. Aquele menino curioso que costumava observar a dinâmica do quarto de costura da mãe e recolhia pequenos retalhos de tecidos para compor as brincadeiras infantis já gostava de desenhar. Seu primeiro contato com uma escola de arte acontece na Escola Pan-Americana de Arte, em meados da década de 1970. Faz também, embora sem concluir, o curso de técnico de turismo, onde conhece o crítico de arte Casimiro Xavier de Mendonça.

No fim dessa década, o cenário artístico internacional repercutia a arte conceitual, as pesquisas se voltavam para as experimentações que elegiam o conceito como condutor principal da construção poética, em posturas políticas bem definidas e engajadas. Uma arte em crise que passa a questionar a si própria com vanguardas que reverberam novas posturas, novas técnicas e procedimentos, o saber se fragmenta, a arte se dessacraliza.

Aos 20 anos ingressa no curso de Educação Artística na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), onde foi aluno de Regina Silveira, Nelson Leirner e Júlio Plaza. Nesse período, divide ateliê com o artista Luiz Zerbini. Sua primeira exposição coletiva intitulada “Desenho jovem” acontece em 1979, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC-USP.



O inflexível, 1983
tinta acrílica sobre lona |
acrylic on canvas
62x179 cm
col. João Sattamini
comodante | lender MAC de Niterói

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 Álvares Penteado, mas aquilo lá significou apenas a possibilidade de ver livros sobre arte. O professor que mais me apoiou foi o Júlio Plaza, ele tinha muito carinho por mim, talvez por eu ser diferente dele. O resto era quadrado sobre quadrado. Os desenhos que eu fazia, na época mostrava a alguns colegas artistas. Uns me diziam que eram bonitos, outros que era “um tiro na água”.²

No percurso de sua construção poética, Leonilson utiliza muitas referências que ele transporta de sua infância e do imaginário infantil para a obra, diversos elementos ou signos reverberam em imagens e transcrições visuais, sejam vindos da coleção de brinquedos ou de outras referências lúdicas como revistas em quadrinhos, coleções, moda, teatro. Esse despojamento resulta numa pintura leve e descontraída, de traços soltos e cores alegres, dados que caracterizam sua produção inicial.

2.0

O início da década de 1980 coincide com um período de ruptura em tendências, mercado, e o eixo que se anuncia reflete uma nova dinâmica na arte. A arte conceitual, que conduzia as questões naquele período, não tinha uma boa repercussão de mercado e financeira, apesar de todo o requinte das poéticas e estratégias nas performances, instalações, *happenings*, ações, intervenções, objetos etc.

² MORAIS, Frederico. Cede o desenhista, cresce o pintor. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 20/03/1985.



sem título, 1985
tinta acrílica sobre tela sobre tecido de algodão |
acrylic paint on canvas on tissue cotton
103x157 cm
col. Bolsa de Arte de Porto Alegre

A arte se voltava para a rua, multiplicavam-se os projetos ambientais, o urbano era tomado como estratégia, o participante era convocado como agente ativo daquela transformação que interagia, manipulava, conduzia a obra – a antiarte era legitimada. Do cubo branco para a rua, as intervenções e a arte conceitual regiam toda a dinâmica artística do período.

O mercado necessitava de uma arte que dinamizasse a comercialização e a aquecesse. As experimentações da década de 1970 não supriam essa nova estrutura, e procurava-se o “novo”, uma oxigenação que desenvolvesse outros movimentos no campo da arte. O Brasil, em fase de transição e flertando com uma possível democracia, exalava vontade de mudança: da política à arte, buscava-se uma nova sintaxe, e essas mudanças não se localizavam em inquietações locais – o cenário internacional alavancava todas as questões. Raiava a década de 1980.

O processo de ruptura com as questões conceituais tem como um dos mentores e articuladores dessas movimentações o crítico italiano Achille Bonito Oliva, que agita os ideais de uma retomada das linguagens e métodos do passado. Era preciso fazer uma pausa, desconstruir, mesmo que isso significasse uma volta, sendo que essa volta teria os ideais do agora, do presente.

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 na 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 Antonio 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.³

Esse diálogo com referências internacionais, a possibilidade de enriquecer o seu repertório visual, aliada a uma curiosidade instigante em visitar exposições, galerias e se ater à cultura local sempre foram características do artista, que se definia como um “curioso”.⁴ A importante aproximação com Antonio Dias foi um divisor de águas; o contato com a transvanguarda italiana aparecerá com vigor na sua produção e eclodirá não só individualmente, mas também no cenário brasileiro.

3 *O Globo*, 20 de março de 1895.

4 LAGNADO, Lisette. *São tantas as verdades*. 2ª ed. São Paulo: DBA, 1998, p. 26.

3.0

Nos conhecemos em 1983 porque ele foi à exposição que nós estávamos fazendo, “Pintura como meio”, no MAC/USP. Era eu, o Sérgio Romagnolo, Ana Tavares, Ciro Cozzolino, Sérgio Niculicheff, e ele ficou supercontente com a exposição. Ele já havia feito duas individuais na Luisa Strina e na Thomas Cohn, saído na *Veja*, as pessoas já o conheciam, daí ele me ligou e falou: “ah, eu vi sua exposição, gostei tanto, vamos nos encontrar”. E aí foi que a gente se encontrou e teve essa coisa que hoje percebo como foi rara, pois nos demos muito bem e muito rápido! E para sempre, né? A partir do momento que nos encontramos, passamos a nos encontrar toda semana, até uma hora que a gente se encontrava todos os dias e também ele teve essa proximidade com o Sérgio Romagnolo, até que o Sérgio foi morar na casa dele e nós nos tornamos um grupo muito próximo e ele tinha muita identificação com o meu trabalho, acho que gostava da coisa dos tecidos. Quando ele frequentava o meu ateliê e eu o dele, nós íamos comprar tecidos juntos, então a gente tinha essa proximidade. Então, nos encontramos por uma iniciativa dele e também começamos a trabalhar juntos na mesma galeria porque ele nos apresentou, fizemos uma coletiva em 1984 na Luisa Strina, eu, ele o Sérgio, o Ciro, e depois na Thomas Cohn.⁵

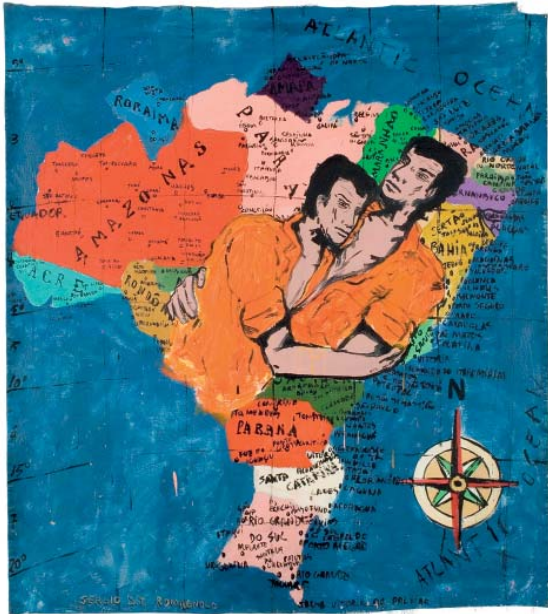
Esse período da recente história da arte brasileira recebeu a denominação “Geração 80”. Essa denominação é oriunda da exposição “Como vai você, Geração 80?”⁶ ocorrida em 1984, no Rio de Janeiro, com curadoria de Marcus Lontra, que reuniu um grande recorte da produção daquele período (a exposição era composta por 123 artistas) e evidenciou questões como o retorno da pintura. Essa movimentação refletia tendências do mercado internacional, sob grande influência da transvanguarda italiana. Dentre os artistas que participaram, destacam-se: Leonilson, Leda Catunda, Luiz Zerbini, Sérgio Romagnolo, Mônica Nador, Beatriz Milhazes, Ana Maria Tavares, Ricardo Basbaum, Jorge Guinle, Barrão, Daniel Senise, Ana Horta entre outros.

Nada de frieza: mas é claro, como não abrir os braços ao calor enfim ressurgido na atmosfera? Abri-los não só para recebê-lo, e sim também para difundi-lo e acentuá-lo. Aliás, no verão atual de seu barroco nossa Geração 80 já dispõe de uma peculiaridade a distingui-la de suas companheiras internacionais. Se na maior parte do mundo (Itália, Alemanha, EUA, em especial) a pintura foi novamente posta em pedestal como um recurso último e quase desesperado contra o esgotamento da práxis vanguardista – ou seja, no fundo, mesclando o prazer a um certo sabor amargo de fim de linha e rondando – no Brasil isto se faz na subida de uma onda de entusiasmo irresistivelmente descontraída. Fruto custoso da abertura política e oportuna resposta frente à crise econômica, a nova geração de artistas brasileiros reassumiu a pintura quente, sem qualquer culpa ou pé atrás, com a naturalidade das coisas que chegam na hora e na medida exatas.⁷

5 Leda Catunda em entrevista ao autor em 2006 no Museu de Arte Contemporânea do Ceará.

6 Exposição realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage – EAV/Parque Lage, Jardim Botânico, Rio de Janeiro, aberta em 14 de julho de 1984. Tendo como curadores Marcus de Lontra Costa (1954), Paulo Roberto Leal (1946 - 1991) e Sandra Mager. Espécie de balanço realizado no calor da hora, a exposição reúne 123 artistas de idades e formações distintas.

7 PONTUAL Roberto. *Explode geração*. Rio de Janeiro: Avenir, 1984, p. 25.



Sérgio Romagnolo
sem título, 1985
tinta acrílica sobre tela | acrylic on canvas
160x140 cm
col. Museu de Arte Moderna de São Paulo
Comodato | lending Eduardo Brandão e Jan Fjeld

Daniel Senise
sem título, 1984
tinta acrílica sobre tela | acrylic on canvas
200x135 cm
col. particular | private

O início da década de 1980 é marcado pelo duopólio arte conceitual *versus* pintura; o caráter intelectual dos anos de 1970 é bastante criticado e há uma reação ao hermetismo que predominava em trabalhos “cabeça”. Evoca-se uma atmosfera que dialogasse com o contexto social de uma abertura política que se anunciava. A pintura que raiava eufórica na Europa através de movimentações na Alemanha e Itália se anunciava também pelo Brasil. O epicentro dessas movimentações acontecia na Escola de Artes Visuais do Parque Lage,⁸ no Rio de Janeiro.

É sob a direção de Marcus Lontra e motivada pela intensa produção da Escola, que nasce a ideia de realização de um “evento”, que contou com outros dois proponentes, Paulo Roberto Leal e Sandra Mager. O trio elabora e coordena a junção de 123 jovens que, embalados pelas novas movimentações da pintura, ocupam os diversos espaços do casarão, surgindo então a mostra “Como vai você, Geração 80?”

“Como vai você, Geração 80?” Respondem 123 artistas de todo Brasil, que ocuparão paredes, portas, janelas, piscina, banheiros, espaços construídos e espaços vazios do imponente prédio da Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro, além das aleias, árvores, grutas e cantinhos malocados do Parque Lage. Muito mais, portanto, que uma “exposição”, “Geração 80” caracteriza-se como um evento, oportunidade primeira em que 123 jovens batalhadores resolvem se reunir e permitir que as pessoas conheçam e, se possível, compreendam a sua produção.⁹

⁸ A Escola de Artes Visuais do Parque Lage foi criada em 1975, seu primeiro diretor foi o artista plástico Rubens Gerchman, inicialmente havia uma orientação para o experimentalismo, porém em 1978, com a incorporação de três artistas pintores – Luís Áquila, John Nicholson e Charles Watson –, houve fortes incentivos para o retorno da pintura, praticamente deixada de lado pela década de 1970.

⁹ *MÓDULO*, Edição Especial – catálogo oficial da exposição “Como vai você, Geração 80?” Rio de Janeiro: Inap/Funarte, julho, 1984.

No catálogo da exposição, o texto que apresenta o projeto o define como um “evento” e coloca a palavra em negrito, destacando-a, e é esse clima que toma conta da arte, o de uma grande festa onde alegria, coragem, paixão e atitude foram palavras usadas exaustivamente. Há um teor amargo em relação à arte conceitual, como se todas essas palavras não se legitimassem na produção da década anterior, como se não pudesse haver passagem e diálogos, mas uma ruptura para fazer renascer algo além da simples pintura: uma atitude.

O catálogo do “evento” “Como vai você, Geração 80?” apresenta um conjunto de breves textos que tentam contextualizar o que está acontecendo, porém sem pretensões analíticas ou críticas. Há, contudo, um texto bem mais significativo e aprofundado, mais isento e menos apaixonado, que é curiosamente escrito por um artista, Jorge Guinle. No texto “Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal, Geração 80 ou como matei uma aula de arte num shopping center”, Guinle recorre à história da arte para contextualizar os procedimentos poéticos dos artistas, enfatizando-os e tentando inseri-los em um pensamento maior sobre arte, posicionando-se criticamente acerca de questões referentes a uma identidade nacional *versus* um internacionalismo vigente. O autor observa:

Está ausente nos trabalhos brasileiros a busca de identidade nacional (que se nota nos italianos e alemães, como Penck), os brasileiros preferem o cosmopolitismo barato do *shopping center*. Está ausente a representação da sexualidade amíu de amorfa e anônima das grandes cidades (que se nota em Salomé). O ato de pintar no caso brasileiro, talvez até privilégio que ele supõe, indica por si só um feito orgástico. Está ausente a busca de um passado remoto (no caso italiano, Mimo Paladino e Clemente). Mas como poderíamos nos ater a ele se ele não existe para nós? O barroquismo de um Schnabel ou de um Chia pouco lhes interessam, assim como os efeitos textuais mais carregados (Schnabel ou Anselm Kiefer), ou o falso expressionismo melodramático alemão.¹⁰

O Brasil atravessava um período político de renovação; o fim da anistia e a possibilidade de uma democracia que se anunciava gradativamente produziam um clima de euforia, de mudanças e, assim como a vida, a arte refletia esse espírito. Uma ação que conseguiu sintetizar essa energia de renovação foi a exposição “Como vai você, Geração 80?”

As obras dos artistas dialogavam com a dinâmica da transvanguarda italiana, buscavam o cotidiano como tema e referências nos signos de massa, faziam citações com a história da arte, apropriações e mantinham um posicionamento que se opunha à arte conceitual. Os trabalhos em pintura convidavam o espectador a exercer uma postura crítica, diferenciando da relação passiva que se estabelece com a complacência do olhar. As pinceladas eram livres, largas, ágeis; algumas obras instigavam essa participação, que não se restringia somente ao ver – a ironia também foi uma característica vibrante dessa geração, que rompe com o suporte tradicional do chassi, as pinturas indo direto à parede sem os limites impostos pelas molduras. Mesmo não se formando oficialmente um grupo, aqueles artistas ficaram estigmatizados como parte da Geração 80.

10 GUINLE FILHO, Jorge: “Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal, Geração 80 ou como matei uma aula de arte num Shopping Center”. In: *MÓDULO*, Edição Especial – catálogo oficial da exposição “Como vai você Geração 80?” Rio de Janeiro: Inap/Funarte, julho, 1984.



As ruas da cidade, 1988
tinta acrílica sobre lona | acrylic on canvas
200x95 cm
col. particular | private

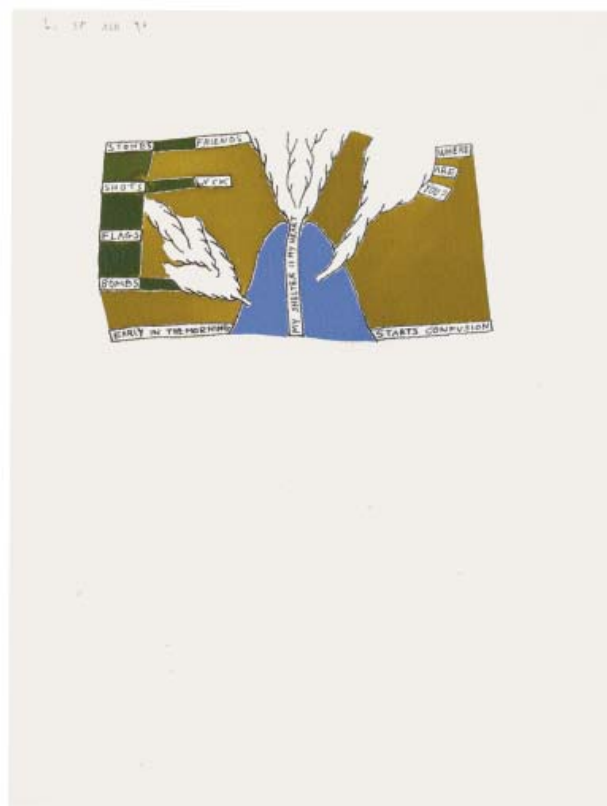
Quelle, 1989
tinta acrílica sobre lona | acrylic on canvas
102x67 cm
col. Carlos Motta

4.0

O final da década de 1980 é um momento importante para Leonilson, principalmente nas questões de sua poética, na legitimação de um repertório próprio e de criação de um vocabulário que se conjuga pela utilização e recorrência de alguns signos, que giram num campo semântico de questões pessoais. Cria uma geografia que se fundirá com diálogos com o corpo, com os órgãos, e faz paralelos entre uma cartografia usual, com os rios e seus afluentes e estruturas corporais, articulando todo um circuito entre artérias, cidades, sentimentos.

A natureza física sempre foi metáfora para sua poética, eixo utilizado em todo percurso da obra, seja ela através de uma iconografia, ou revelada diretamente pela palavra, o mundo, as distâncias, os rios, as correntezas, as montanhas, o vulcão, elementos de uma natureza, que sempre reivindicavam uma outra.

A solidão dos vulcões; Leo não consegue mudar o mundo; As corredeiras; Os rios por meu fluido entrego meu coração; O vulcão existente; Como escolher um atalho; A distância entre as cidades; O rapaz no cosmos do bom abismo; O ilha; Na neblina, o bom piloto; Lost in the space; Rios de palavras; A caminho do despenhadeiro o rei pensou; O grande rio; Todos os rios; A cidade sabe e o tempo também; Tempestades no coração; As ruas da cidade; Rapaz lembrando-se da baía de Guanabara; Ó escudos do mar protegei-me; São distantes as cidades; As montanhas ao longe; Longo caminho de um rapaz apaixonado; Fantasia, terra, mar, ar; Se você sonha com nuvens; Onde está o mar; Deserto – oceano; Das estrelas e de seus olhos; O desejo é um lago azul; Como não escolher um atalho que nos leve de volta para o perigo; Ele me falava sobre o rio e seus afluentes; Todos os rios levam a sua boca.



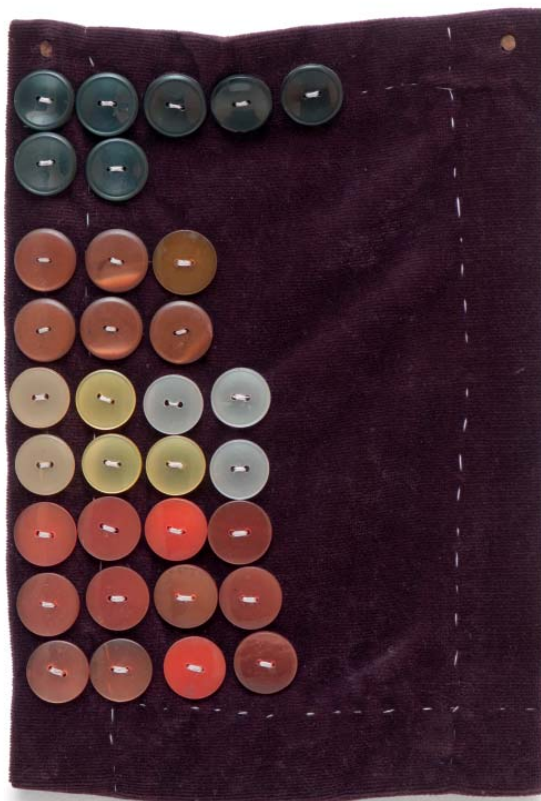
My Shelter in My Heart, 1990
 aquarela e tinta preta sobre papel |
 watercolor and black ink on paper
 32x22,3 cm
 col. Rose e Alfredo Setúbal

Os títulos das obras de José Leonilson reverberam forte poesia e têm fluente sintetização poética, a palavra com seu poder de significação é regida por um coletivo simbólico que acompanhou toda sua produção, é agente compositor de pequenas narrativas que indicam uma natureza selvagem, que conjuga principalmente uma busca e um desejo. Metáfora recorrente na sua obra, o vulcão foi um elemento bastante utilizado na poética, legitimado em diferentes suportes e em duas ações nas quais a utilizou como forma escultórica, uma em Fortaleza (Ceará) e outra na Alemanha (Munique).¹¹

O vulcão preso em uma garrafa, o vulcão em erupção, o vulcão de neve, o vulcão de areia, metáforas de uma tensão contida, de um desejo em ação; a fonte, também um signo recorrente, ejacula, goza, põe para fora uma busca que se localiza na cartografia do prazer. O fogo do vulcão em oposição ao jato de água que a fonte goza, oposições de uma natureza que evoca um complemento.

E esse complemento se localiza na linha do horizonte, no território onde habita o outro – a grande evocação da sua obra é a busca do complemento. Uma voz em primeira pessoa, um “Eu”, evocando um “Nós”, seja ele um objeto amoroso ou simplesmente o espectador diante da obra.

¹¹ Em 1986, juntamente com Albert Hien, desenvolve uma ação em Munique, um “Vulcão de neve”. No mesmo ano apresenta um vulcão de areia em Fortaleza, na I Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras.



sem título, c. 1988
bordado e botões sobre veludo |
embroidery and buttons on velvet
24,5x17 cm
col. particular | private

5.0

O espírito cosmopolita não se resumia a viagens internacionais. O Brasil também lhe interessa e seus destinos são vários. No ano de 1987, viaja duas vezes para Fortaleza (início e fim de ano), Recife, Salvador, Rio de Janeiro e faz algumas viagens internacionais para Amsterdã, Milão, Barcelona. Viaja pela primeira vez para Nova York, lá visitando a exposição “Shaker design”,¹² que lhe influenciará também no desenvolvimento dos trabalhos com bordado. Nesse ano, expõe individualmente na Galeria Luisa Strina (*O pescador de palavras*); “Moving Mountains”, no Kunstforum, Munique; e na Galeria Usina Arte Contemporânea, em Vitória (ES).

Dado importante na dinamização de sua obra é a inclusão de botões, pedras semipreciosas e do bordado: a superfície da lona agora dialoga com essas informações, dando nova textura ao corpo da obra. A linha, a costura e o bordado entram com vigor na sua produção, recontextualizando questões, imprimindo novo caráter à sua poética.

Em 1988, expõe individualmente na Galeria Thomas Cohn no Rio de Janeiro, em mostra intitulada “O inconformado”. Viaja para Nova York, Paris, Berlim e Amsterdã. Nesse período, participa das coletivas “Albert Hien/Leonilson” e “Seven Artists on Invitation” na Pulitzer Art Gallery, em Amsterdã, dentre outras exposições no exterior. Em 1989, viaja para Roma, Londres, Paris, Amsterdã, Maastricht, Haia, Bruxelas, Bruges, Leiden e Nova York. Nessa ocasião, é convidado pelo governo francês, juntamente com outros artistas, a desenvolver uma gravura comemorativa dos 200 anos da Revolução Francesa.

12 No Whitney American Museum, em Nova York, Leonilson visita a exposição de design sobre os Shakers.



Isolado frágil oposto urgente confuso, 1990
costura e bordado sobre voile |
sewing and embroidery on voile
21x63 cm
col. Fernanda Feitosa e Heitor Martins

6.0

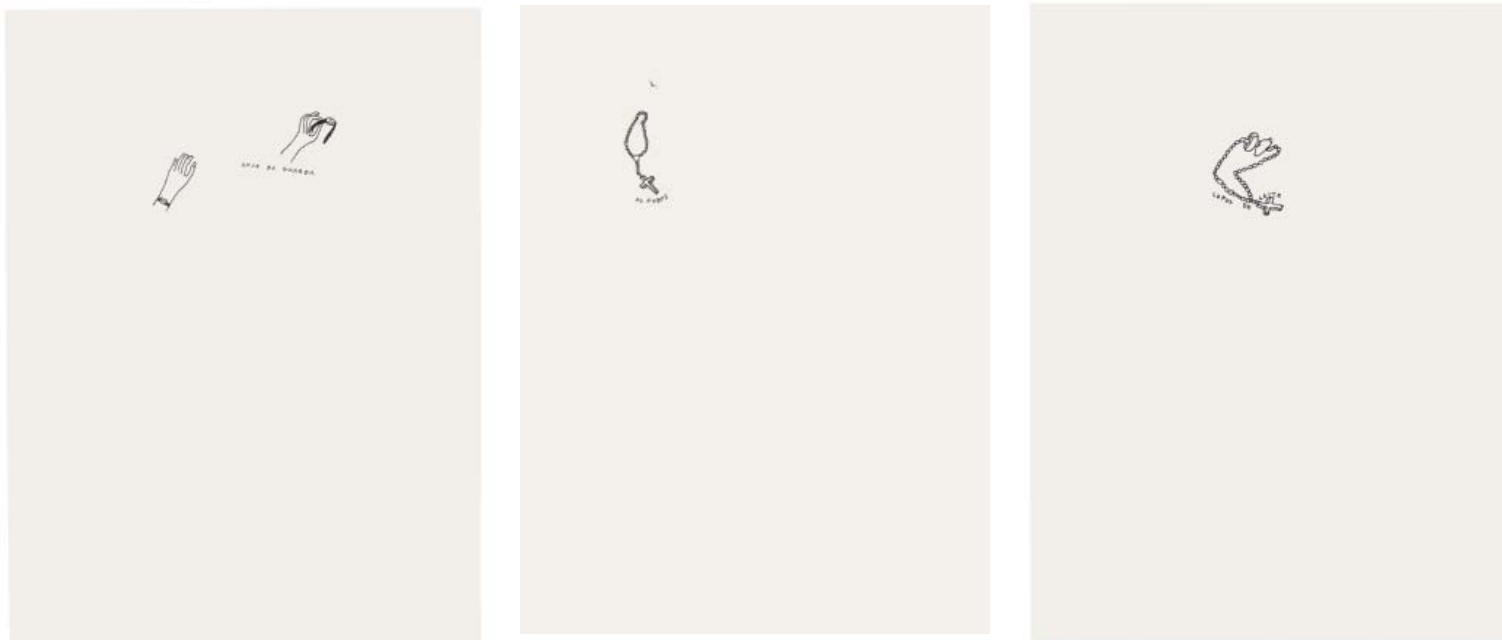
A década de 1980 foi um divisor de águas em alguns aspectos. No Brasil, a democracia acenava como possibilidade de uma reconstrução nacional, o mercado de arte necessitava de obras que se adequassem às estruturas comerciais de galerias e as experimentações da década de 1970 não supriam essa nova dinâmica. A Aids surgia e espalhava terror num período em que a liberdade sexual teve de se ajustar a novas estruturas, o vírus anunciava nas suas primeiras manifestações um ciclo de medo, insegurança e preconceito. Inicialmente vinculado às práticas homossexuais, a doença era pouco conhecida e as pesquisas se encontravam em fase embrionária.

A síndrome de imunodeficiência adquirida – Aids – designa não uma condição física, mas um estado clínico que carrega consigo o espectro da presença de outras doenças, de estados de enfermidades oportunistas que aceleram um processo de fragilidade física e psicológica. Susan Sontag, no ensaio “Aids e suas metáforas”, observa:

A genealogia metafórica da Aids é dupla. Enquanto microprocesso, ela é encarada como câncer: como uma invasão. Quando o que está em foco é a transmissão da doença, invoca-se uma metáfora mais antiga, que lembra a sífilis: a da poluição.¹³

A etimologia da palavra “paciente” significa “sofredor”, e carrega consigo uma carga referente

13 SONTAG, Susan. *Doença como metáfora. Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 90.



a um desconhecido, que deságua no preconceito, na rejeição. Em muitos casos, os portadores seguem uma prática de passividade e submissão diante da doença; poucos são os corajosos que conseguem, mesmo diante do caos, utilizar essa circunstância para exercício de uma poética ou de uma autotranscendência, ou até mesmo ter essa condição como um fato bem resolvido e não carregado de culpas e flagelos.

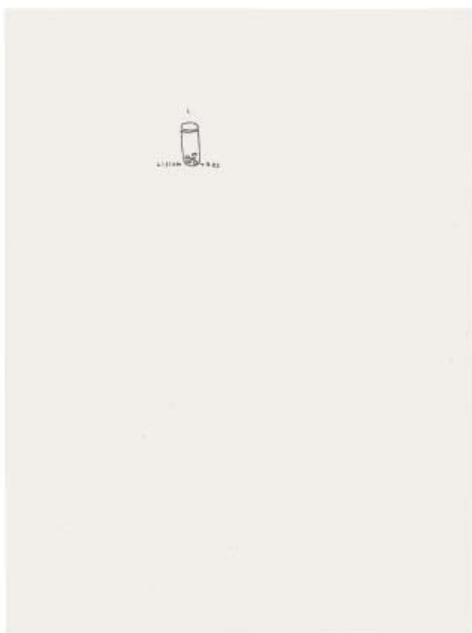
A Aids surge como uma metáfora de uma peste contemporânea e reconfigura uma postura ética para o corpo, sexualidade e desejo, interferindo diretamente na conduta do prazer. Sontag, no mesmo ensaio, enfatiza essa questão:

Normalmente, as epidemias é que são consideradas pestes. E essas ocorrências de doença coletiva são encaradas como castigos impostos. A ideia de doença como um castigo é a mais antiga explicação da causa das doenças – uma ideia a que se opõe toda a atenção dada aos doentes que mereça o nobre nome da medicina.¹⁴

A arte contemporânea sempre teve como um dos eixos mais latentes a aproximação com a vida, e algumas produções buscaram no contexto *vida x arte* a potência fundadora de sua poética, imprimindo nesse contexto o subjetivo e o autobiográfico. Nesse panorama, Leonilson agiu com propriedade e requinte ao articular, desde o início do seu trabalho, a sua vida como protagonista da sua obra.

Foi em 1991 que Leonilson descobriu ser portador do vírus da Aids, fato que desencadeou forte influência na trajetória de sua poética, projetando ainda mais questões autobiográficas. É no

14 SONTAG, Susan. *Doença como metáfora. Aids e suas metáforas. Op. cit.*, p. 102.



Anjo da guarda, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
30,5x23 cm
col. Inhotim

As fadas, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
30,5x23 cm
col. Inhotim

Copos-de-leite, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
30,5x23 cm
col. Inhotim

Lisiantros, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
30,5x23 cm
col. Inhotim

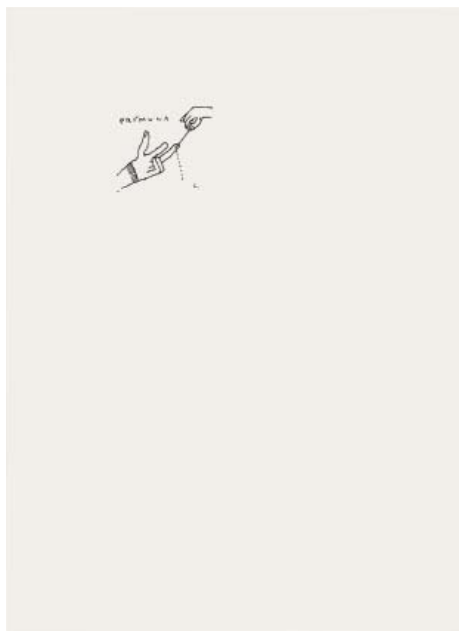
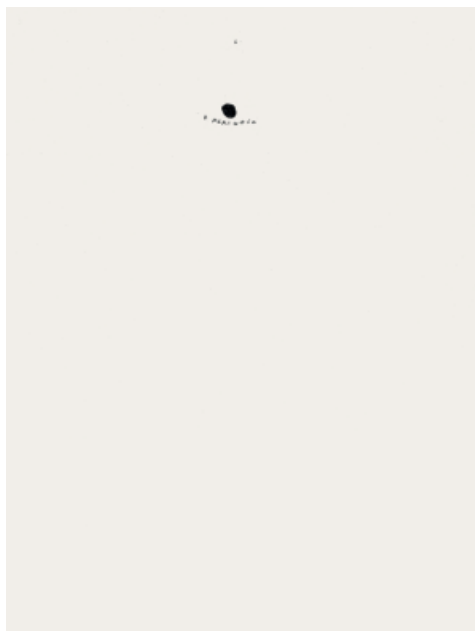
Margarida, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
30,5x23 cm
col. Inhotim

período de 1991 a 1993, última fase de sua produção, que sua obra incorpora características pontuais e de grande lirismo: os recursos utilizados são mínimos e a simplicidade na representação emoldura um silêncio, elaborado entre ironias, que discutem a sua *via crucis*.

Por questões alérgicas, a pintura é pouco praticada, são os desenhos e os bordados os meios mais executados. Nessa fase, há uma confluência entre corpo e obra, um corpo ausente ou fragmentado discutido por informações mínimas como peso, altura e idade que refletem um procedimento metafórico para construção do autorretrato que se fragmenta em metonímias e relicários. Leonilson imprime sua experiência, sua dor, divide com o seu espectador – agora, um *voyeur* – um percurso difícil e corajoso, o de desnudar-se de forma mais intensa.

Um trabalho bastante representativo nessa fase de produção do artista e que traduz referências de sua ritualidade com a doença, o tratamento, e uma gama de signos religiosos que surgem com mais evidência nessa fase, é a série de sete desenhos intitulada *O perigoso*, de 1992. O primeiro da série de desenhos é uma gota do sangue contaminado do artista: o perigoso em questão é a condição ali explicitada na vigorosa crueldade em expor as próprias chagas, ato de ironia latente que subverte seu calvário em alegoria que remete a um potente diálogo entre imagem e palavra. As imagens, na sua maioria, referem-se ao cotidiano da enfermidade e do tratamento, com soros, agulhas, pílulas, e as palavras referem-se a uma variedade de flores, como: margarida, primula, lisianthro, copo-de-leite.

A produção reflete um posicionamento diante da morte e os trabalhos se tornam pequenos relicários que relatam o seu calvário. Leonilson está diante da morte, e a arte se transforma numa narrativa que confronta sua imagem com a doença. É o olhar de um artista sobre o túmulo, o vazio se legitima na iconografia, as imagens ficam econômicas, mínimas e são emolduradas por espaçamentos, por silêncios. Georges Didi-Huberman observa essa questão quando trata do vazio e do túmulo:



O perigoso, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
30,5x23 cm
col. Inhotim

Prímula, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
30,5x23 cm
col. Inhotim

Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua falta, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que, no entanto, me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar.¹⁵

A morte explicitada na sua arte é a forma de dialogar com a vida, é a relação estabelecida entre poesia e corpo. Didi-Huberman, ao questionar a imagem e seus diversos olhares, reflete sobre o pensamento de Heidegger:

É a angústia de olhar o fundo – o lugar – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser o meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir.¹⁶

A experiência do olhar que se estabelece nessa situação, a questão do ver e do ser visto na projeção da morte, a angústia de ser observado pela morte, e dessa situação encontrar o processo poético, constitui uma negação de entrega, de resistência diante de uma certeza que se edifica na imagem de um túmulo, mas que encontra suspiro no poder da criação. A imagem da morte é projetada para a obra, e a obra reflete a projeção de um corpo fragmentado, traduzido pelo gestual do bordado, pelos tecidos leves, sóbrios, por panos que até então recobriam aquele corpo e são transformados em suportes para novas experimentações.

15 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998, p. 38.

16 *Idem*, p. 38



Com o anjo da guarda, c. 1991
tinta preta e aguada sobre papel | black ink and wash on paper
9x6,2 cm
col. Museu de Arte Moderna de São Paulo
comodato | lending Eduardo Brandão e Jan Fjeld

O corpo é uma extensão da obra e a obra é uma extensão do corpo, fragmentos de uma linguagem que se incorpora entre reflexos de vários espelhos.

Mais do que autobiográficos, os bordados da última fase (realizados entre 1992 e os primeiros meses de 1993) precisam ser vistos como “autorretratos”. 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 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 restos funerários. O grau máximo de autenticidade está recuperado e, neste gesto de ocultar a figura, Leonilson aproxima-se do martírio sublime.¹⁷

O conjunto da obra na sua produção final ganha uma aura mais evidente e ativa de um Santo Sudário, revelada por impressões do corpo que se compõem por fragmentos metafóricos do autorretrato. É revelado um requinte metafórico em que questões como a doença são tratadas com cruéis sutilezas, em que o espectador se torna agente participador de sua dor e angústia. Nesse conjunto ainda mais confidencial, revela-se uma vital latência da memória agindo na composição da poética, fluxo contínuo de informações que migram da vida para a arte, tatuando sua obra com a própria vida.

17 LAGNADO, Lisette. *São tantas as verdades: Leonilson. Op. cit.*, p. 56-57.

7.0

Segundo Jacques Derrida, o conceito de arquivo conecta-se à ideia de começo e de comando, e coordena dois princípios: o princípio da natureza ou da história, no qual as coisas começam, princípio físico, histórico ou ontológico. Indica também outro princípio, o nomológico, que articula o lugar onde a autoridade é exercida.¹⁸

A institucionalização desse lugar onde se depositava os documentos oficiais rege o início do que entendemos por arquivo. Nesse lugar também cabiam o direito e a competência da hermenêutica dos documentos ali arquivados. E é nesse lugar que há a passagem do privado para o público.

Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou segredo que viesse a separar, compartilhar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião.¹⁹

A ciência do arquivo inclui a institucionalização, ou seja, a lei que rege e o direito que a autoriza, articulando relações entre o secreto e o não secreto, regendo direitos de publicação ou reprodução, classificação, ordenação, observando o regimento ou a lei de cada espaço. Algo que se localiza entre a casa e o museu e é um agente articulador de informação.

Como *archivum* ou *archium* latino (palavra que empregamos no singular, como era o caso inicialmente do francês “archive” que outrora era usado no masculino e no singular: “un archive”) o sentido de arquivo, seu único sentido, vem para ele do *arkheioion* grego; inicialmente, uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os arcontes, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político, reconheciam-se o direito de fazer ou representar a lei.²⁰

Nesse lugar em que a informação e a memória interagem e exercitam sua função guarda-se o adormecido ou guarda-se a latência vital da necessidade urgente do saber, é o lugar do presente e do passado, onde o novo e o velho habitam a mesma dinâmica: o exercício do saber, da busca, do encontro, da vida.

É possível compreender a obra de Leonilson como um grande arquivo, impregnado de memória, taxonomias, vida, transposições. Constrói um percurso existencial marcado por referências pessoais ao elaborar um verdadeiro arquivo de vida utilizando sua obra como suporte, além de outros mecanismos que também catalogaram o seu cotidiano, como agendas, diários, cadernos, fitas gravadas.

18 DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

19 DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. *Op. cit.*, p. 14.

20 FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006, p. 169.

Europa, 1988
tinta acrílica, grafite,
bordado e botões sobre lona l
acrylic, graphite,
embroidery and buttons on canvas
36,5x65 cm
col. Fátima Pinto Coelho



Esses “acontecimentos” estão presentes nesses arquivos de referências pessoais de Leonilson, compostos por material recolhido no cotidiano, programação diária, *tickets* de viagem e hotel, *tickets* de cinema, matérias de jornal e revistas com informações pessoais, de amigos ou da obra, restaurantes frequentados, programação das exposições, fotos, contas, endereços, telefones, cartões, relatos de viagens e também uma refinada escrita poética, esboço de trabalhos e demais particularidades.

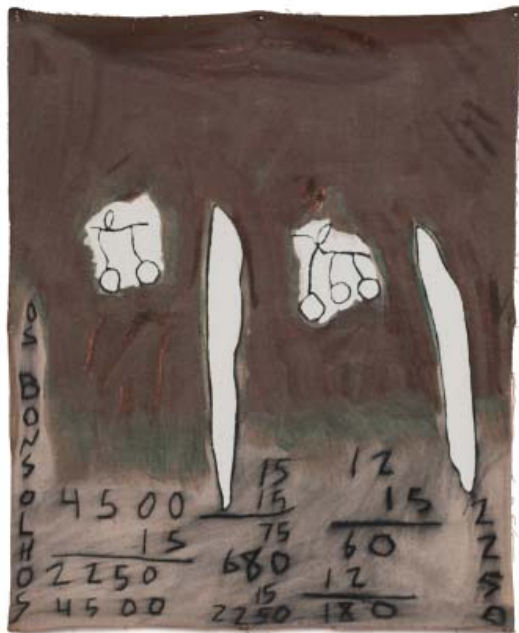
Leonilson através desses mecanismos citados deixa vestígios, marcas do seu trajeto, tanto artístico como pessoal. As diversas agendas, diários, coleções, biblioteca e obras que se encontram hoje no Projeto Leonilson possibilitam uma investigação mais profunda acerca das características do seu trabalho e referendam mais esse traço na poética do artista.

É desse arquivamento do eu na obra de Leonilson, que uma intenção autobiográfica se legitima, carregada de verdade e intimismo, transformando sua produção em pequenos relicários, ou páginas de um diário. De um campo semântico taxonômico verificamos alguns pontos que se explicitam como: a diversidade de listas, nomes, categorias, recorrência simbólica, e principalmente a presença do caráter colecionista que se evidencia nas coleções de brinquedos e pelo conjunto de signos recorrentes utilizados durante todo o percurso da obra (ampulheta, símbolo do infinito, números, navio, escada, ponte, relógio, avião, farol, instrumentos musicais, átomo, vulcão, montanha, cadeira, bússola, torre, radar e etc.).

Nessas composições taxonômicas não podemos esquecer a geografia (mapas, globos, rios, caminhos, trajetos, as cidades, os órgãos do corpo, etc.), que afirmou uma cartografia do desejo aliando uma imagética entre esses elementos citados e sua subjetividade. Leonilson revela através dessas ordenações e taxonomias uma profunda investigação do mundo a partir da sua própria vida.

Num documentário produzido na década de 1980 por Ana Maria Magalhães, intitulado *Spray jet*,²¹ Leonilson faz a seguinte declaração “a vida e a arte fazem parte do salto no abismo que eu resolvi dar”.

21 *Spray jet*, direção de Ana Maria Magalhães. Rio de Janeiro: 1984.



Os bons olhos, 1988
tinta acrílica sobre lona | acrylic on canvas
96,5x80 cm
col. particular | private

sem título, 1987
tinta acrílica sobre lona | acrylic on canvas
105x207 cm
col. Luisa Strina

Já em entrevista para a TV Cultura,²² afirma: “o meu trabalho é o meu ponto no mundo, sabe? É pra onde eu corro. Assim, o meu trabalho é a minha observação sobre o mundo”.

Enquanto outros artistas se aprofundavam nas questões estéticas do período, Leonilson incluía o dado subjetivo em sua poética e na última entrevista concedida a Lisette Lagnado²³ comenta: “meus trabalhos me ajudam, são um caderno de anotações, um diário”.

No documentário produzido pela série *O mundo da arte*,²⁴ a crítica Lisette Lagnado comenta sobre as questões da subjetividade na obra do artista:

O que fica do Leonilson é que é uma pessoa que conseguiu trazer para a arte um campo de subjetividade enorme e que conseguiu através dessa subjetividade alcançar questões existenciais cruciais para muitas pessoas, mas tudo isso passando por um filtro da subjetividade. É por isso que ele fica, porque ele não falou de outro lugar, ele falou a partir das experiências dele.

É das experiências pessoais que o artista, através da sua poética, eleva questões particulares e as desdobra em temas universais de fácil identificação e encontro com o outro. Leonilson captura o espectador justamente tornando-o cúmplice de suas questões. Essa dinâmica sedutora entre artista e espectador tem uma aliada forte, a utilização da palavra na construção estética da obra. Seu primeiro exercício plástico, uma *assemblage* de 1972, já continha o elemento gráfico, e será constante a presença da palavra em diálogo com a imagem, ou como presença enunciativa nos títulos de seus trabalhos, que têm um lirismo bastante acentuado.

22 *O legado de Leonilson*, Documento Vídeo Brasil. Direção Cacá Vicvaldi, TV Senac, 2003.

23 LAGNADO, Lisette. *São tantas as verdades: Leonilson. Op. cit.*, p. 128.

24 *O legado de Leonilson*, Documento Vídeo Brasil. Direção Cacá Vicvaldi, TV Senac, 2003.



Os pensamentos do coração, 1988
tinta acrílica sobre lona | acrylic on canvas
48x68 cm
col. Família Dias Fonseca da Silva

8.0

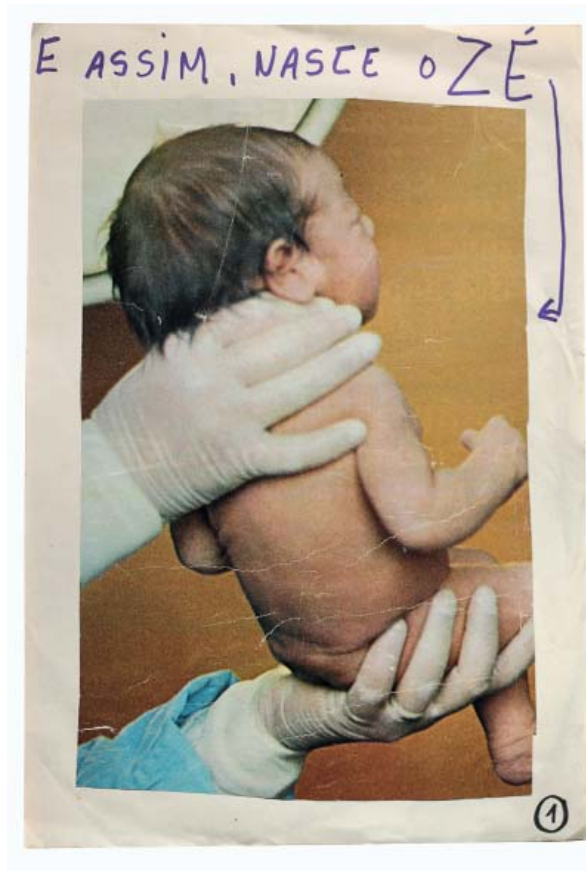
Revela-se, como numa epifania, uma voz que ecoa uma busca nada sutil, forte e em alguns momentos perversa, irônica carregada de uma poesia regida pela tensão entre a imagem e a palavra, o delicado, que a princípio sua poética aponta, é apenas uma impressão de superfície; o que se apresenta nas estruturas mais profundas da obra é a voz do sujeito solitário que ecoa uma busca e um desejo, regidos pela temporalidade da quebra utópica em tempos de Aids. Leo consegue com a maestria de sua poética ludibriar olhos mal avisados.

Diversos recursos manipulam a crueza da sua escrita, em muito lapidada por um teor poético fluente, regido por uma sedução literária e domínio preciso da palavra. Leonilson rege um discurso de um tempo, a fala de uma busca, o antirregozijo do não encontro, da não satisfação romântica que direcionou uma fala, um posicionamento, uma atitude.

Leonilson ironizou o seu tempo, habitou a vida e dela escreveu uma arte que se legitima em primeira pessoa e que conjuga a sedução. Porém seduzir não é somente acalantar e mostrar para o outro a beleza ou a candura, o seduzido em Leonilson se torna um cúmplice com uma multiplicidades de verdades, de caminhos, de atalhos, de ressignificados de delicadeza, sutileza ou fragilidade.

Mas como discutir um sujeito amoroso em pleno século XX? Como se posicionar diante de questões em que o afeto, a rejeição e o desejo se evidenciam claramente? Como discutir o desejo diante da castração da Aids? Leonilson discutiu o sujeito amoroso em tempo de cólera, fez de sua vivência uma escrita, uma fala, uma visualidade; politizou uma coreografia, falar dessa matéria, para muitos vulgar, é se posicionar diante do seu tempo, diante de uma *via crucis* que ele soube manipular através da sua poética e seduzir aquele que o observa.

Sim, há um romantismo aflorado na sua poética, uma necessidade pontual pelo encontro, um desejo evidente de conjugar o território amoroso, o encontro, o regozijo do sim, o duplo, o nós. Entretanto, muito da sua escrita se estabelece justamente no processo da busca, da penitência ou crueldade da solidão, do desejo que se encontra no outro lugar, ou no sujeito do outro lugar. Poucas foram as produções visuais que trataram de percorrer o território amoroso, relegado a segundo plano, muitas vezes interpretado como piegas ou clichê: falar de um sujeito amoroso na contemporaneidade é ato de exposição e entrega, e principalmente de assumir uma postura diante uma ética do corpo e do desejo.



páginas | pages 61,62,63

Zé, c. 1976

hidrocor e colagem de revista sobre papel | marker and collage on paper magazine

31,6x21,8 cm

col. Família Bezerra Dias



DESDE PEQUENO GOSTAVA DE FICAR ATRÁS DE ÁRVORES. ESTA FOI A SUA 1ª LIÇÃO NA INFÂNCIA.




DEPOIS, ENJOOU-SE DA MATA E FOI PARA O CAMPO PROVAR A SUA FORÇA DESDE CRIANÇA. ASSIM SE DESTACAVA CADA VEZ MAIS.


②

A BATALHA DO

ZÉ CONTINUOU:




CANSOU-SE DO CAMPO, E ENTÃO TOMOU UMA DECISÃO:



PEGOU SEUS PERTENCES E VEIO PARA A CIDADE GRANDE: "SÃO PAULO!"

③



LOGO QUE CHEGOU, A 1ª COISA QUE FEZ, FOI MATRICULAR-SE EM UM COLÉGIO ONDE COMEÇOU SEUS ESTUDOS.

NAS HORAS DE FOLGA, ZÉ PROCURAVA UMA MANEIRA DE GANHAR DINHEIRO, E ASSIM CONSEGUIA SE MANTER. E ZÉ FOI CRESCENDO....

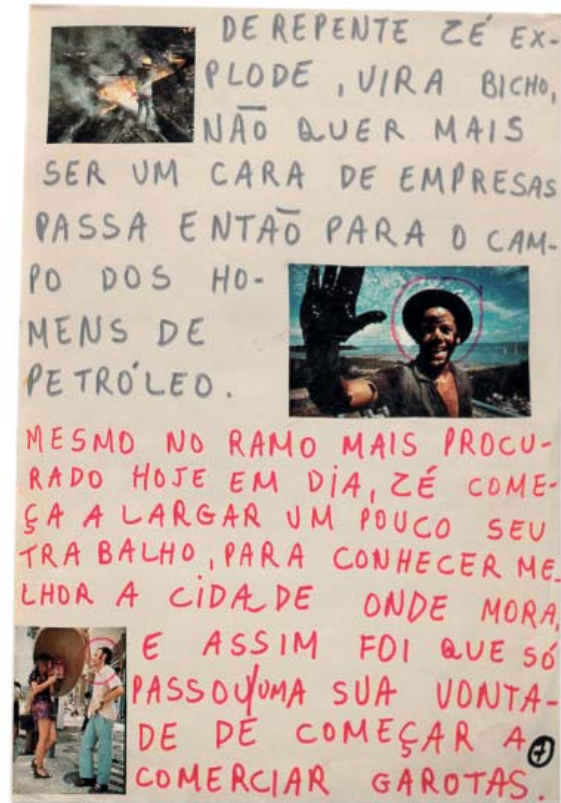


④



CRESCENDO CADA VEZ MAIS, SEUS SONHOS JÁ ESTAVAM BEM ALTOS. ELE ERA REALMENTE UM GRANDE SONHADOR E SERIA QUE CONSEGUIRIA VENCER? "ZÉ O GRANDE!"

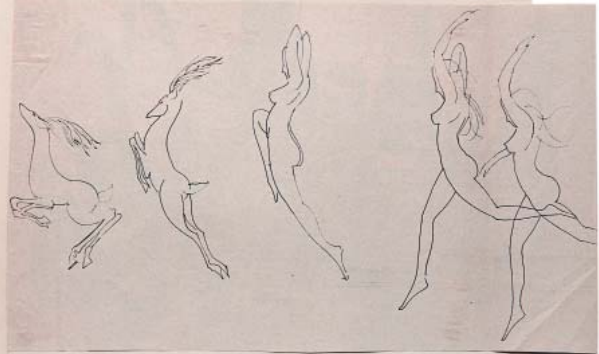
⑤



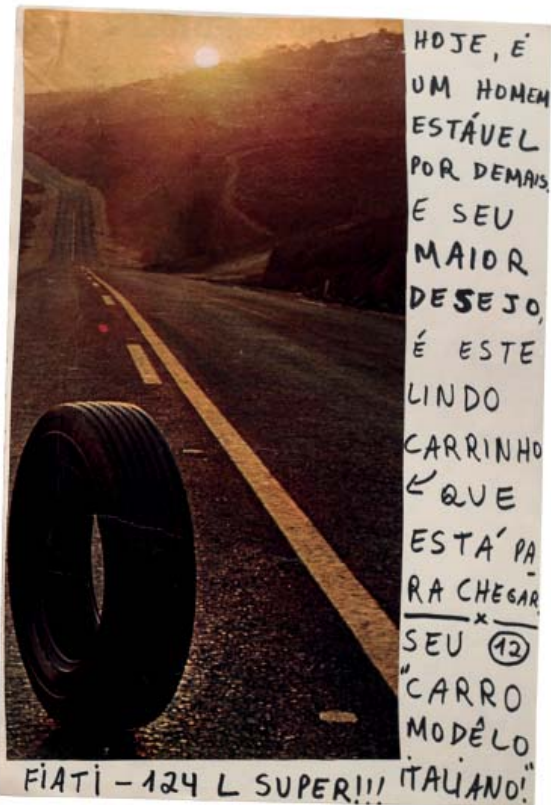
EMBORA SEM TEMPO, ZÉ VOLTA
TAMBÉM SEUS IDEAIS PARA O CAM-
PO DA ARTE, E VEJAM SÓ O SU-
CESSO QUE OBTÉM EM POUCO
TEMPO.... A FAMA! O TEATRO!
QUE GRACIOSO!!!
PROMETEU MUITO COMO ATOR!



DO TEATRO SOBRA-LHE TEM-
PO PARA DESENHAR, E COM
A MENTE TRANQUILA, DE QUEM
ESTÁ BEM, RELAXA O LÁPIS
E SAI ISTO AQUI: ↓



ZÉ, "O PURO"!!! COMO VEMOS
ELE É O MAIS LIMPO DOS
HOMENS.....

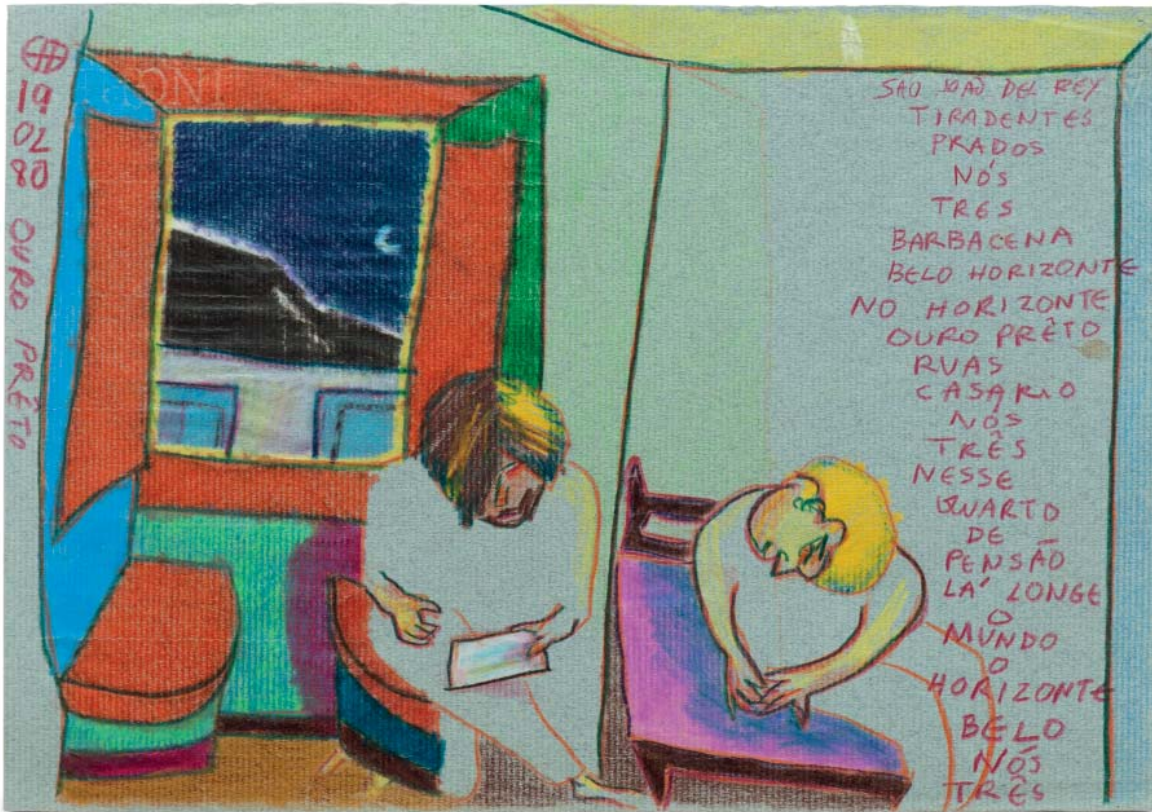


HOJE, É
UM HOMEM
ESTÁVEL
POR DEMAIS,
E SEU
MAIOR
DESEJO,
É ESTE
LINDO
CARRINHO
← QUE
ESTA' PA-
RA CHEGAR
SEU (12)
"CARRO
MÓDELO
FIAT - 124 L SUPER!!! ITALIANO!

ZÉ, SEM DÚVIDA É UM RA-
PAZ
QUE NOS DEIXA SEM PALA-
VRAAS QUANDO VAMOS FALAR
DELE. PORTANTO, DEIXO A-
PENAS ISTO QUE JA' ESTA'
FALANDO POR MIM, TA'?



(13)





sem título, 1980
lápiz de cor sobre papel colado sobre papel | color pencil on paper laid down on paper
35x50,5 cm
col. Família Bezerra Dias

sem título, 1980
lápiz de cor sobre papel | color pencil on paper
25x35 cm
col. Família Bezerra Dias

Ouro Preto, 1980
lápiz de cor sobre papel | color pencil on paper
17,8x25,2 cm
col. Família Bezerra Dias

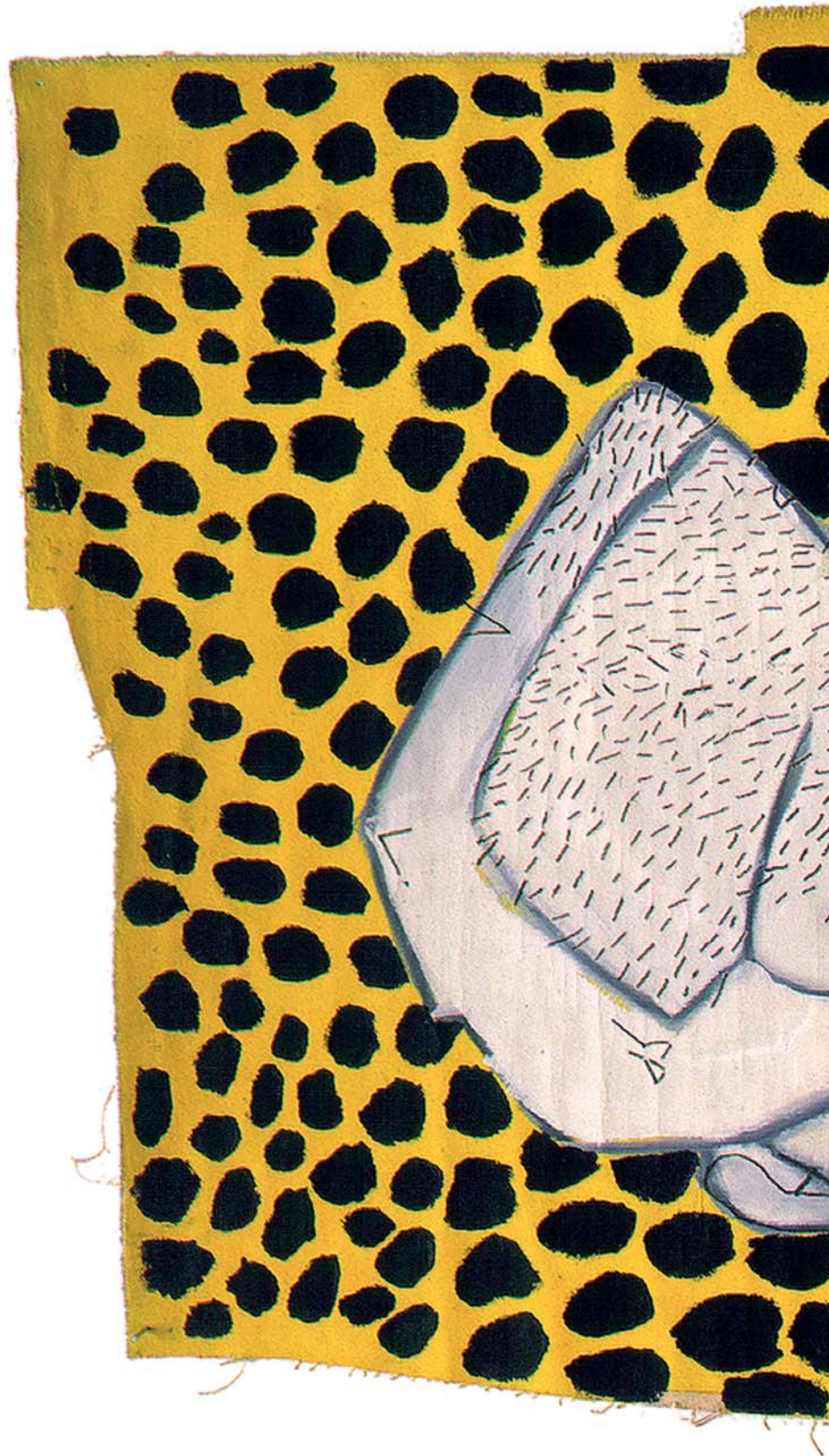


sem título, 1980
aquarela sobre papel | watercolor on paper
28,3x35,5 cm
col. Família Bezerra Dias

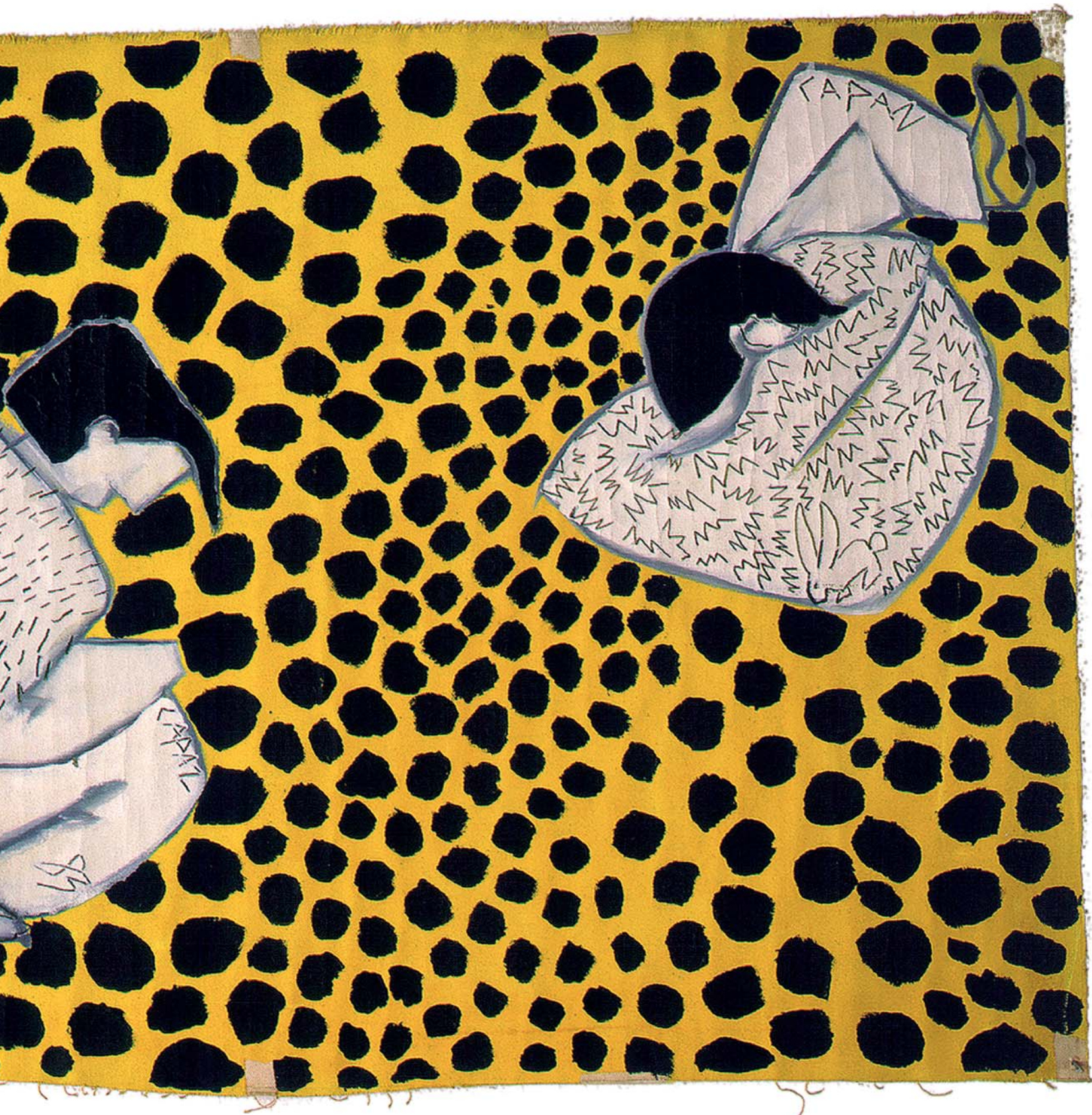
sem título, 1980
lápiz de cor e guache sobre papel | color pencil and gouache on paper
25x35 cm
col. Família Bezerra Dias

sem título, 1980
lápiz de cor sobre papel | color pencil on paper
25x35 cm
col. Família Bezerra Dias





Capaz Capaz, 1983
tinta acrílica sobre lona | acrylic on canvas
70x102 cm
col. Família Bezerra Dias





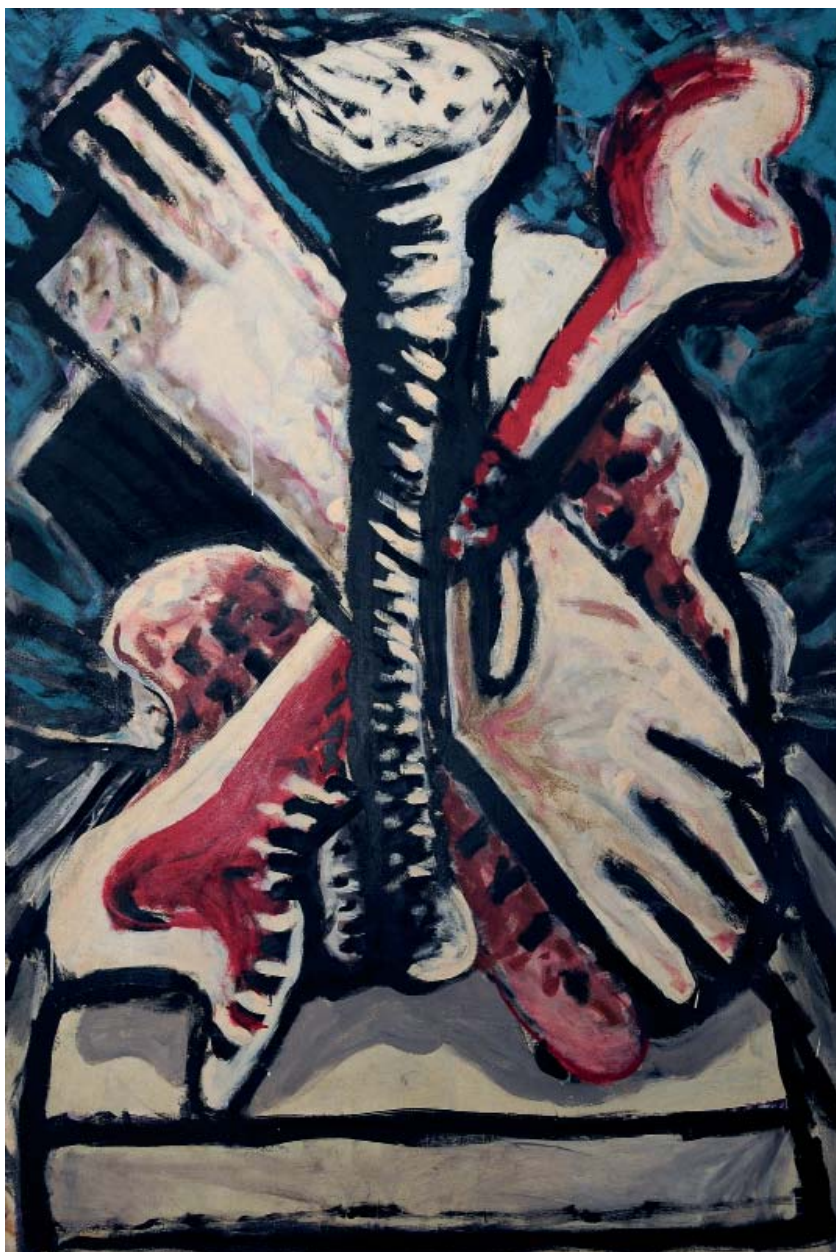
Leda Catunda

A cachoeira, 1985 / 2008

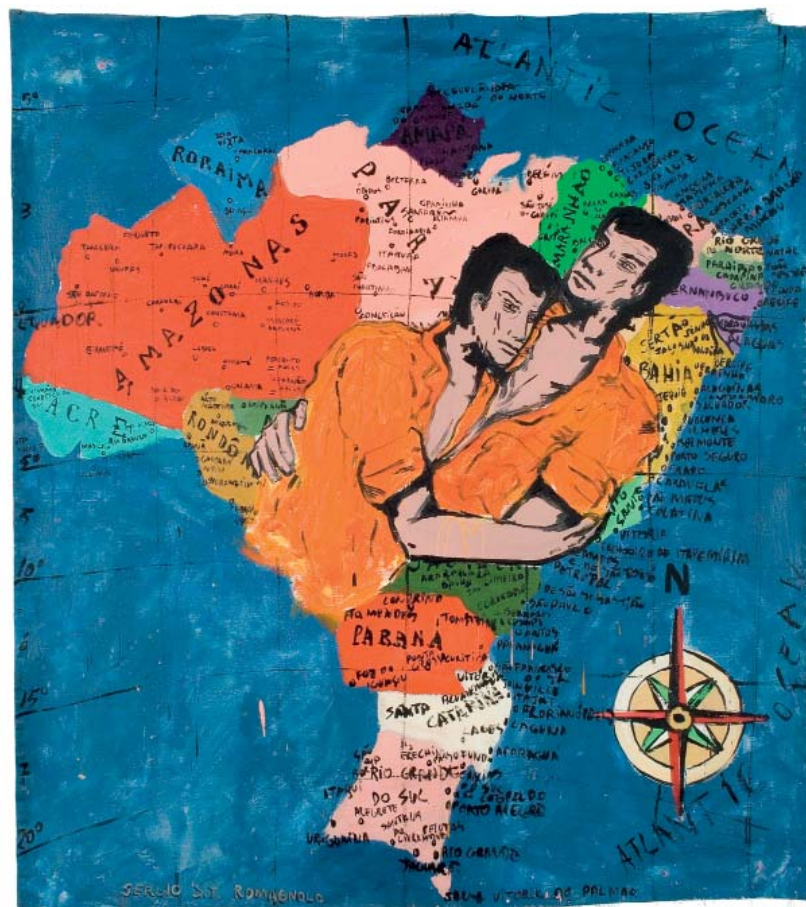
tinta acrílica sobre plástico e tecido | acrylic on plastic and tissue

600x400x700 cm

cortesia | courtesy Galeria Fortes Vilaça



Daniel Senise
sem título, 1984
tinta acrílica sobre tela | acrylic on canvas
200x135 cm
col. particular | private



Sérgio Romagnolo
sem título, 1985
tinta acrílica sobre tela lacrylic on canvas
160x140 cm
col. Museu de Arte Moderna de São Paulo
comodato | lending Eduardo Brandão e Jan Fjeld



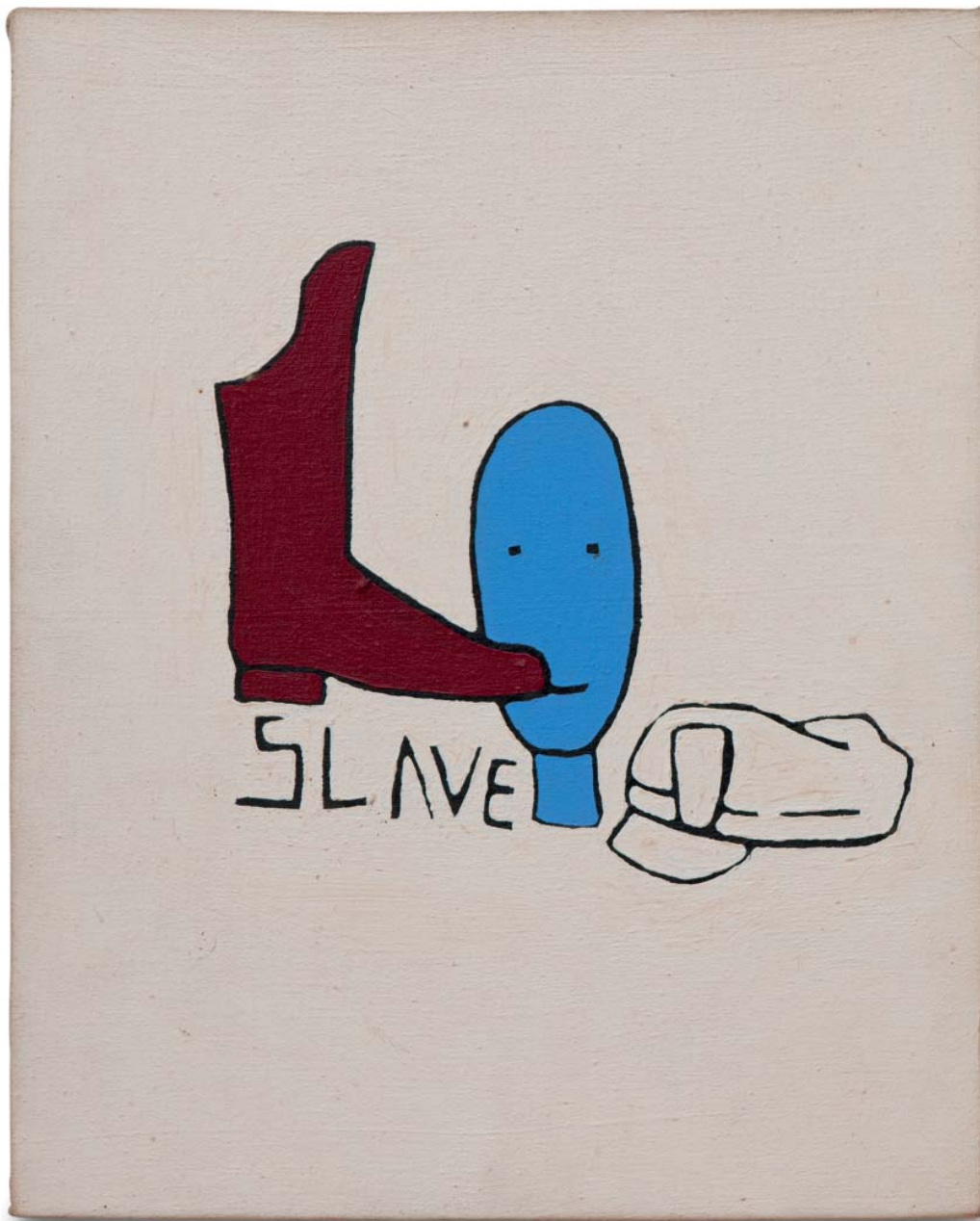
Luiz Zerbini

O Hamlet contemporâneo não segura caveirinha não, 1994

tinta acrílica sobre tela | acrylic on canvas

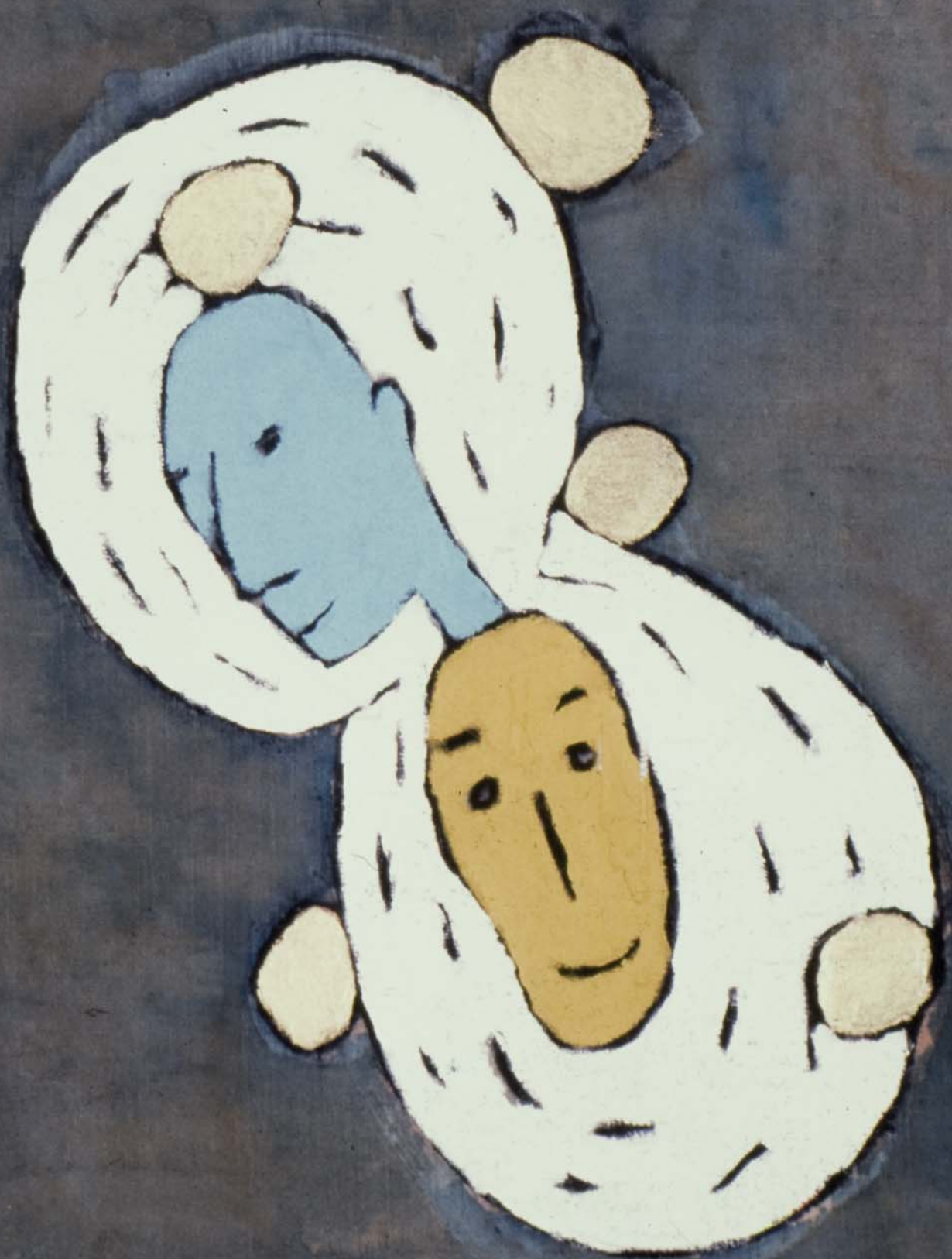
195,5x311 cm (díptico)

col. Gilberto Chateaubriand MAMRJ



Slave, c. 1990
tinta acrílica sobre tela | acrylic on canvas
40,9x32,8 cm
col. Museu de Arte Moderna de São Paulo
comodato | lending Eduardo Brandão e Jan Fjeld

Dois amigos, 1987
tinta acrílica sobre tela | acrylic on canvas
55x45 cm
col. Regina e Delcir da Costa





Os rapazes, 1991
aquarela e tinta preta sobre papel | watercolor and black ink on paper
30,5x22,5 cm
col. particular | private

OS CONTRAS

O PÂNICO

O RESGATE

PROVAS DE AMOR

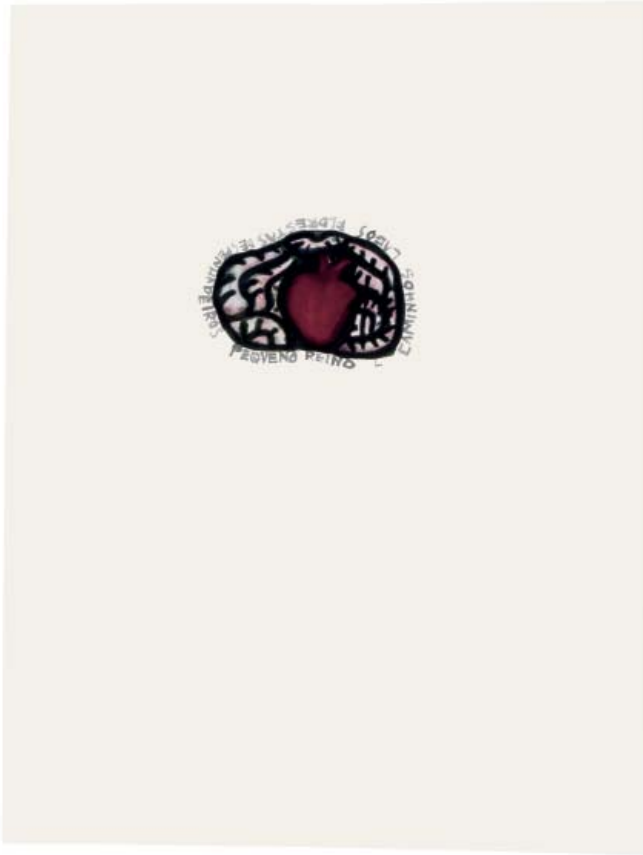
Provas de amor (conjunto), 1991
bordado sobre lona | embroidery on canvas
dimensões variáveis | variable dimensions
col. particular | private



Os foguinhos, 1991
bronze fundido | cast bronze
9,3x5,5x1 cm | 9,1x5x1,2 cm
col. Família Bezerra Dias



Sagrado coração, c. 1991
bronze | bronze
9x5x2 cm
col. Família Bezerra Dias

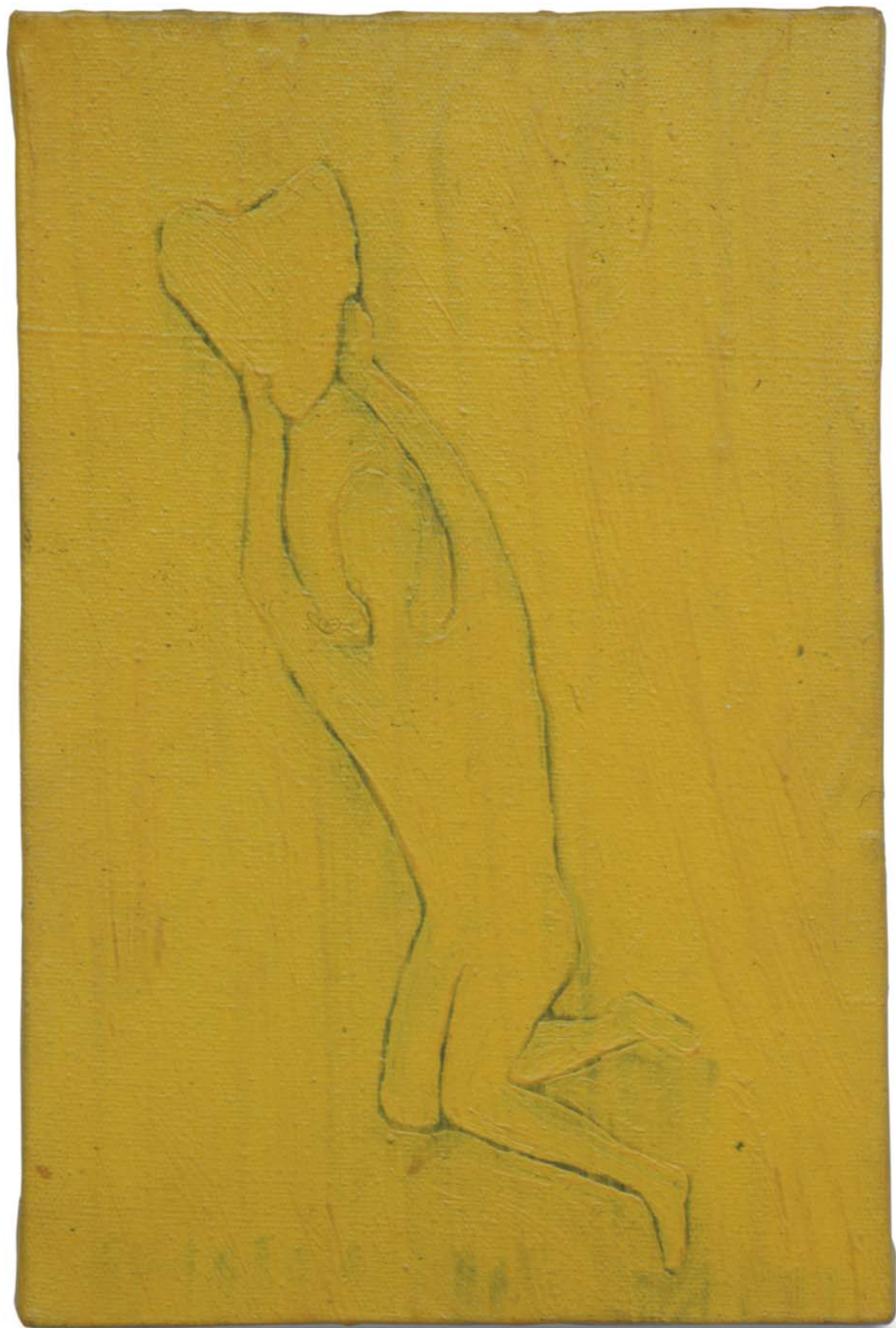


Pequeno reino, 1987
aquarela e tinta preta sobre papel |
watercolor and black ink on paper
31,8x23,8 cm
col. Antonio Dias



Pequeno reino, c. 1988
tinta acrílica e tinta preta sobre papel colada sobre papel |
acrylic paint and black ink on paper mounted on paper
32x24 cm
col. Juliana Dias Salvatore

O criador de casos, 1988
24x16 cm
tinta acrílica sobre tela | acrylic on canvas
col. Luisa Strina





Incêndio a bordo, c. 1987

tinta acrílica sobre guardanapos de tecido costurados e rosa artificial costurada |
acrylic paint on fabric napkins sewn and artificial rose sewn

42x82 cm

col. Museu de Arte Moderna de São Paulo

comodato | lending Eduardo Brandão e Jan Fjeld

O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo, c. 1990

costura e bordado sobre voile e cabide de cobre |
sewing and embroidery on voile and hanger covers

136x51x10 cm

col. particular | private



VOCÊ DESEJAR. O QUE VOCÊ QUISER PRONTO PARA SERVÍ-LO. @



Provas de amor, 1991
bordado sobre lona recortada e *voile* | embroidery on canvas cut and voile
50x37 cm
col. particular | private

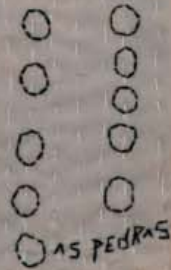
Com as mãos no bolso, com as mãos abanando, 1991
bordado sobre veludo | embroidery on velvet
92x53 cm
col. Rita e Marcelo Secaf

SE
VOFÊ
SONHA
COM
NUVENS



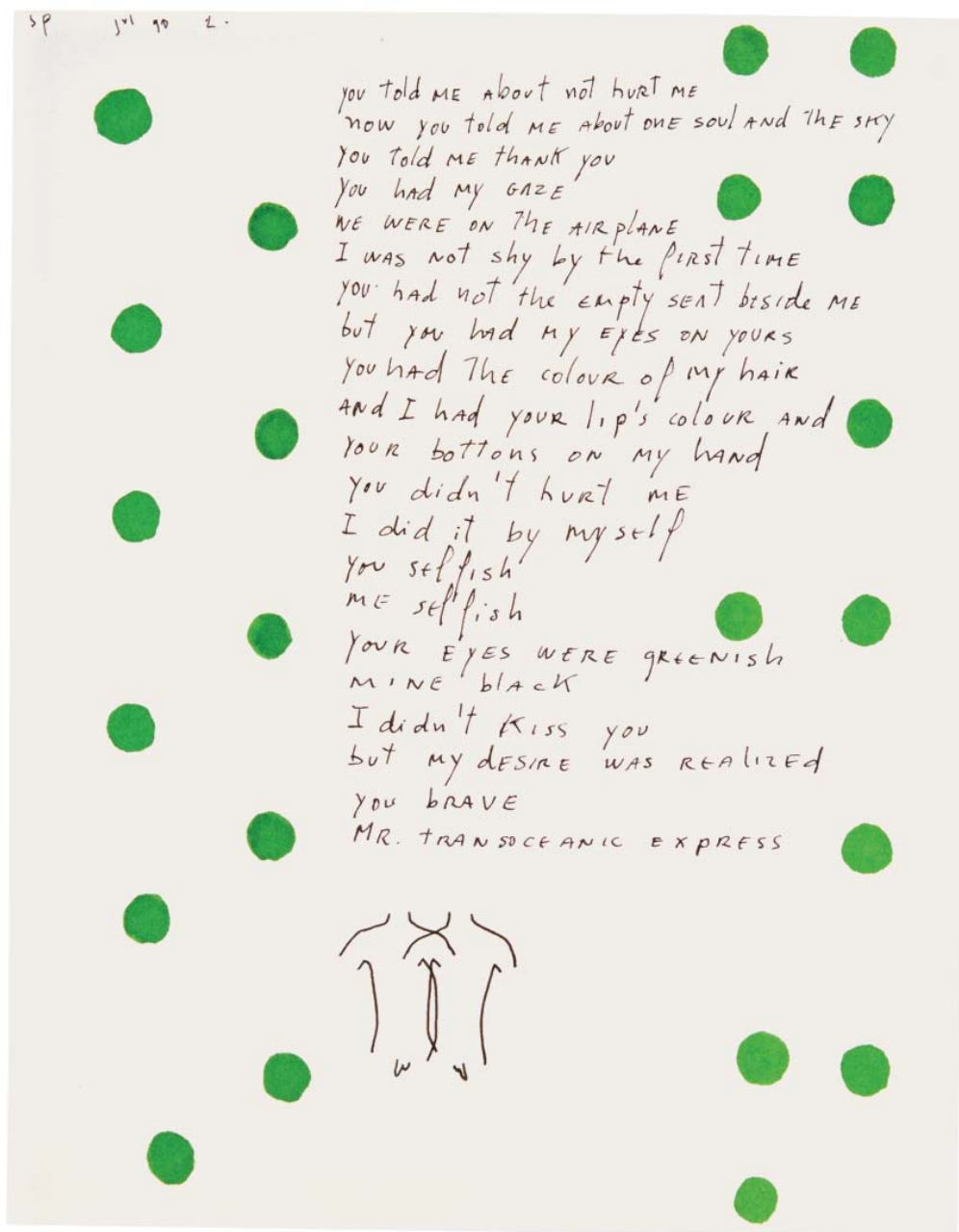
ÁVIDO
ILUDDO
CÉTICO
SOLITÁRIO
ENCANTADO
ALERTA
TIMIDO
QUIETO
RÁPIDO
SINGELO

4E



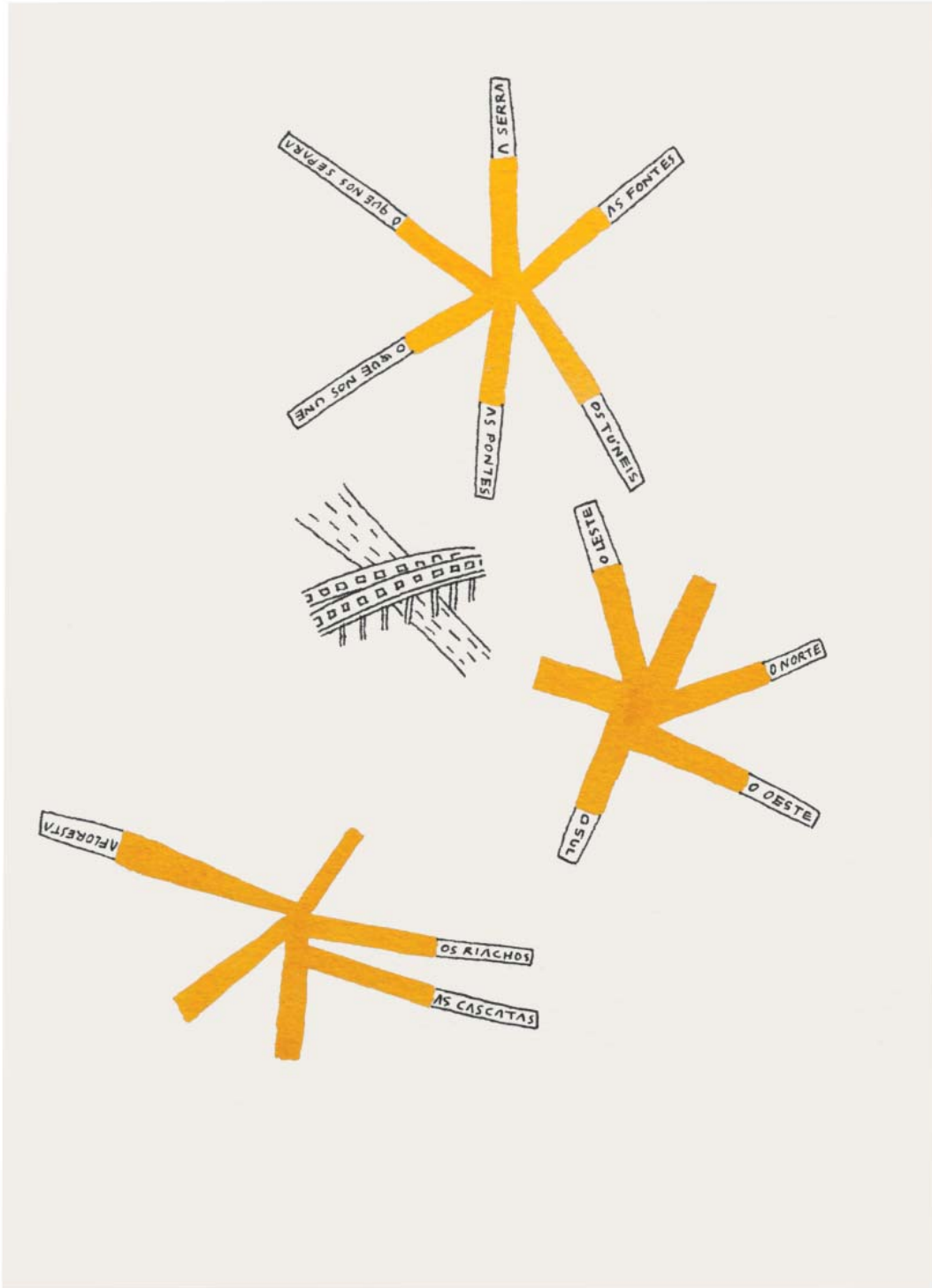
OPNVMVQV 50YM 5V W0J
-S-
0570Q ON 50YM 5V W0J

7



Mr. TransOceanic express, 1990
tinta preta e aquarela sobre papel | black ink and watercolor on paper
25,3x20,1 cm
col. Família Bezerra Dias

O que nos une, o que nos separa, 1990
aquarela e tinta preta sobre papel | watercolor and black ink on paper
28,3x20,3 cm
col. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro





Hands on the Pockets, 1990
aquarela e tinta preta sobre papel | watercolor and black ink on paper
30,6x23 cm
col. Família Bezerra Dias

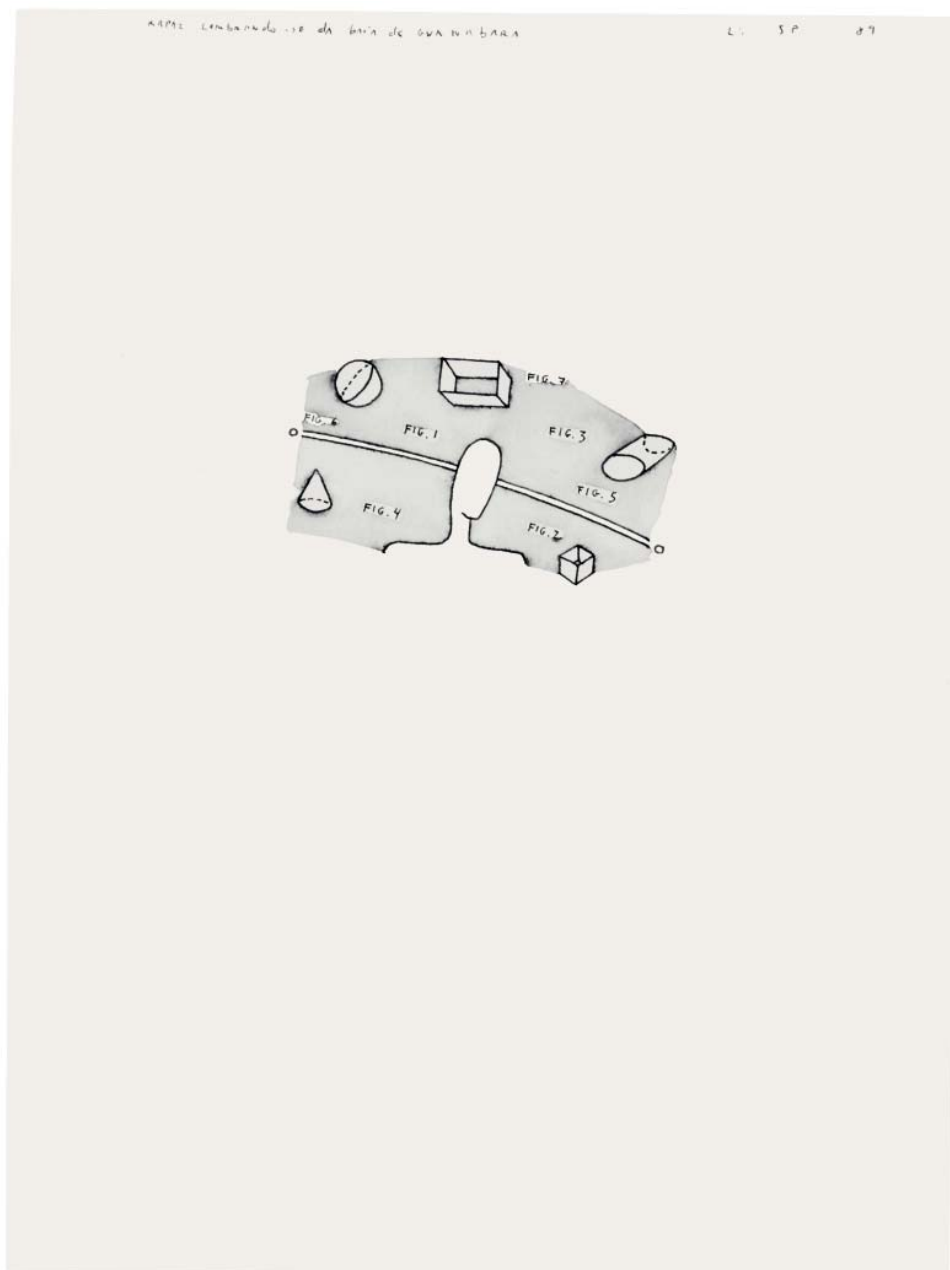
O rapaz do filme, 1991
tinta preta, aquarela e tinta dourada sobre papel |
black ink, watercolor and gold paint on paper
30,5x23 cm
col. Luisa Strina



Auto-proteção, 1991
aquarela sobre papel | watercolor on paper
33,2x24,6 cm
Col. Luisa Strina



Extreme Necessity Between Two People, 1990
tinta preta e aquarela sobre papel | black ink and watercolor on paper
21x13 cm
col. Família Bezerra Dias



Rapaz lembrando-se da baía de Guanabara, 1989
aquarela e tinta preta sobre papel | watercolor and black ink on paper
32x23,9 cm
col. particular | private

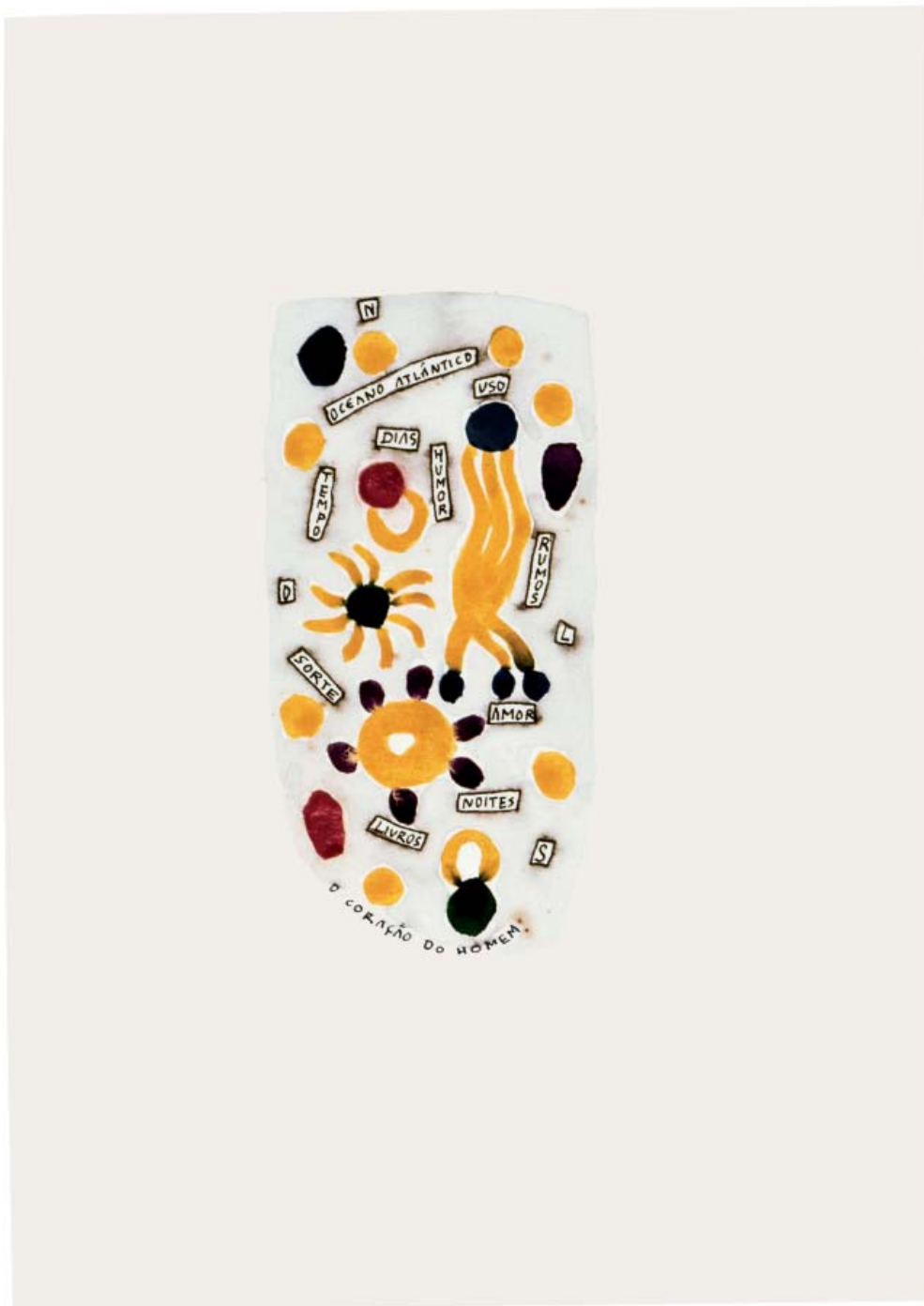


O louco, 1992
aquarela e tinta preta sobre papel | watercolor and black ink on paper
31,8x24 cm
col. particular | private



Moedas de artista dias contados, 1985
lápis de cor e crayon sobre papel | colored pencil and crayon on paper
33,5x48,5 cm
col. Família Bezerra Dias

A resposta amorosa, 1985
lápis de cor sobre papel | color pencil on paper
24x33 cm
col. Luisa Strina



O coração do homem, c. 1989
tinta acrílica sobre papel | acrylic on paper
27x19,5 cm
col. Patricia Levy





A troca dos vulcões, c. 1987

bordado sobre lona | embroidery on canvas

47x207 cm

col. Priscila Wolff

sem título, 1984

lápiz de cor, lápis prateado e colagem sobre papel | color pencil, silver pencil and collage on paper

33x48 cm

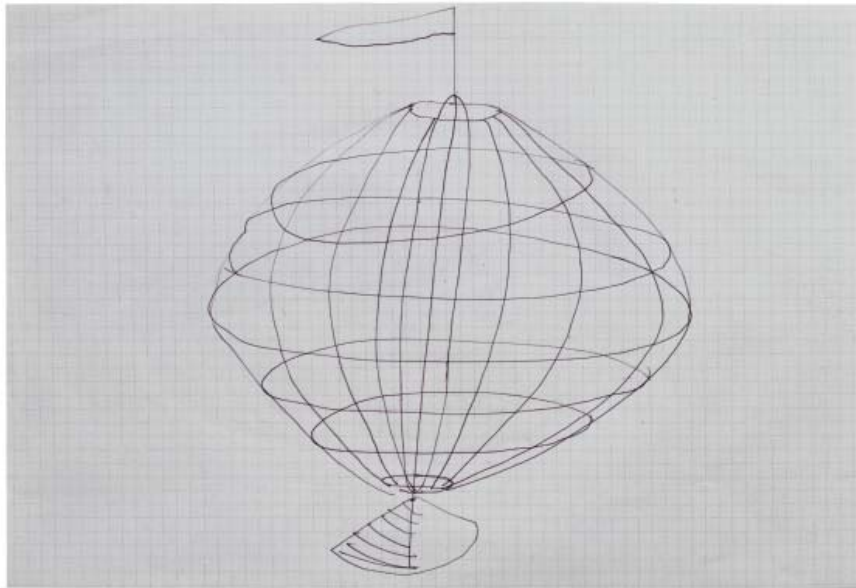
col. Juliana Dias Salvatore

sem título, 1985

lápiz de cor preto, pastel oleoso e lápis metálico sobre papel | black crayons, oil pastels and metallic pencil on paper

33x48 cm

col. Família Dias Fonseca da Silva



sem título, c. 1985
esferográfica sobre papel | ball point pen on paper
21,7x31,7 cm
col. Família Bezerra Dias



sem título, 1985
esferográfica vermelha e tinta preta sobre papel | red ball point pen and black ink on paper
21,6x31,6 cm
col. Família Bezerra Dias



Ouro de artista, 1986
tinta preta e aquarela sobre papel | black ink and watercolor on paper
24x33 cm
col. Rejane Cintrão

José Leonilson e Albert Hien

How to Rebuild at Least One Eight Part of the World, 1986

madeira, metal e feltro | wood, metal and felt

230x500x240 cm

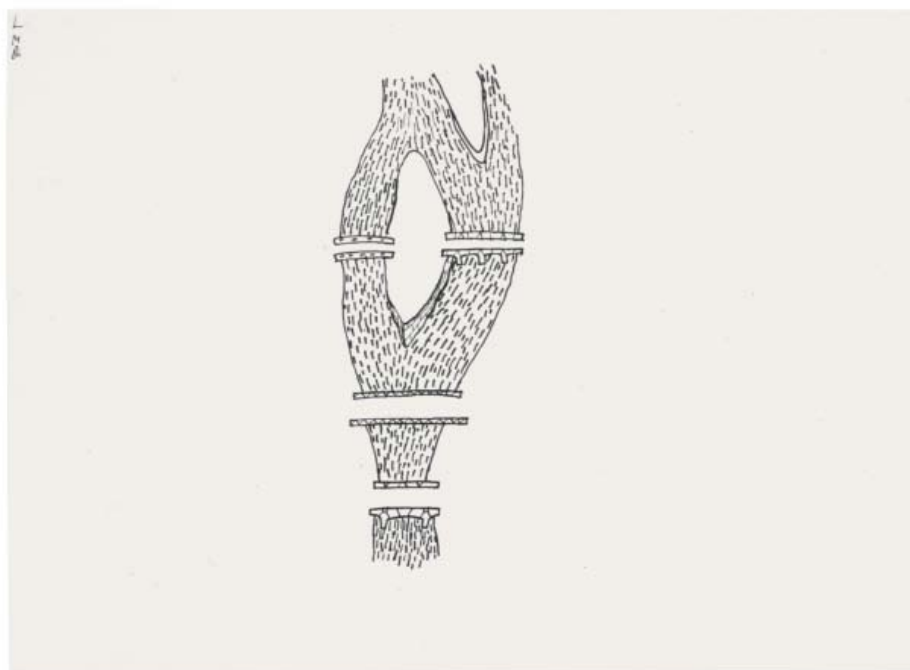
col. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

doação | donation Albert Hein e Família Bezerra Dias



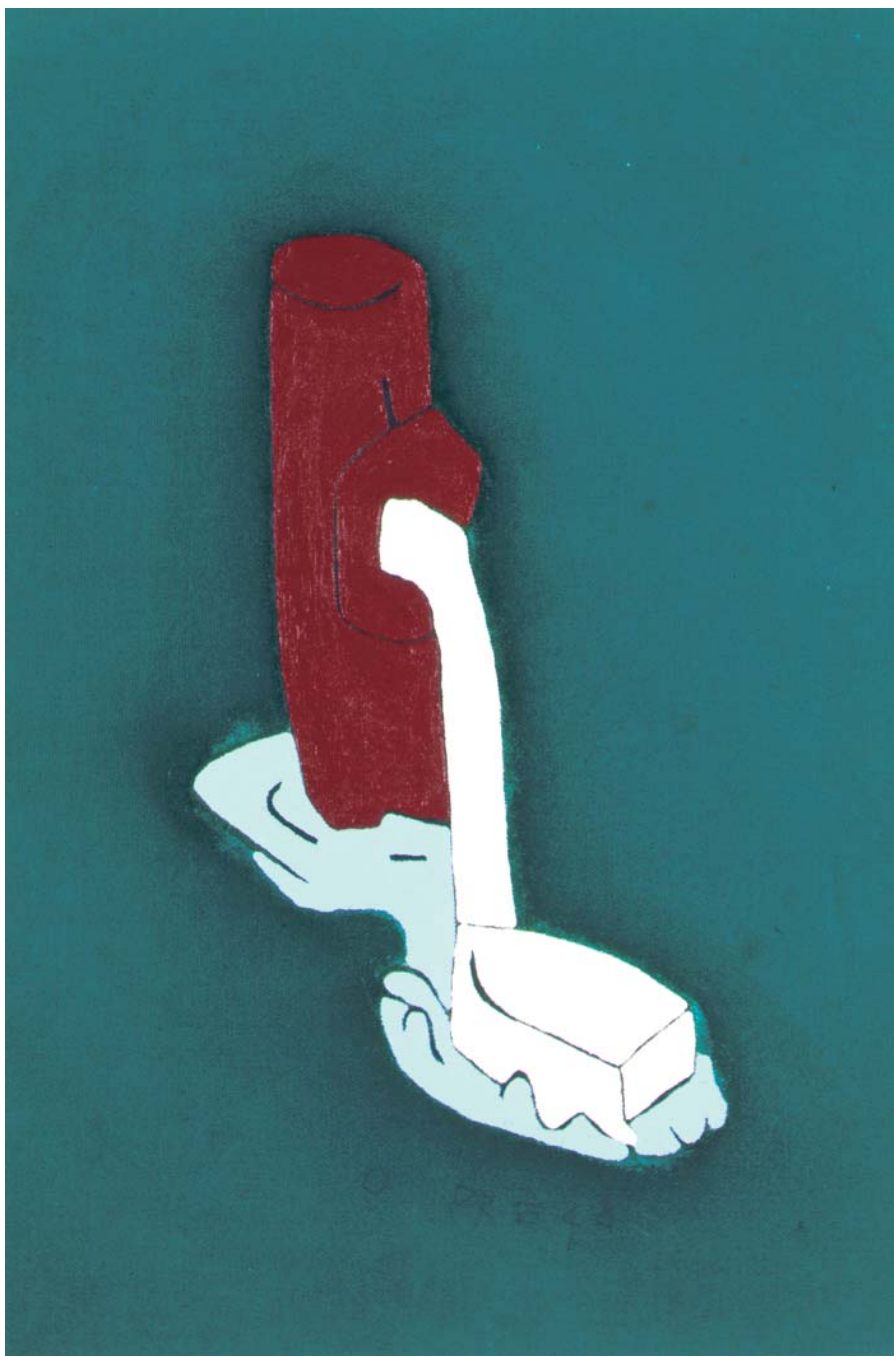


sem título, 1987
tinta acrílica sobre lona | acrylic on canvas
110x212 cm
col. Luisa Strina



sem título, 1986
tinta preta sobre papel | black ink on paper
23,5x32,5 cm
col. Fábio Faisal

O grande rio, 1990
tinta preta sobre papel | black ink on paper
15x22 cm
col. Rita e Marcelo Secaf



O preço, 1992
tinta acrílica sobre tela | acrylic on canvas
45x30 cm
col. Família Bezerra Dias

Mar do Japão, 1990
tinta acrílica sobre tela | acrylic on canvas
143x84 cm
col. Cristina Secaf Rebello





Ele me falava sobre o rio e seus afluentes, c. 1988
 hidrocor e tinta preta sobre papel | marker and black ink on paper
 22,2x14,5 cm
 col. Família Bezerra Dias

Ele me falava sobre o rio e seus afluentes, c. 1988
 hidrocor e tinta preta sobre papel | marker and black ink on paper
 23,5x12 cm
 col. Família Bezerra Dias



Todos os rios levam a sua boca, c. 1988
hidrocor e tinta preta sobre papel | marker and black ink on paper
29,9x9,2 cm
col. Família Bezerra Dias



Como as cataratas, 1988
tinta acrílica sobre lona | acrylic on canvas
33x23 cm
col. Rose e Alfredo Setúbal

Na neblina, o bom piloto, c. 1982
tinta acrílica sobre lona | acrylic on canvas
65x48 cm
col. particular | private



NA NE
O BOM

BLINA
PILOTO



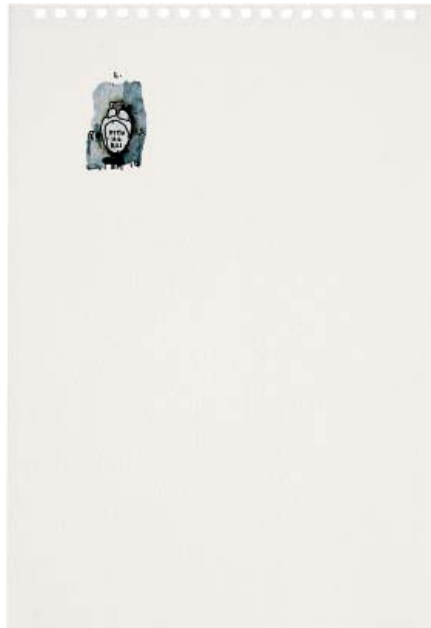
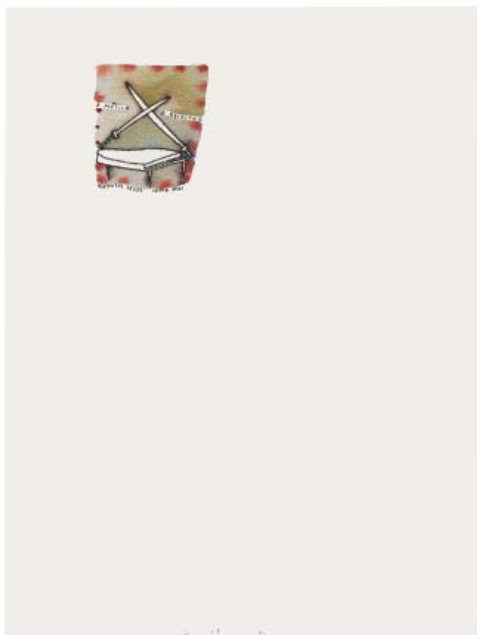
sem título, 1989
aquarela e tinta preta sobre papel | watercolor and black ink on paper
32x24 cm
col. Guilherme Dias Salvatore



Foge para procurar, 1990
 tinta preta e aquarela sobre papel | black ink and watercolor on paper
 21x13,3 cm
 col. José Mauro Correa



Lost in the Space, 1990
 tinta preta, aquarela e tinta metalizada sobre papel | black ink, watercolor and metallic ink on paper
 21x13,5 cm
 col. particular | private



O músico, o desastre, 1991
aquarela e tinta preta sobre papel |
watercolor and black ink on paper
30x23 cm
col. Luisa Strina

I em 10, c. 1990
tinta preta e aquarela sobre papel |
black ink and watercolor on paper
25,4x17,3 cm
col. Família Dias Fonseca da Silva

Espelho d'água, 1983
lápiz pastel sobre papel | pastel pencil on paper
34x48 cm
col. Luisa Strina



Quem morre comigo, 1983
tinta acrílica sobre napa | acrylic on napa
74x72 cm
col. Liba e Ruben Knijnik



Espadinha, c. 1991
bronze | bronze
13,5x8x1,5 cm
col. Família Bezerra Dias



Escadinha, 1991
bronze fundido | cast bronze
13x2,5x7 cm
col. Família Bezerra Dias



Rios de palavras, 1987
tinta acrílica sobre lona | acrylic on canvas
196x103 cm
col. Rose e Alfredo Setúbal



O que seus olhos me dizem, 1983
tinta acrílica sobre lona | acrylic on canvas
100x200 cm
col. Rita e Marcelo Secaf



sem título, 1987
tinta preta sobre papel | black ink on paper
33x24 cm
col. Patrícia Levy



Timid, 1991
colagem e tinta preta sobre papel | collage and black ink on paper
24x9,5 cm
col. Marta e Paulo Kuczynski



Isto é a lua. Not the Last Chance, 1989
tinta acrílica sobre lona | acrylic on canvas
84x51 cm
col. particular | private



A biblioteca | O espelho, 1992
bordado sobre feltro e algodão | embroidery and felt on cotton
18x21 cm
col. Antonio Dias

El desierto, 1991
bordado sobre feltro | embroidery on felt
62x37 cm
col. Marta e Paulo Kuczynski

33

EL DESIERTO

¿QUE É VERDADÉ
PARA CERTOS
RAPAZES



Sexo, amor e família, dinheiro, amigos, 1991
tinta acrílica e bordado sobre algodão | acrylic and embroidery on cotton
42x63 cm
col. Família Wolff

O penélope, o recruta, o aranha, 1991
bordado sobre *voile* e lona | embroidery on *voile* and canvas
50,5x18 cm
col. particular | private

As cascas de ovo, 1992
bordado sobre lona | embroidery on canvas
65x24 cm
col. Dias Salvatore

VOCÊ QUE ESPERO IMENSO
E NÃO SEI QUEM É.

34

O PENÉLOPE

O RECYTA

O ARANHA

AS ALTURAS

A SORTE

OS TIROS

AS CASCAS DE OVO



AS PEDRAS

AS ESTRÊLAS

OS SOLDADOS

AS OLIVEIRAS

O MAR MORTO

AS ÁGUAS SALGADAS

O MÚSICO

AS BOMBAS

A CAMISA BRANCA

O CABELO PENTEADO

A CALÇA AZUL

OS SAPATOS

OS TANQUES

A LIRA



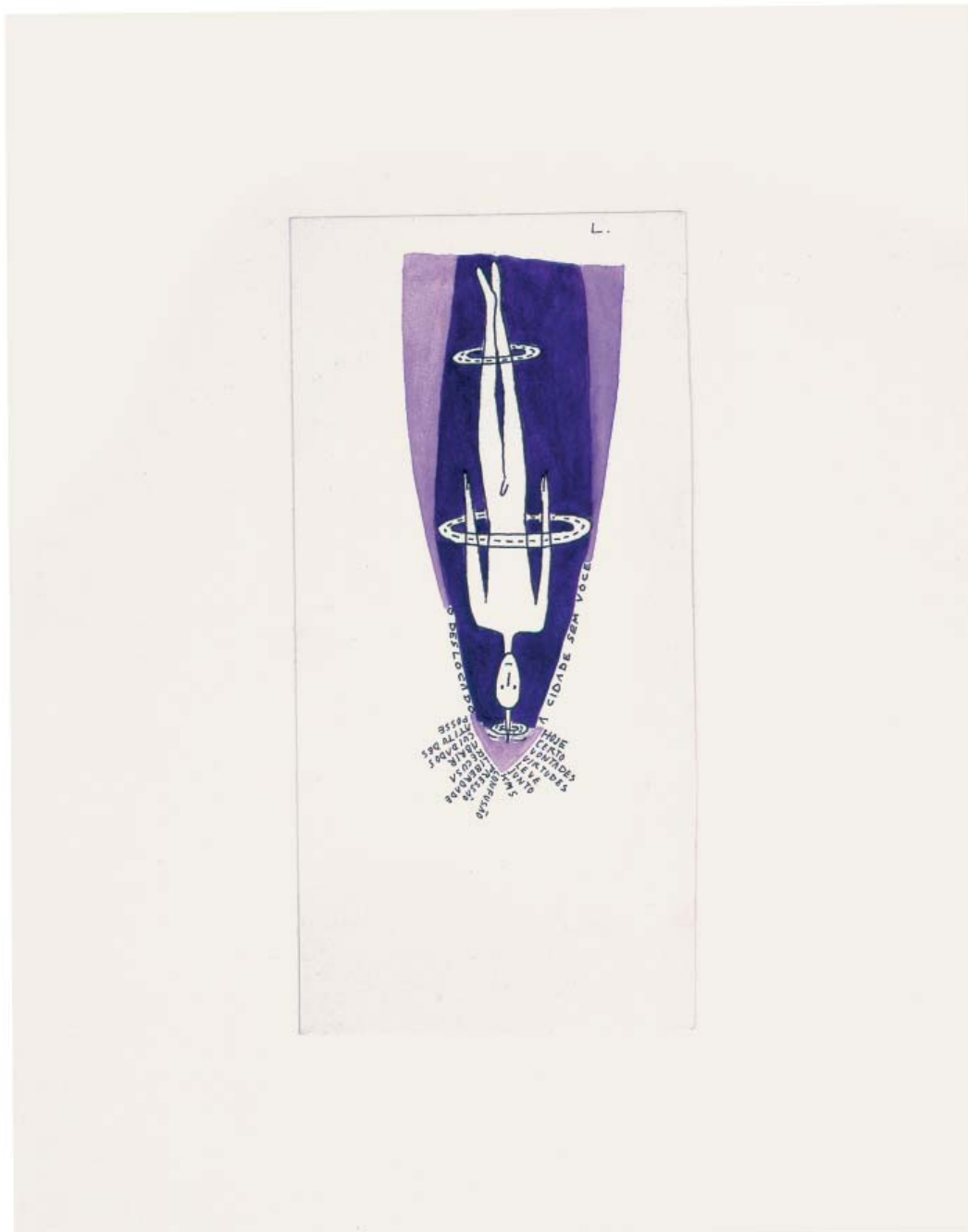
As oliveiras, 1980
 aquarela e tinta preta sobre papel | watercolor and black ink on paper
 25,4x20,1 cm
 col. Museu de Arte Moderna de São Paulo
 doação | donation Carmen Bezerra Dias e Theodorino Torquato Dias



sem título, 1981
aquarela e pastel oleoso sobre papel | watercolor and oil pastel on paper
68,2x38,2 cm
col. Família Bezerra Dias



Agora e as oportunidades, 1991
tinta acrílica sobre lona | acrylic on canvas
155x88 cm
col. Família Bezerra Dias



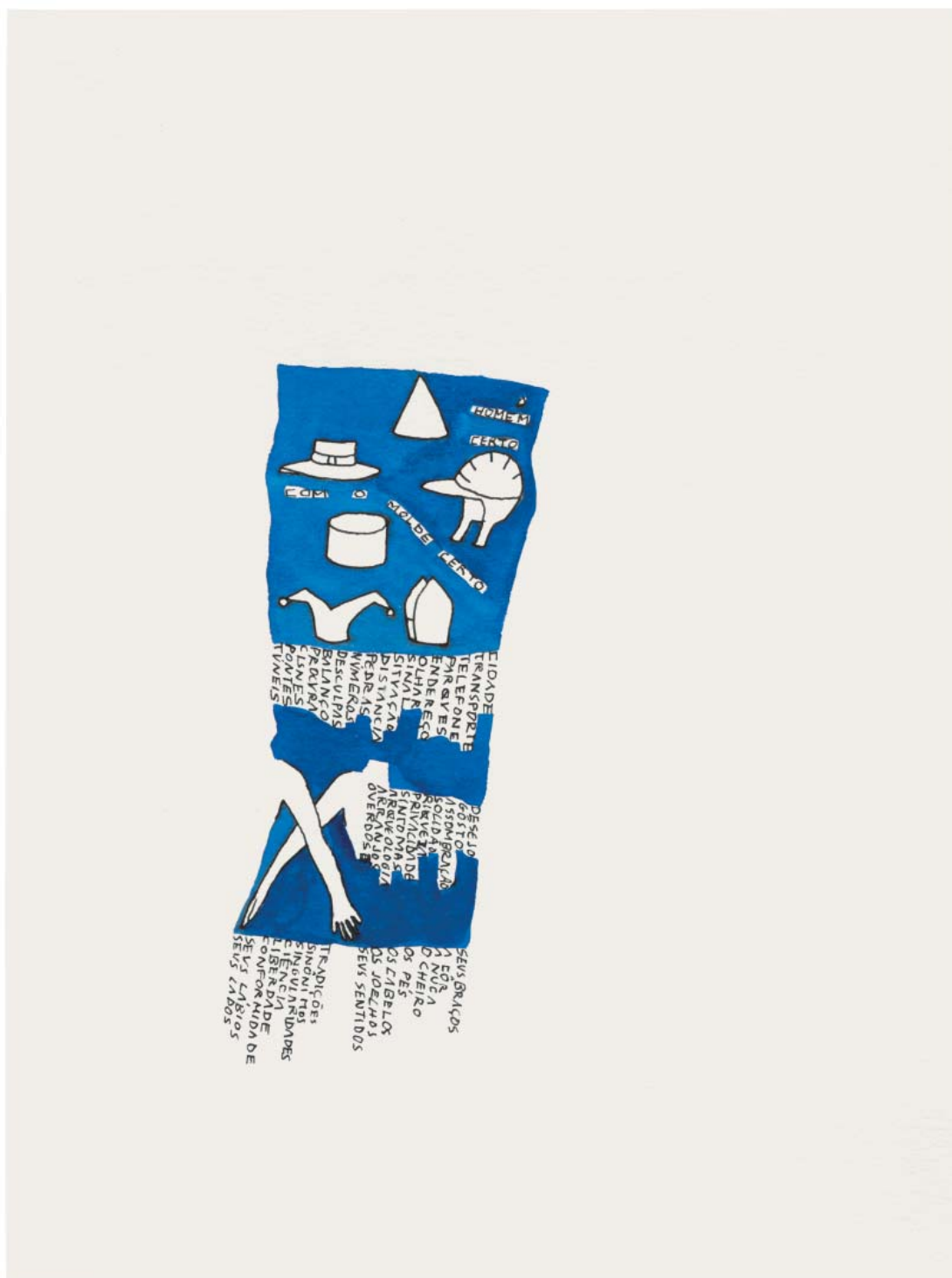
O deslocado, 1989
aquarela e tinta preta sobre papel | watercolor and black ink on paper
24x11,5 cm
col. particular | private



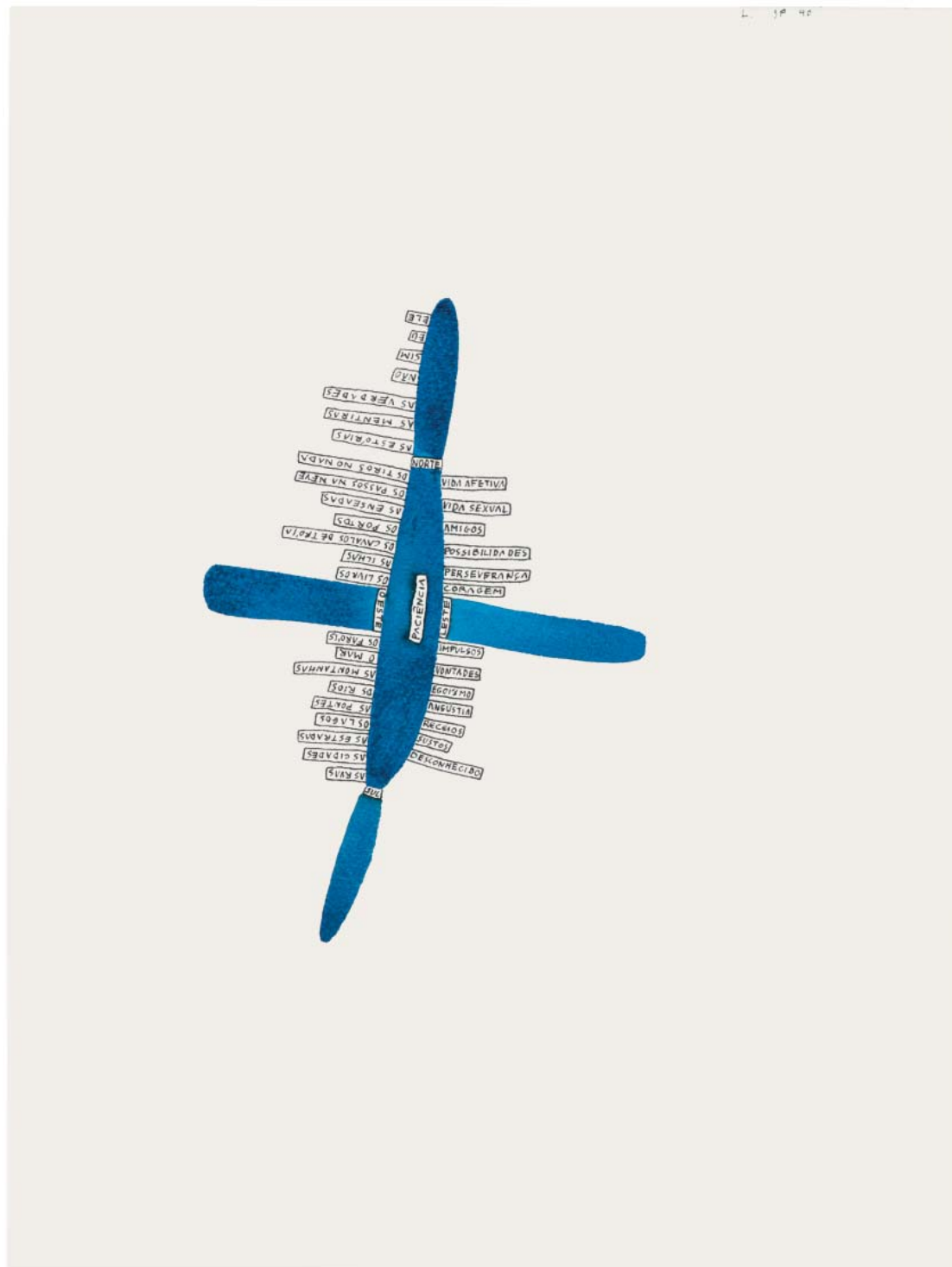
We Look to the Left, 1989
aquarela e tinta preta sobre papel | watercolor and black ink on paper
32,5x24,5 cm
col. Cristina Secaf Rebello



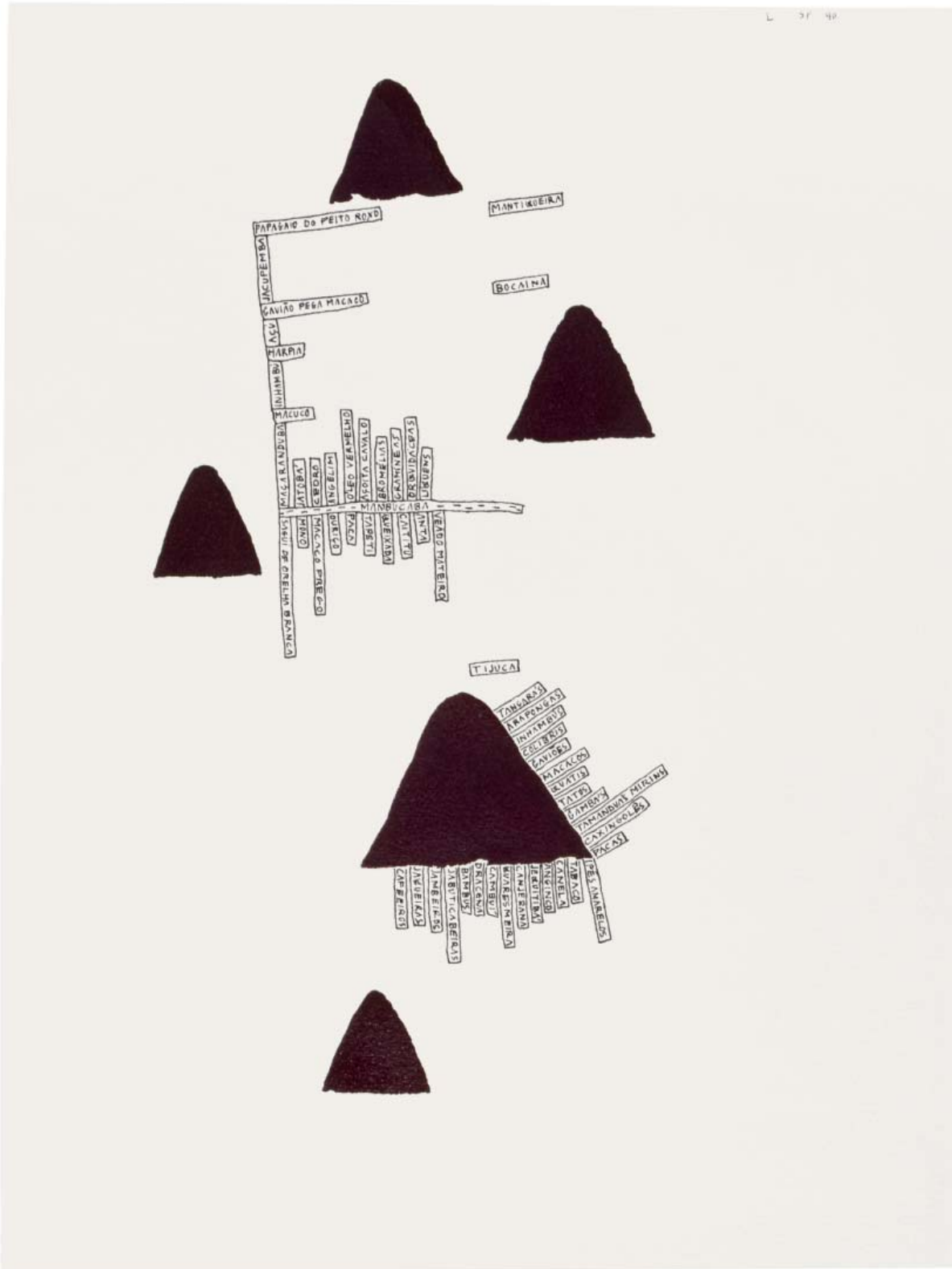
Palavras violentas, 1987
aquarela e tinta preta sobre papel | watercolor and black ink on paper
32,5x24 cm
col. particular | private



O homem certo com o molde certo, c. 1990
aquarela e tinta preta sobre papel | watercolor and black ink on paper
31,9x24 cm
col. Luisa Strina



Paciência, 1990
aquarela e tinta preta sobre papel | watercolor and black ink on paper
44x35 cm
col. Rose e Alfredo Setúbal



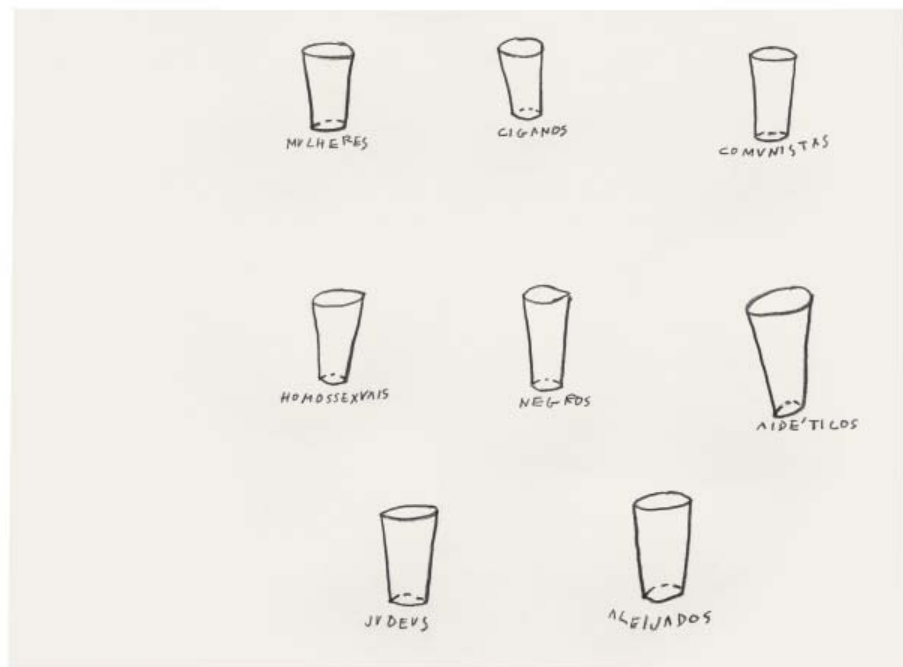
Mantiqueira Bocaina Tijuca, 1990
 aquarela e tinta preta sobre papel | watercolor and black ink on paper
 41x31 cm
 col. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



A caminho do despenhadeiro o rei pensou, 1987
 tinta preta e aquarela sobre papel | black ink and watercolor on paper
 33x24 cm
 col. particular | private



A cidade sabe e o tempo também, s/d | undated
tinta preta e tinta sépia sobre papel | black ink sepia ink on paper
32,8x23,7 cm
col. Museu de Arte Moderna de São Paulo
doação | donation Carmen Bezerra Dias e Theodorino Torquato Dias



Os negros, 1990
 tinta preta sobre papel | black ink on paper
 30x22,3 cm
 col. particular | private

sem título, 1991
 lápis de cor sobre papel | color pencil on paper
 22,5x32 cm
 col. particular | private



So Many Days, 1989
tinta preta sobre papel | black ink on paper
29,6x21 cm
col. Família Bezerra Dias

É VOCÊ MÚSICO?
SUA LIRA
SEUS CORDÕES



O SOL
A VENTADA É JE ATIRAR
NEM A PORTA FICARIA

PERGUNTA PELA LUZ
PERGUNTA PELA VOZ,
NÃO PODRIA EU
ME ALEGAR
OU VERZEA MEUS OLHOS NOS SEUS?

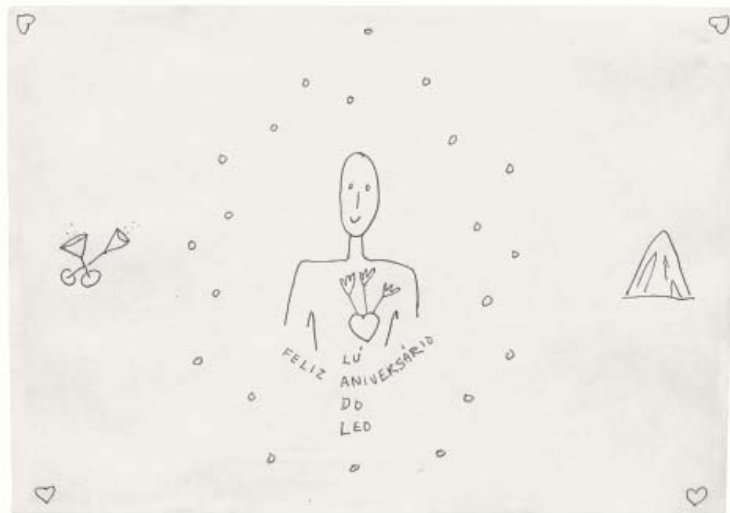
CERTAMENTE EU NÃO PODERIA MEDIR
A DISTÂNCIA DA TERRA AO SOL
CERTAMENTE NÃO POSSO
ALCANÇAR SEUS LABÍOIS

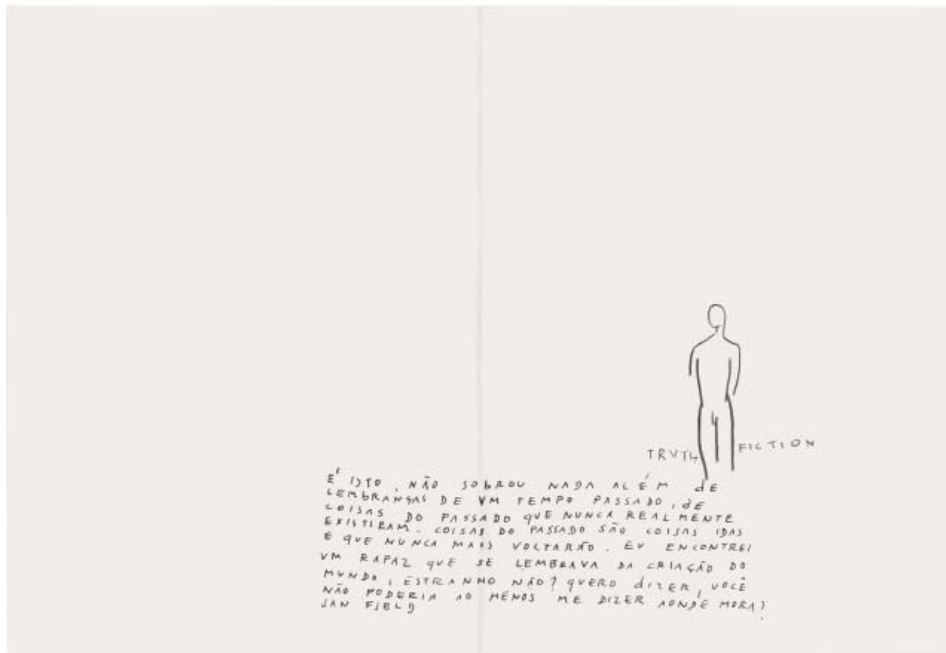
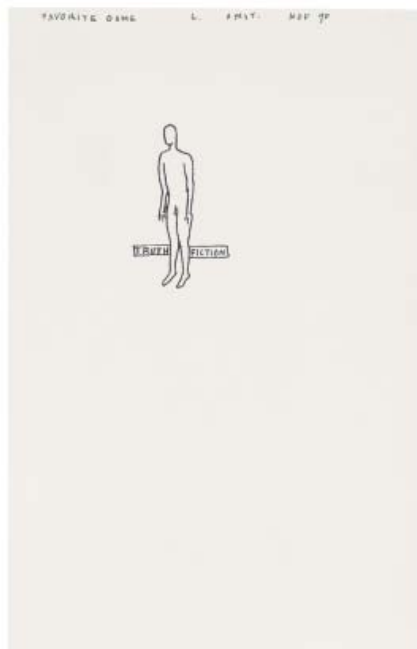


ESTA NÃO É UMA MELÓDIA TRISTE,
ESTA NÃO É UMA MELÓDIA
MAS VEJO A DISTÂNCIA
E A PROJEÇÃO DE UMA SOMBRA
SO LONGE,
SEUS OLHOS
A LIRA
SEUS CORDÕES



1979



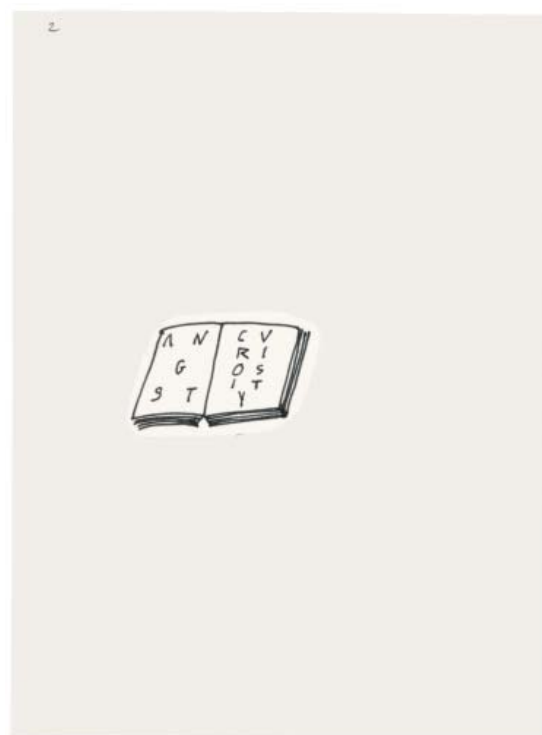
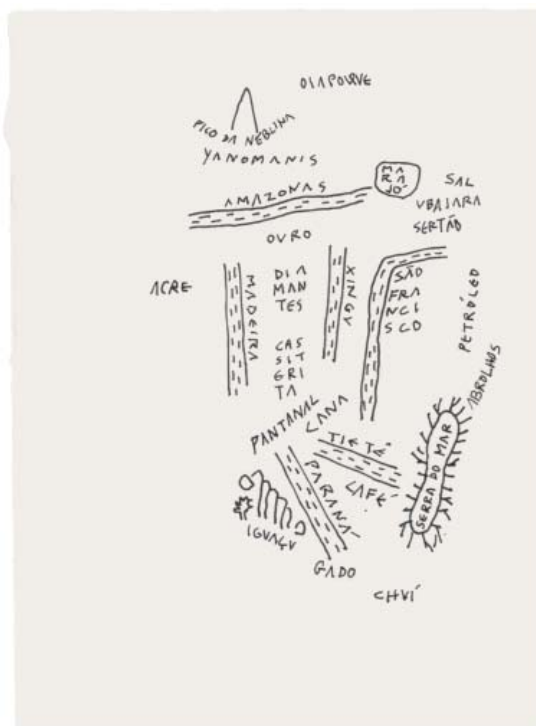


A lira, 1990
tinta preta sobre papel | black ink on paper
32x24 cm
col. Gustavo Salvatore

sem título, c. 1989
esferográfica sobre papel | ball point pen on paper
16,4x23,2 cm
col. Luisa Strina

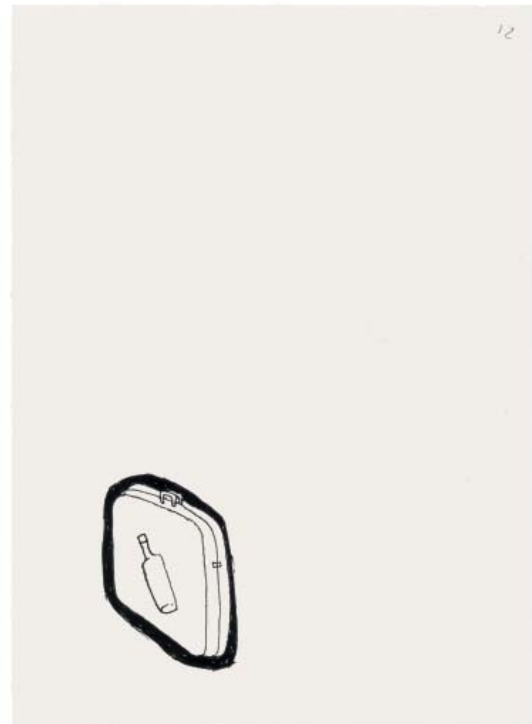
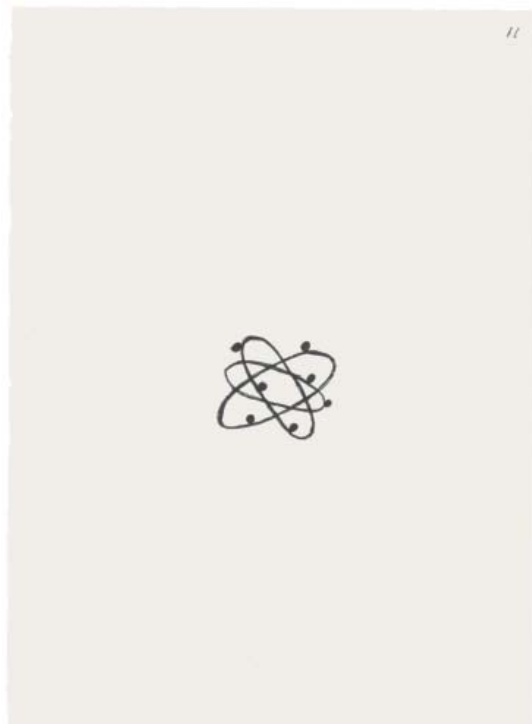
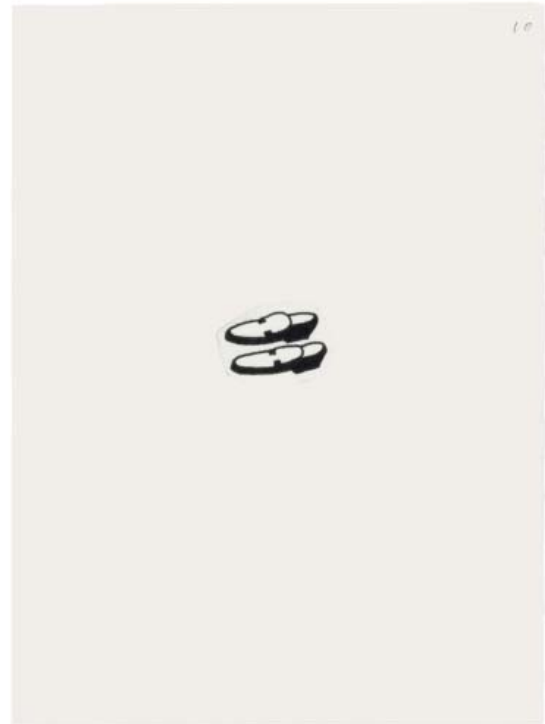
Favourite Game, 1990
tinta preta sobre papel | black ink on paper
21x13,5 cm
col. Família Bezerra Dias

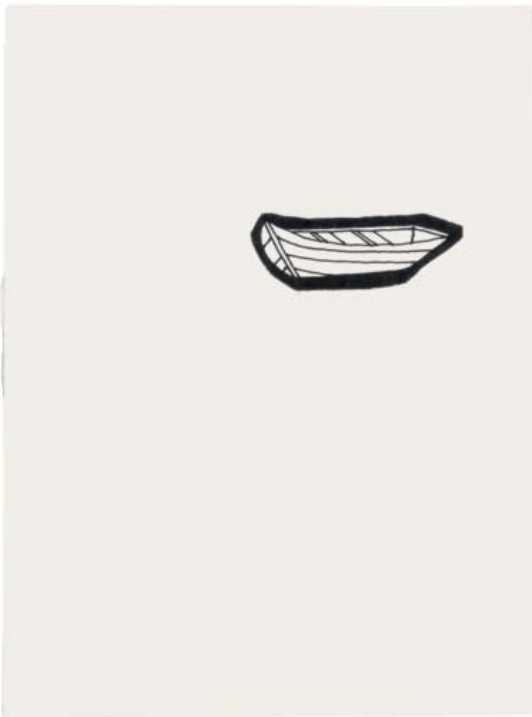
Truth Fiction, 1991
caneta de tinta preta e lápis de cor sobre papel | black ink pen and color pencil on paper
22,5x32 cm
col. particular | private



páginas | pages 139, 140 e 141
 Projeto para *Álbum estigmas curiositas exvagus*, 1989
 tinta preta sobre papel | black ink on paper
 28,7x19,4 cm
 col. Família Bezerra Dias







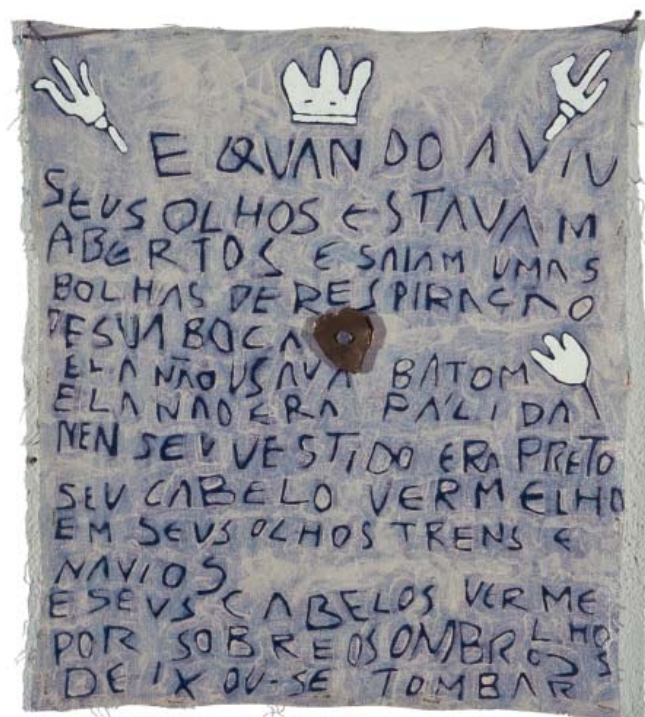


You've Brought the Shark to My Heart, c. 1991
bordado mecânico sobre tecido | embroidery on fabric mechanical
94x100 cm
col. Família Bezerra Dias

Don't be Sweet Use Violence With Me, c. 1991
bordado mecânico sobre tecido | embroidery on fabric mechanical
94x100 cm
col. Família Bezerra Dias

Ninguém tinha visto, c. 1988
tinta acrílica sobre madeira | acrylic on wood
148x84,5 cm
col. Museu de Arte Moderna de São Paulo
doação | donation Eduardo Brandão e Jan Fjeld





sem título, 1988
tinta acrílica e chapa de cobre pregada sobre lona |
acrylic paint and copper plate nailed on canvas
53x47 cm
col. Miguel Chaia

O pescador de palavras, 1986
tinta acrílica sobre lona | acrylic on canvas
105x95 cm
col. Luisa Strina



São tantas as verdades, 1988

tinta acrílica, pedras semipreciosas bordadas e fio de cobre sobre lona |
acrylic paint, semi precious stones and copper wire embroidered on canvas
213x106 cm

col. particular | private

POLLOCK
FRANKENTHAUER
RITIKO
SWING
DOISA NAVA
MOTHER WELLS
SUPPORT SURFACE
MORRIS LOUIS
NEWMAN
AINI MARTIN
LEWIT
BURN ANDRE
KELLY
EVA HESSE
W. de MARIA
DIBETS
TWO M BLY
STELLA
MADDS BEATS
HIPPYES
SERRA
WARHOL
JOHNS
LICHTENSTEIN
INDIANA
D'ARCAANGELO
KOURMELYS

CLEMENS
CACH
BEUXS
KNOEDEL
GORMLEY
DUANE
FRANK GERRY
ARTSCHWAEGER
FEDERLE
STEIN BACH
MC COLLUN
VIDNET
POIRH
BALENCIAGA
DIDR
HALSTON
LA RENTA
KAWAKUBO
SITBIN
STILL
BERNARD
MICHAEL
SANKAI
M
G
A
E
E
OTIS
REDDING

DARK DOT
HEPURN
DINEVVE
MOURRHAU
TWIGLY
VERUSKA
PANS FANTLING
ADJAMI
MIMO
ARONIT
BONAIKE
SHEVEN
ANGELA DAVIS
MERZ BRANDO
DAWAERE
DEPARDIEV
D. LEWIS
GANS
LAMBERT

BERKING
BAS KWIHTI
CULTRINE
SALEME
CASTELLE
SHAFFEL
DORRONTIL
LETTING
N HAHN
CACH
CLEMENS
PALERMI
POLKE
CRAIGG
BROADTHARNS
MICHAELS
FRANK GERRY
ARTSCHWAEGER
FEDERLE
STEIN BACH
MC COLLUN
VIDNET
POIRH
BALENCIAGA
CHANEL
KLEIN
ELLIS
YAMAMOTO
DZREG
RIFIK
ANTONI
PRICE
WISTWOOD
CORNEL
L
BERNARD
CLARK
SANKAI
M
G
A
E
E
OTIS
REDDING

DOUGLAS
TONTOR
PAPAGALLO
HARRIS
MAYALM
SIL POSSE
LW HAD
DARD
DUMANTES
FIRKAS
FERRO
ALONSO
BIENAL
FABRIGAS
ESMERILLAS
ALOS





Da pouca paciência, c. 1987
tinta acrílica sobre lona | acrylic on canvas
26x41 cm
col. particular | private

Cheio, vazio, 1993
bordado sobre *voile* e tecido de algodão | embroidery on voile and cotton tissue
54x49 cm
col. Museu de Arte Moderna de São Paulo
doação | donation Bayer S.A



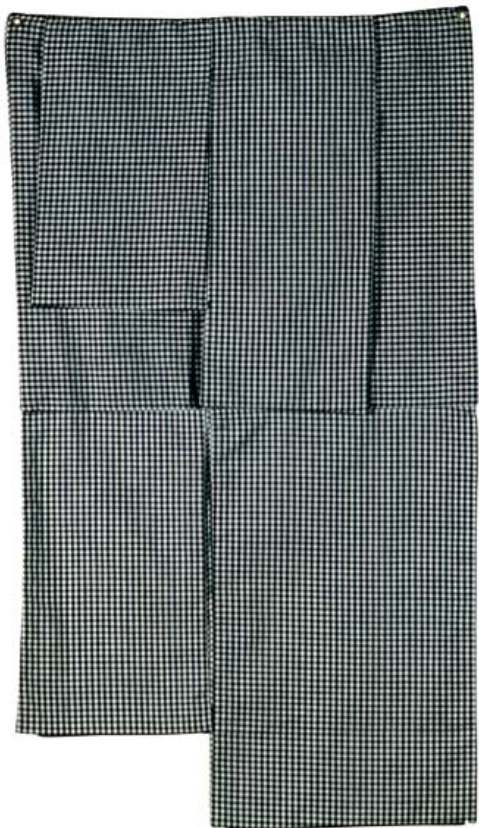


Do. Don't Have Work, 1991
bordado e acrílica sobre *voile* | embroidery and acrylic on voile
40x26 cm
col. Orandi Momesso

Tranquility, c. 1992
bordado sobre *voile* | embroidery on voile
49x35 cm
col. particular | private

TRANQUILITY IS WATCH YOUR FACE, HEAR A VOICE





Roupa de homem, c. 1992
costura em tecido de algodão | sewing cotton
64x33 cm
col. Família Bezerra Dias

sem título, c. 1991
costura em veludo | sewing velvet
46x48 cm
col. Família Bezerra Dias

Verde e amarelo, 1992
bordado e tinta acrílica sobre *voile* | embroidery and acrylic on voile
37x28,5 cm
col. Família Bezerra Dias

sem título, c. 1992
costura em *voile* | sewing voile
264x122 cm
col. Família Bezerra Dias





sem título, c. 1988
hidrocor sobre papel | marker on paper
6,7x4,7 cm
col. Família Bezerra Dias

sem título, c. 1988
aquarela sobre papel | watercolor on paper
4,1x5 cm
col. Família Bezerra Dias

sem título, 1986
lápiz de cor e crayon sobre papel | colored pencil and crayon on paper
32,5x23,5 cm
col. Família Bezerra Dias

59.47 DINAMICA
12,5x28,5 RECORTADO



L SP 86

Os pensamentos do coração, c. 1988
hidrocor e tinta preta sobre papel | marker and black ink on paper
8,4x10 cm
col. Família Bezerra Dias



Cada delícia tem um preço, c. 1988
hidrocor e tinta preta sobre papel | marker and black ink on paper
11,8x7,6 cm
col. Família Bezerra Dias





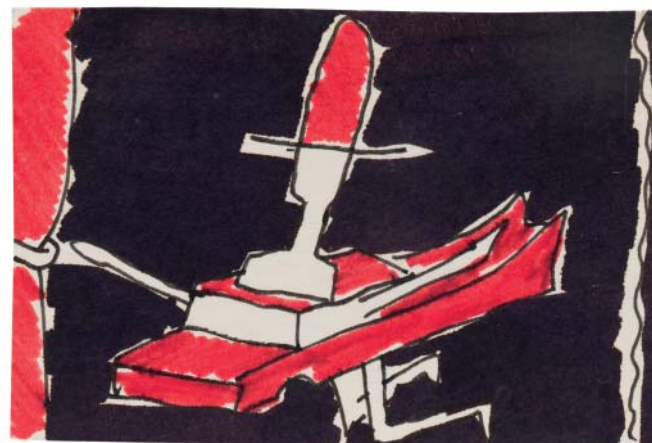
sem título, c. 1988
 hidrocor e tinta preta sobre papel I
 marker and black ink wash on paper
 7,7x5,2 cm
 col. Família Bezerra Dias



sem título, c. 1988
 hidrocor e tinta preta sobre papel I
 marker and black ink on paper
 13x8,8 cm
 col. Família Bezerra Dias



Como as cataratas, c. 1988
 hidrocor e tinta preta sobre papel I
 marker and black ink on paper
 8,2x6,2 cm
 col. Família Bezerra Dias



sem título, c. 1988
 hidrocor e tinta preta sobre papel I
 marker and black ink wash on paper
 5,4x8 cm
 col. Família Bezerra Dias



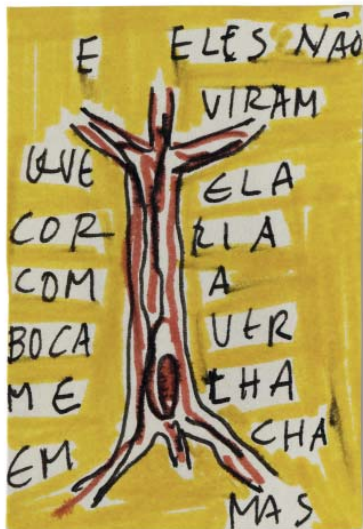
sem título, c. 1988
 hidrocor e tinta preta sobre papel I
 marker and black ink wash on paper
 2,2x6,5 cm
 col. Família Bezerra Dias



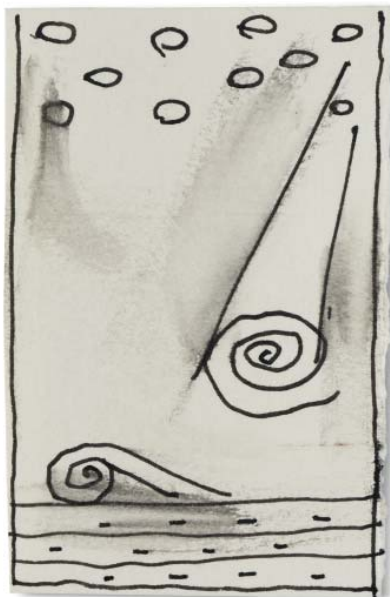
sem título, c. 1988
 hidrocor e tinta preta sobre papel I
 marker and black ink wash on paper
 5,5x2,5 cm
 col. Família Bezerra Dias



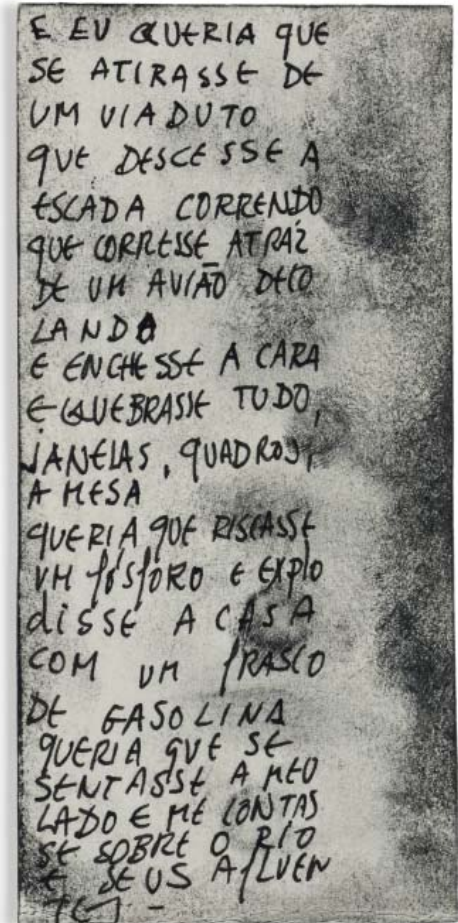
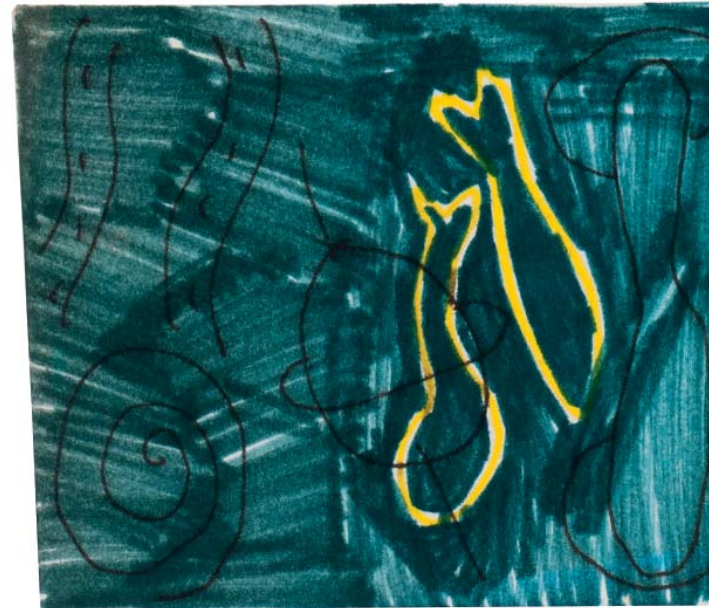
sem título, c. 1988
 hidrocor e tinta preta sobre papel I
 marker and black ink wash on paper
 4,8x4,2 cm
 col. Família Bezerra Dias



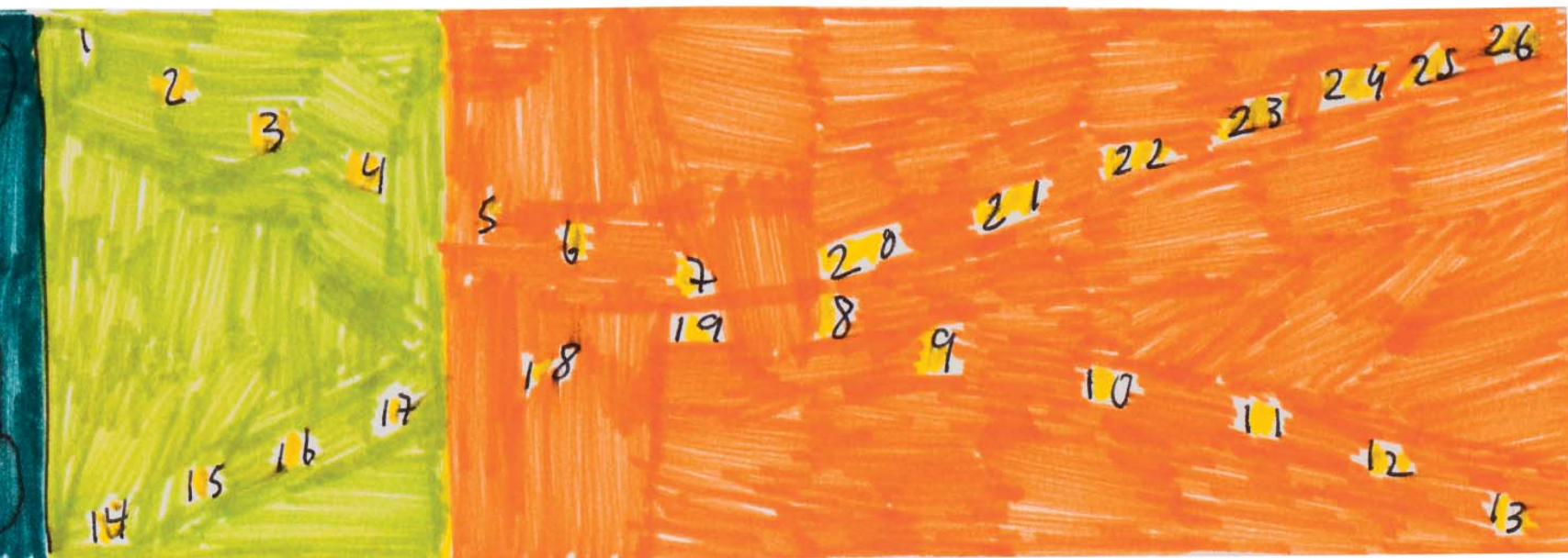
E eles não viram, c. 1988
 hidrocor e tinta preta sobre papel I
 marker and black ink on paper
 7x5 cm
 col. Família Bezerra Dias



sem título, c. 1988
 tinta preta e aguada de tinta preta sobre papel I
 black ink and black ink wash on paper
 7,9x5,2 cm
 col. Família Bezerra Dias



sem título, s/d I undated
 tinta preta sobre papel I black ink on paper
 12,1x5,2 cm
 col. Família Bezerra Dias



sem título, c. 1988
 hidrocor e tinta preta sobre papel | marker and black ink on paper
 7,8x31 cm
 col. Família Bezerra Dias



sem título, c. 1988
 hidrocor e tinta preta sobre papel |
 marker and black ink on paper
 3,2x11,2 cm
 col. Família Bezerra Dias



sem título, c. 1988
 hidrocor sobre papel | marker on paper
 6,5x4,5 cm
 col. Família Bezerra Dias

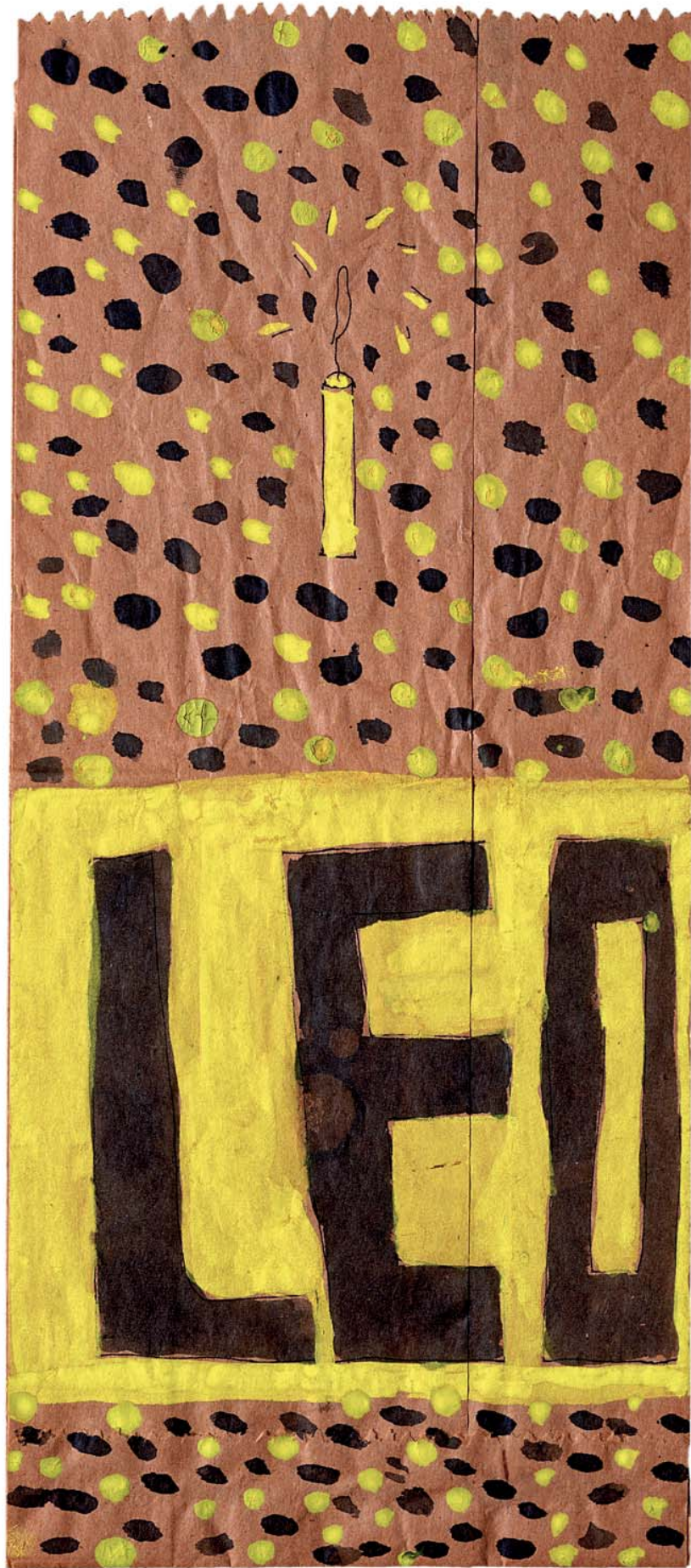


sem título, c. 1988
 hidrocor e tinta preta sobre papel |
 marker and black ink on paper
 5,5x2,2 cm
 col. Família Bezerra Dias



sem título, s/d | undated
tinta acrílica sobre lona recortada | acrylic on canvas trimmed
15,6x8,1 cm
col. Família Bezerra Dias

Leo c. 1983
aquarela e tinta preta sobre papel | watercolor and black ink on paper
31x13,5 cm
col. Família Bezerra Dias







Navio, c. 1980
tinta acrílica sobre tela | acrylic on canvas
18x12 cm
col. Família Bezerra Dias

sem título, c. 1983
aquarela sobre papel | watercolor on paper
12,5x18,8 cm
col. Museu de Arte Moderna de São Paulo
doação | donation Carmen Bezerra Dias e Theodorino Torquato Dias



Avião, 1982
tinta acrílica sobre tela | acrylic on canvas
50x70 cm
col. Luiz Zerbini

sem título, 1983
tinta acrílica sobre tela | acrylic on canvas
212,7x100 cm
col. Gilberto Chateaubriand MAMRJ





sem título, 1983
tinta acrílica sobre lona | acrylic on canvas
79,5x176,5 cm
col. João Sattamini
comodante | lender MAC de Niterói





Homem com fogo nas mãos, 1990
tinta acrílica sobre lona | acrylic on canvas
63x29,5 cm
col. Museu de Arte Moderna de São Paulo
comodato | lending Eduardo Brandão e Jan Fjeld

Leo não consegue mudar o mundo, 1989
tinta acrílica sobre lona | acrylic on canvas
156x95 cm
col. Dias Reichert

LEO NÃO CONSEGUE MUDAR O MUNDO

IBISMO

LUZES



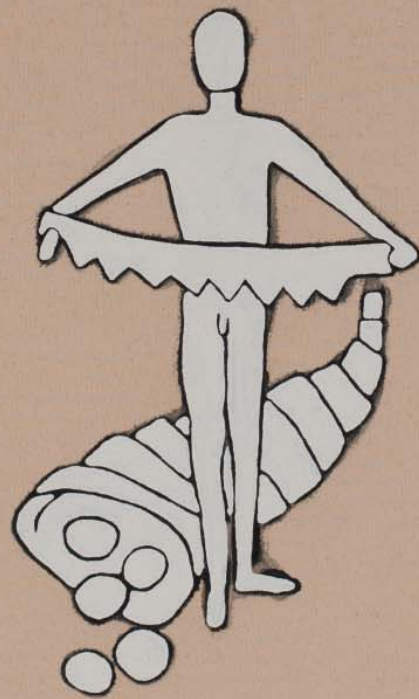
INFINITAMENTE

SOLITÁRIO



sem título, c. 1990
tinta acrílica e pérola sobre lona |
acrylic paint and pearl on canvas
83x35,5 cm
col. Fernanda Feitosa e Heitor Martins

O porta fortuna, 1989
tinta acrílica sobre tela | acrylic on canvas
150x100 cm
col. particular | private







sem título, 1984
 tinta acrílica, guache e colagem com fotografia sobre papel | acrylic, gouache and collage photo on paper
 70x50 cm
 col. Família Bezerra Dias



Cartaz Thomas Cohn e Luisa Strina, c. 1983
 lápis de cor, lápis metálico, guache e colagem sobre papel | color pencil, metallic pencil, gouache and collage on paper
 63,3x48,3 cm
 col. Família Bezerra Dias

sem título, c. 1983
 lápis de cor sobre papel | color pencil on paper
 47,5x34 cm
 col. Família Bezerra Dias



sem título, 1985
tinta acrílica sobre papel | acrylic on paper
60,5x40 cm
col. Família Bezerra Dias



A farra da terra, c. 1983
lápiz de cor e grafite sobre papel | colored pencil and graphite on paper
24,7x18,1 cm
col. Família Bezerra Dias



sem título, c. 1990
aquarela e tinta preta sobre papel | watercolor and black ink on paper
30x23 cm
col. Dias Salvatore

sem título, 1987
tinta preta e aquarela sobre papel | black ink and watercolor on paper
33x24 cm
col. Aimbere

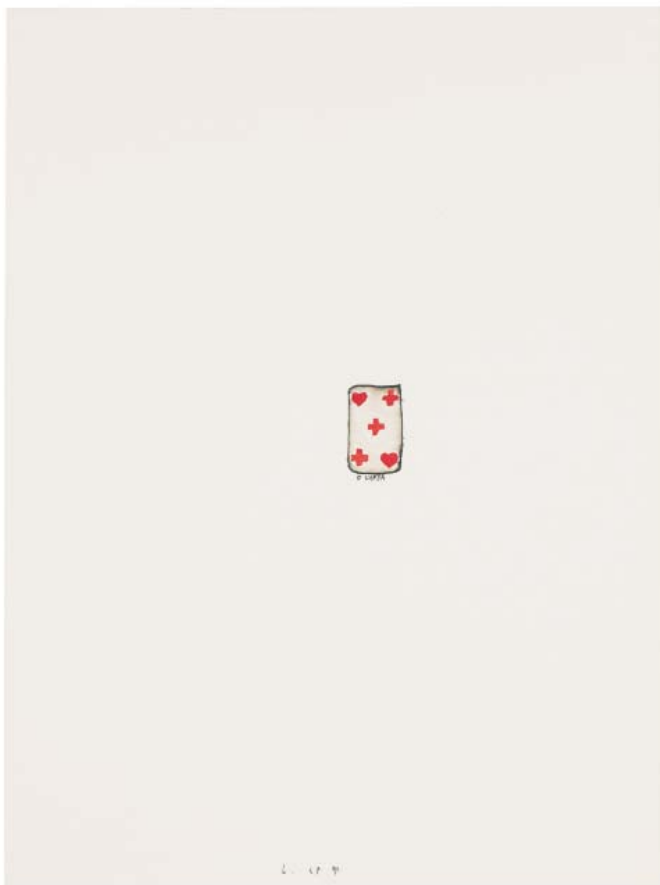


Boa notícia, c. 1990
lápis de cor e tinta preta sobre papel | color pencil and black ink on paper
32x24 cm
col. Família Dias Clemente



Subject of the Morning, c. 1990
aquarela sobre papel | watercolor on paper
6,5x3,5 cm
col. Luisa Strina

sem título, 1990
técnica mista sobre papel | mixed media on paper
31x23 cm
col. Cristina Secaf Rebello



O vapor, 1991
aquarela e tinta preta sobre papel | watercolor and black ink on paper
30,5x23 cm
col. Família Bezerra Dias



O filósofo, 1991
aquarela e tinta preta sobre papel | watercolor and black ink on paper
30,5x23 cm
col. Família Bezerra Dias



Saquinho, 1992
bordado sobre *voile* | embroidery on voile
15,5x15,5 cm
col. Família Bezerra Dias

José, c. 1991
bordado sobre *voile* | embroidery on voile
60x40 cm
col. Família Bezerra Dias

JOSE.



The Bread, 1991
bordado sobre linho | embroidery on linen
47,5x28 cm
col. Família Bezerra Dias

Empty Man, 1991
bordado sobre linho | embroidery on linen
53x37 cm
col. Família Bezerra Dias



NO BOMBS
NO CASTLES ON SAND
NO DRUMS
IT'S ON ME



SALT, BLOOD, SALIVE



EMPTY
LOVE
READY

MAN





Gigante com flores, c. 1992

bordado sobre lençol de algodão sobre base de ferro | embroidery on cotton sheet on iron base

220x210 cm

col. Família Bezerra Dias

O mentiroso, 1992

bordado sobre sacola em tecido | embroidery on fabric bag

49x34 cm

col. Luiz Zerbini



MENTIROSO.



KMS - Horas, c. 1991

tinta acrílica e bordado sobre lona recortada | acrylic paint and embroidery on canvas cut

17x17 cm

col. Valdirlei Dias Nunes

Se você sonha com nuvens, c. 1991

bordado e costura sobre *voile* e ilhoses em metal | sewing and embroidery on *voile* and metal eyelets

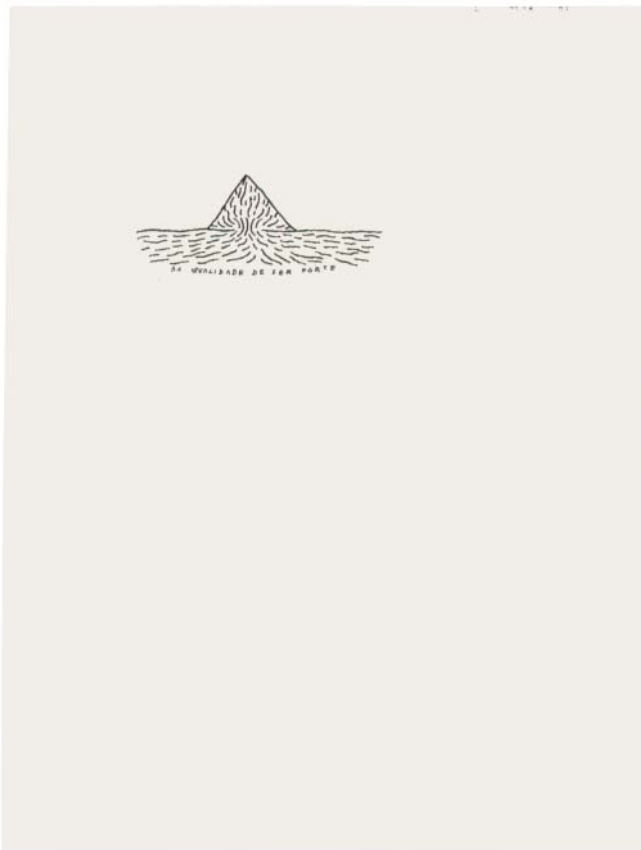
46x36 cm

col. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

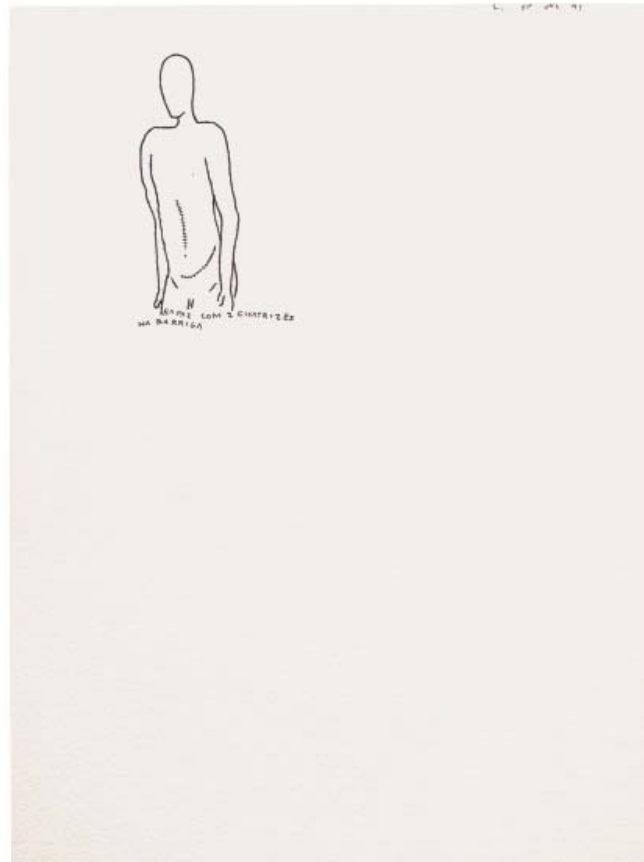


● SE VOCÊ SONHA COM NUVENS ●

A DISTÂNCIA ENTRE AS CIDADES



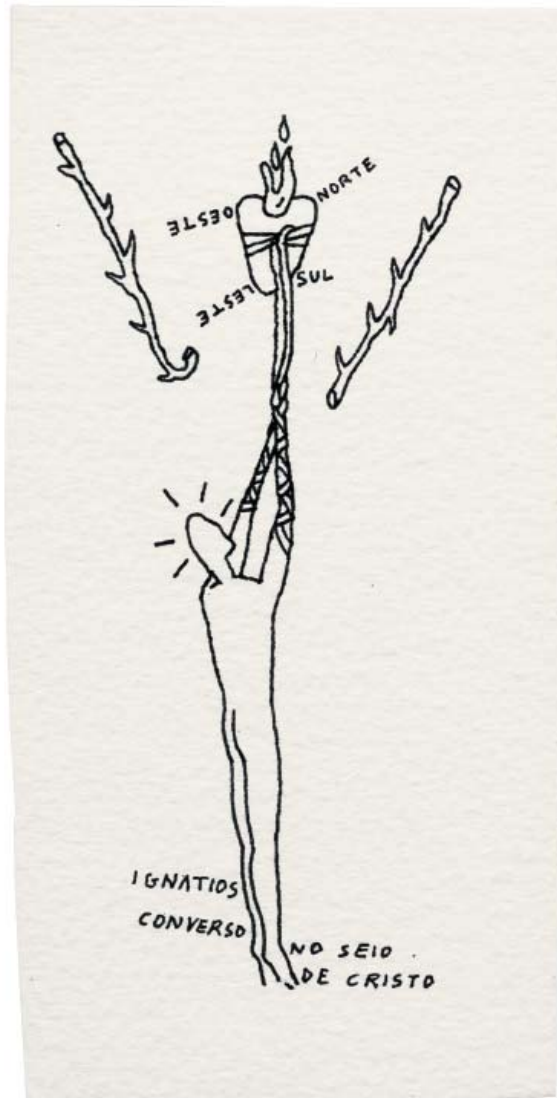
Da qualidade de ser forte, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
30x23 cm
col. Dias Salvatore



Rapaz com 2 cicatrizes na barriga, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
30,4x22,7 cm
col. Museu de Arte Moderna de São Paulo
comodato | lending Eduardo Brandão e Jan Fjeld

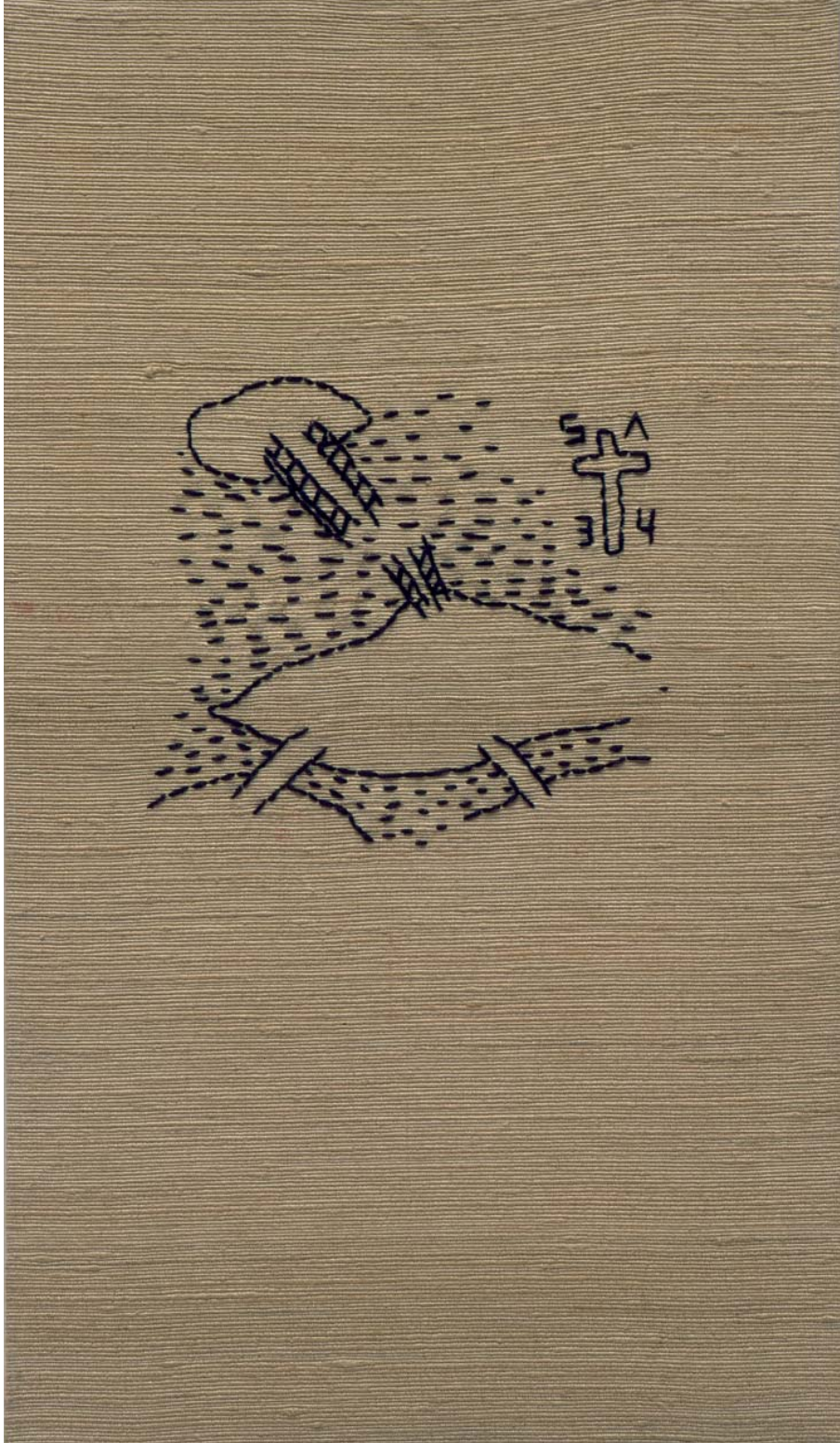


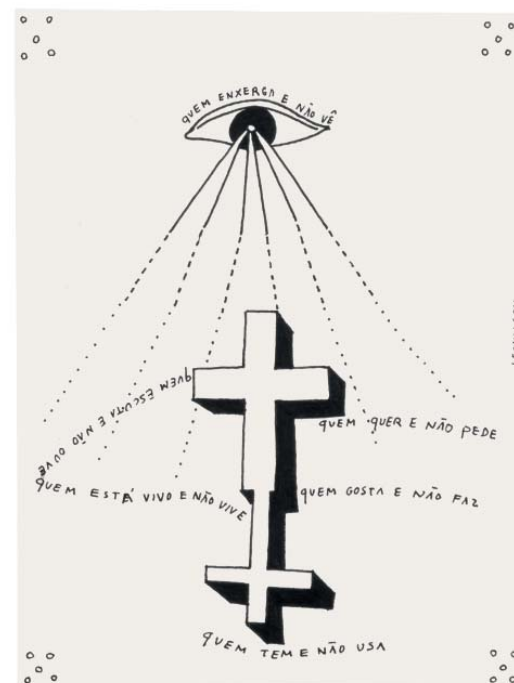
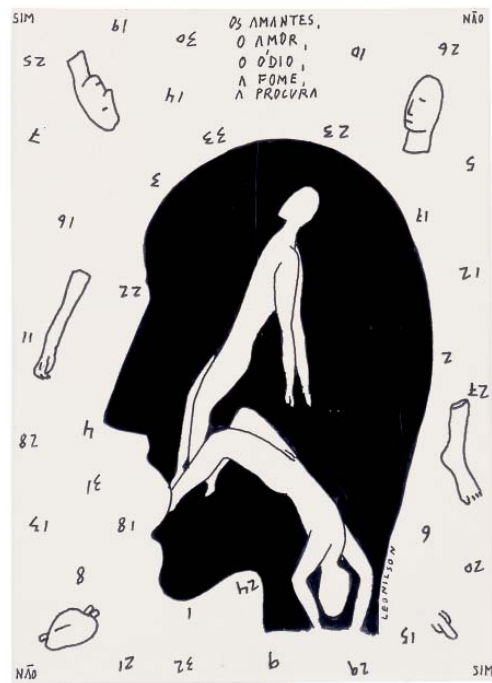
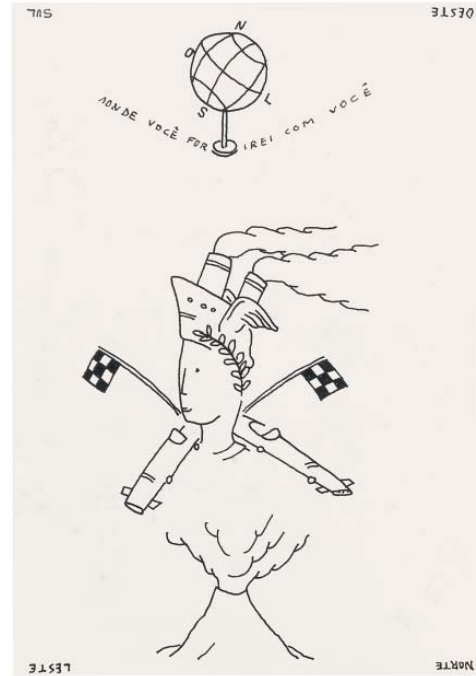
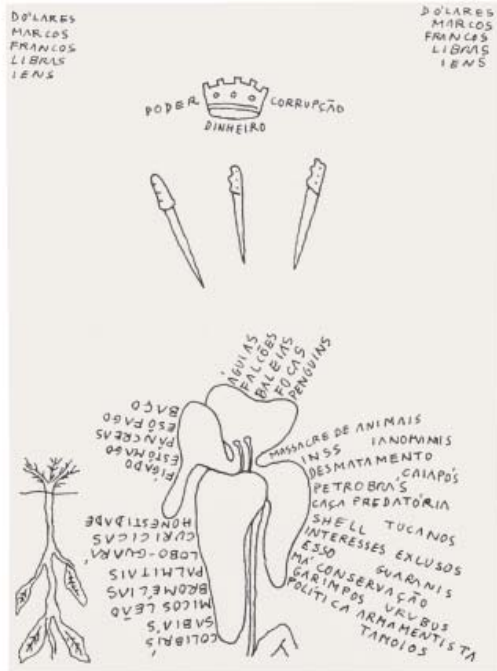
Jesus com rapaz acidentado, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
31x23 cm
col. Museu de Arte Moderna de São Paulo
comodato | lending Eduardo Brandão e Jan Fjeld



Converso no seio de Cristo, 1993
tinta preta sobre papel | black ink on paper
15,5x8,5 cm
col. Rita e Marcelo Secaf

Síndrome de abandono, c. 1992
bordado sobre tecido | embroidery on tissue
41x23,5 cm
col. Valdirlei Dias Nunes



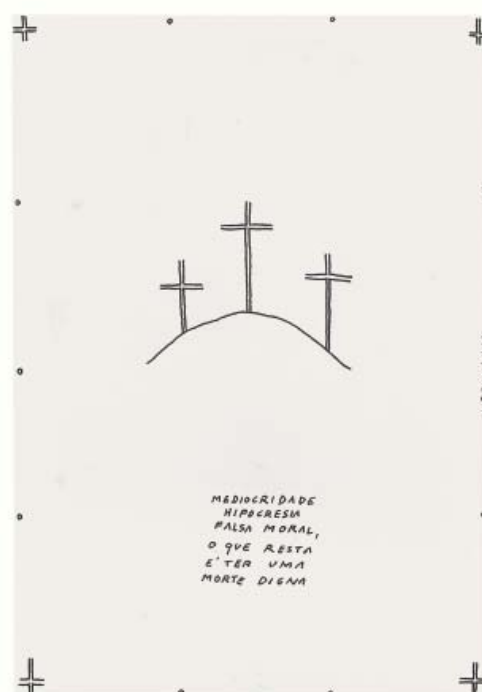


Defensores de pandas podem ser perigosos, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18,5x13,5 cm
col. Família Bezerra Dias

Adivinhe quem vem para ser jantado?, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x13 cm
col. Família Bezerra Dias

Senna imita Rosane e abre a torneira, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
17,9x12,5 cm
col. Família Bezerra Dias

Limpadores de ralo podem ser 'pornô', 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x13,5 cm
col. Família Bezerra Dias

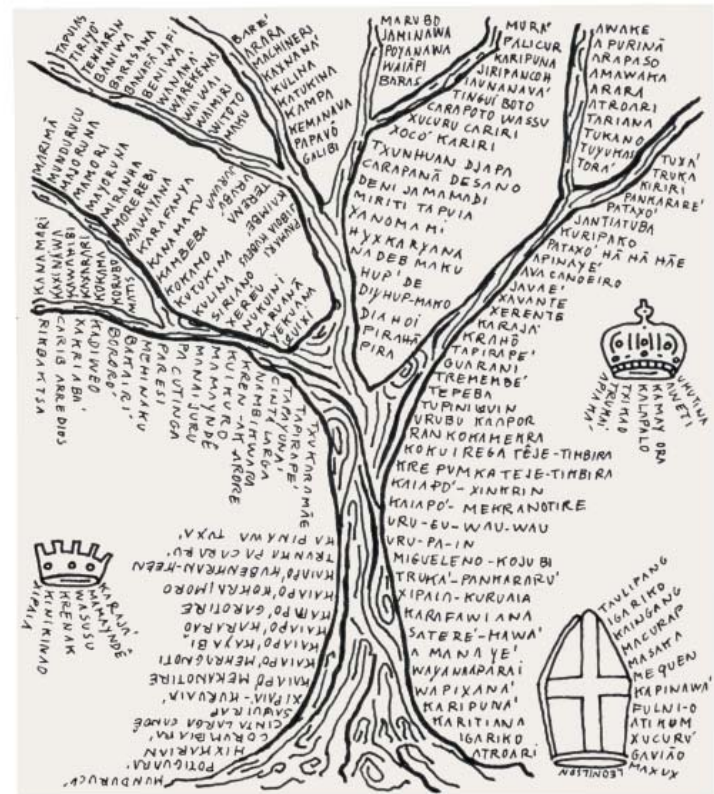


Os chatos unidos foram enfim vencidos, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x13 cm
col. Família Bezerra Dias

Neovitorianismo é o novo aliado da Aids, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x12,5 cm
col. Família Bezerra Dias

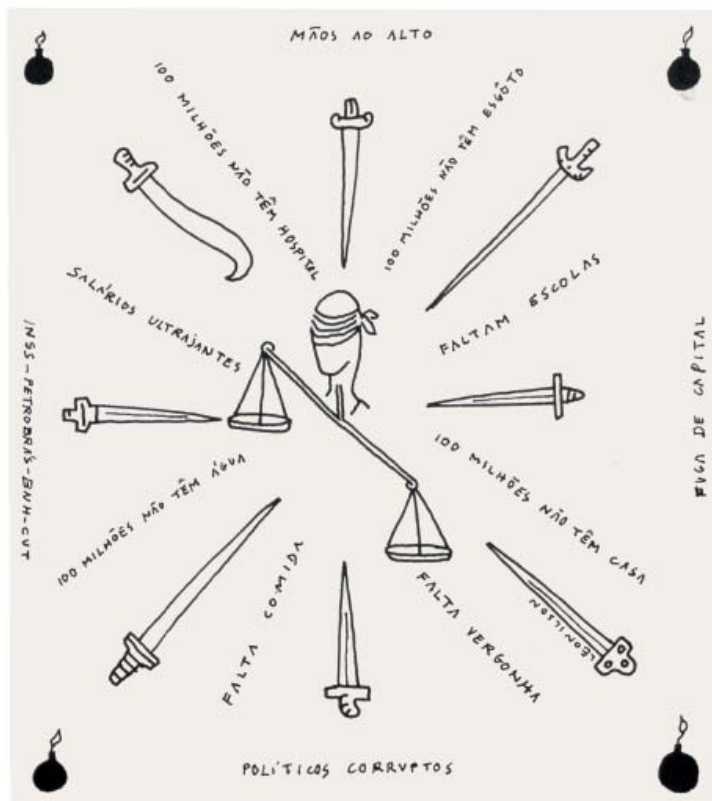
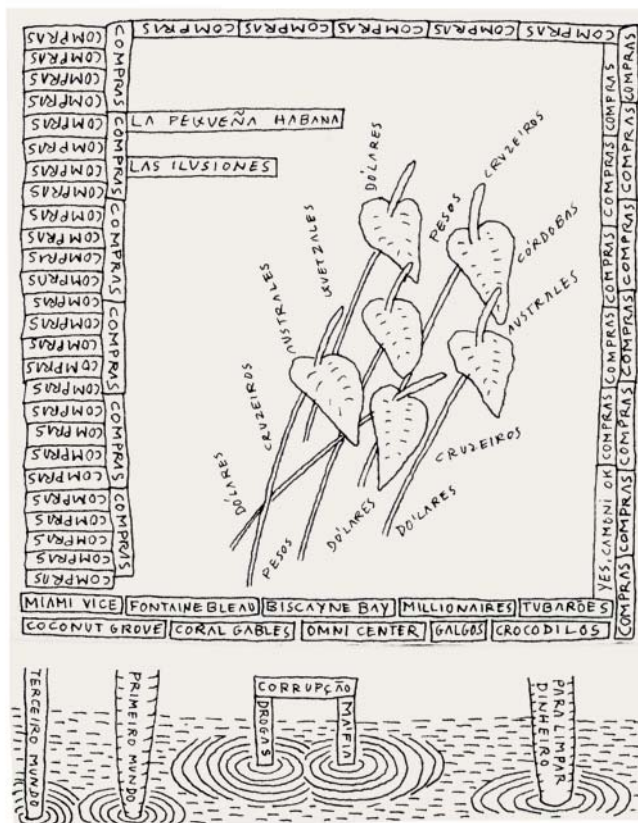
Paulista se afoga em horrores kitschs, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x12,5 cm
col. Família Bezerra Dias

Mauricinho é o troglodita arrumadinho, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x12,5 cm
col. Família Bezerra Dias



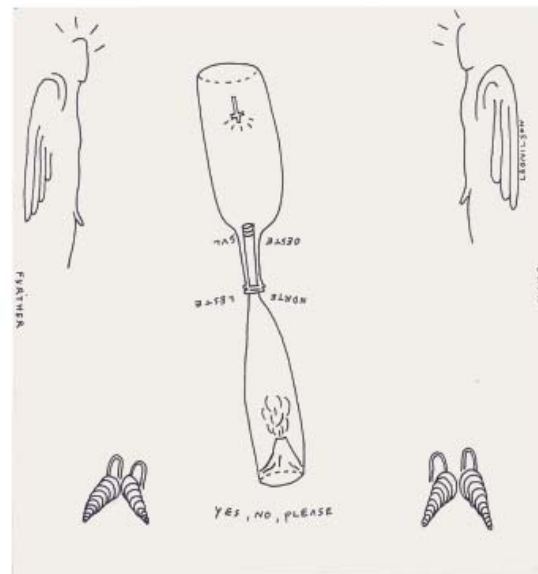
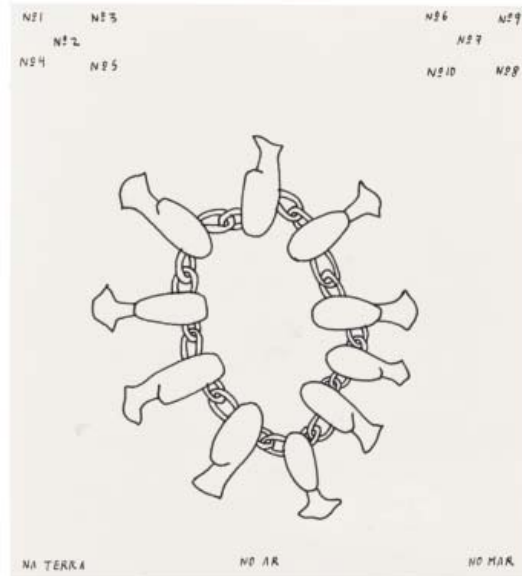
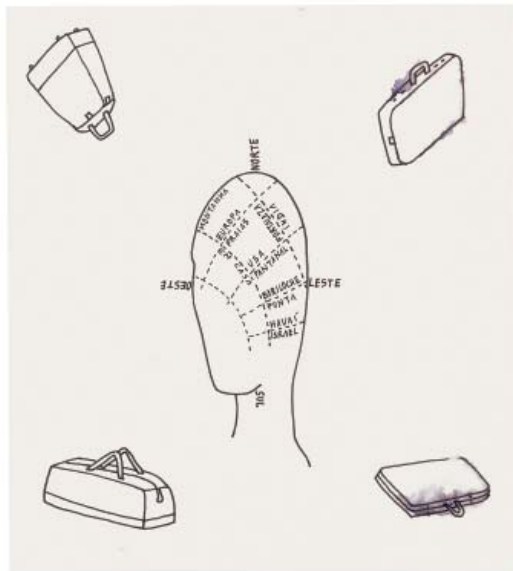
Entrada de serviço é imoral 4, 1991
 tinta preta sobre papel | black ink on paper
 18,3x15,1 cm
 col. Família Bezerra Dias

Jamais toque em um membro da família real, 1991
 tinta preta sobre papel | black ink on paper
 18,1x16,1 cm
 col. Família Bezerra Dias



Brasil vai a Miami em busca da 'década perdida', 1991
 tinta preta sobre papel | black ink on paper
 18,1x14,5 cm
 col. Família Bezerra Dias

'Motoqueiros do chiclete' aceleram corações, 1991
 tinta preta sobre papel | black ink on paper
 18,3x16,3 cm
 col. Família Bezerra Dias



Brasileiro vira habitante do Planeta dos Macacos, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18,5x16,5 cm
col. Família Bezerra Dias

Ricardona prefere jugulares comprometidas, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x16,1 cm
col. Família Bezerra Dias

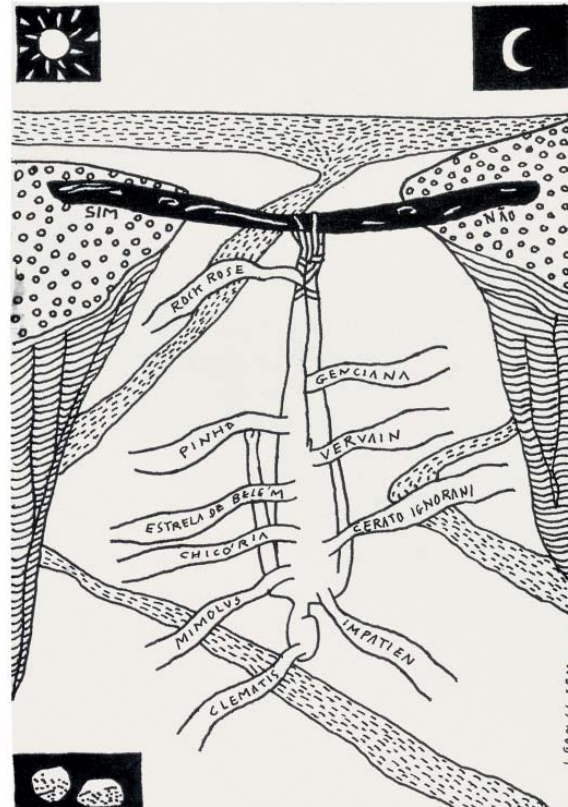
Administração doméstica lava roupa suja, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
15,2x13 cm
col. Família Bezerra Dias

Periquita de Madonna está solta por SP, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x16,8 cm
col. Família Bezerra Dias



Trágico acidente aéreo mata Papai Noel, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x12,5 cm
col. Família Bezerra Dias

Floras são moda entre desequilibrados, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
17,9x12,5 cm
col. Família Bezerra Dias

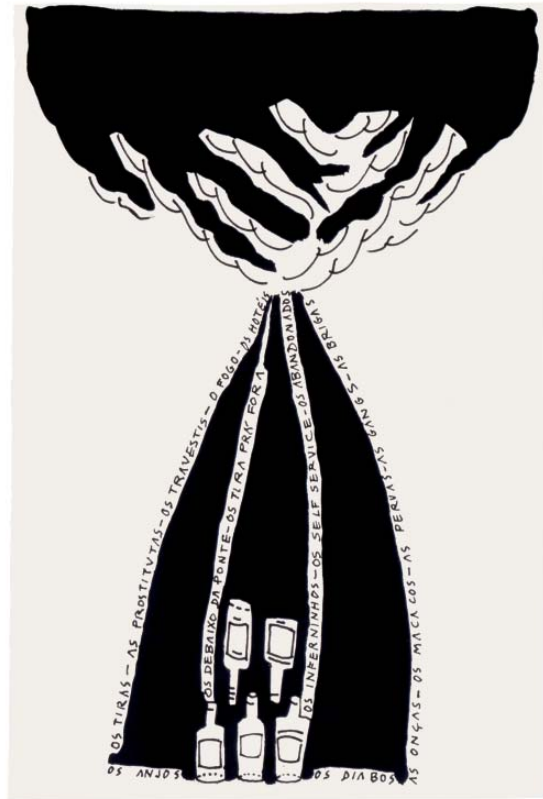
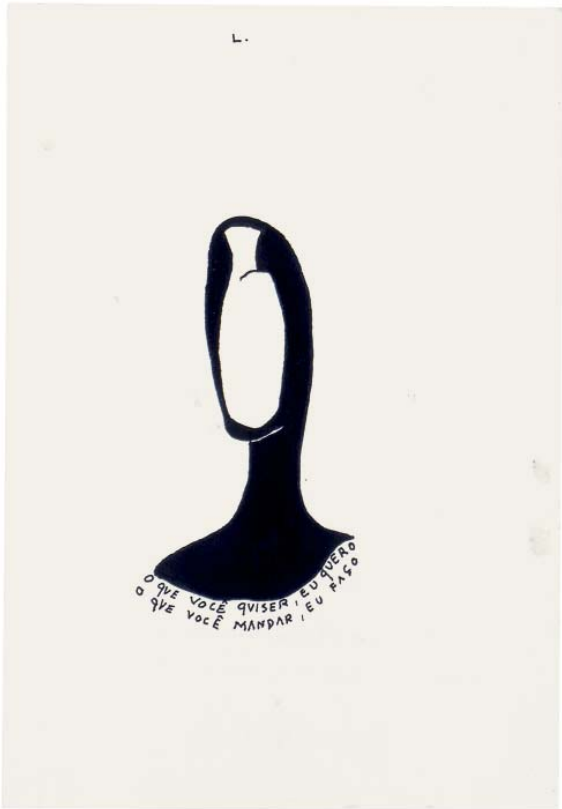


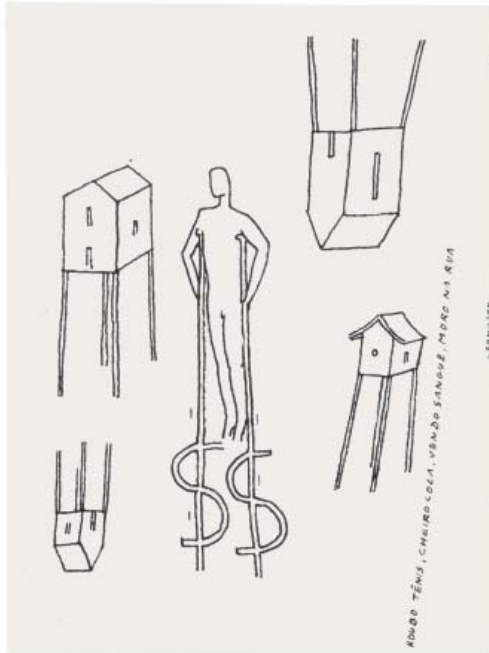
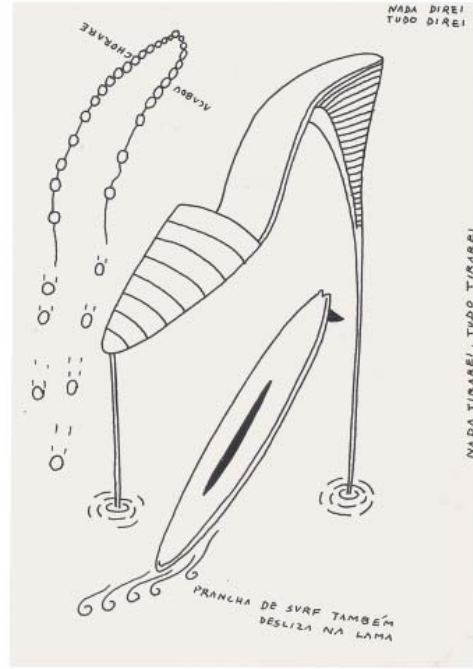
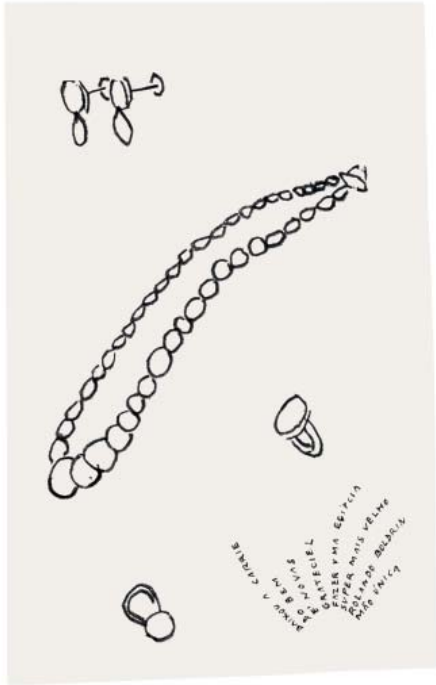
Na ponte aérea, voar não é um calvário, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x12,5 cm
col. Família Bezerra Dias

Comemore sozinho o Dia dos Namorados, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
17,9x12,6 cm
col. Família Bezerra Dias

Otimistas lutam contra Natal macabúzio, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x12,5 cm
col. Família Bezerra Dias

Adivinhe quem vai estar na fila esta noite?, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
23,4x15,8 cm
col. Família Bezerra Dias





Quem é do bem não fica passado num alalaô, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
19x12,2 cm
col. Família Bezerra Dias

Zélia entra para o "Vingativas F.C.", 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x12,5 cm
col. Família Bezerra Dias

Fórmula 1 mostra seu jeito PC de ser, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18,9x11,5 cm
col. Família Bezerra Dias

Os jovens adoram ter pés de roquefort, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x13,5 cm
col. Família Bezerra Dias

Estrelas levam suas manias para a cama, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x13 cm
col. Família Bezerra Dias

São Paulo é candidata a capital do Brasil, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18,9x11,5 cm
col. Família Bezerra Dias



Quando Brasil e Itália têm algo em comum, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
19x11,6 cm
col. Família Bezerra Dias



Traveca sai do armário para ser endeusada, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
17,9x12,4 cm
col. Família Bezerra Dias



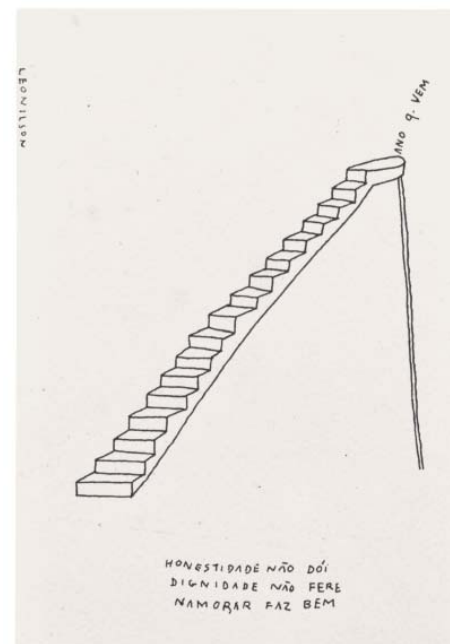
Xuxa é um Lee Iacocca de botinha branca, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x12,5 cm
col. Família Bezerra Dias



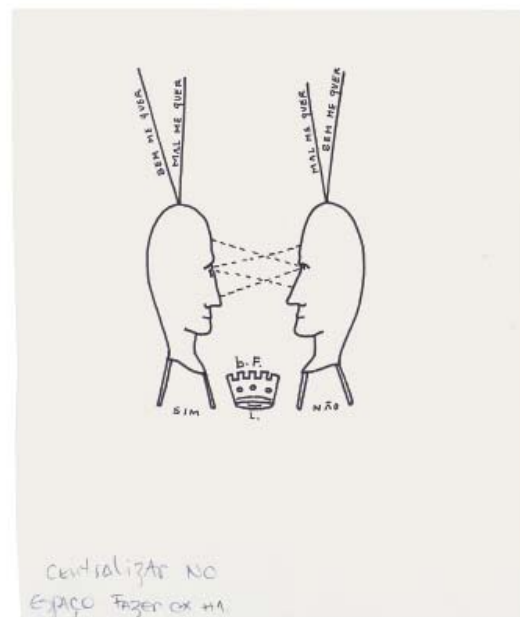
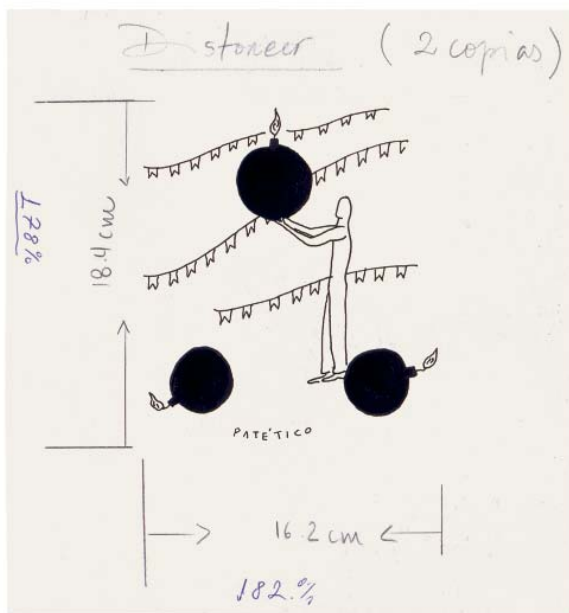
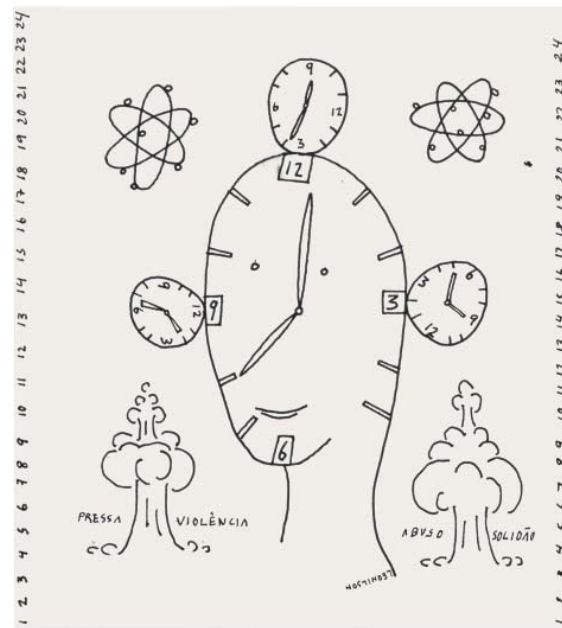
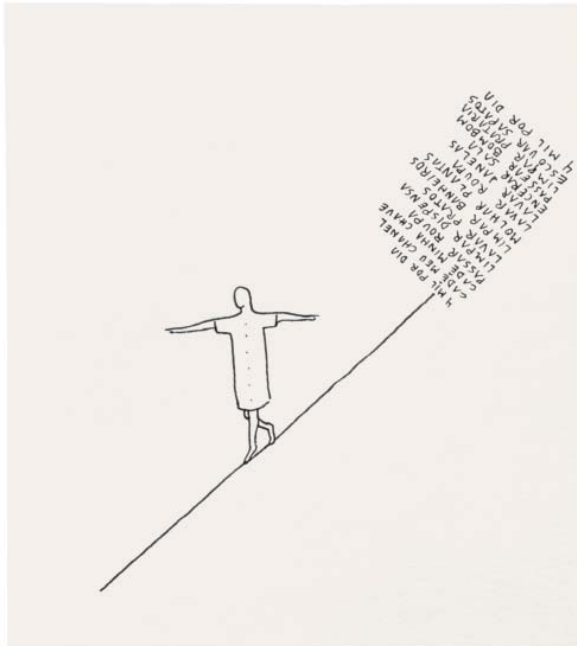
N' razões para não se suicidar em 1992, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x12,5 cm
col. Família Bezerra Dias



Tyson serve chá com porrada para moças, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18,2x12,5 cm
col. Família Bezerra Dias



Ano zero km sai por preço de banana, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x12,5 cm
col. Família Bezerra Dias

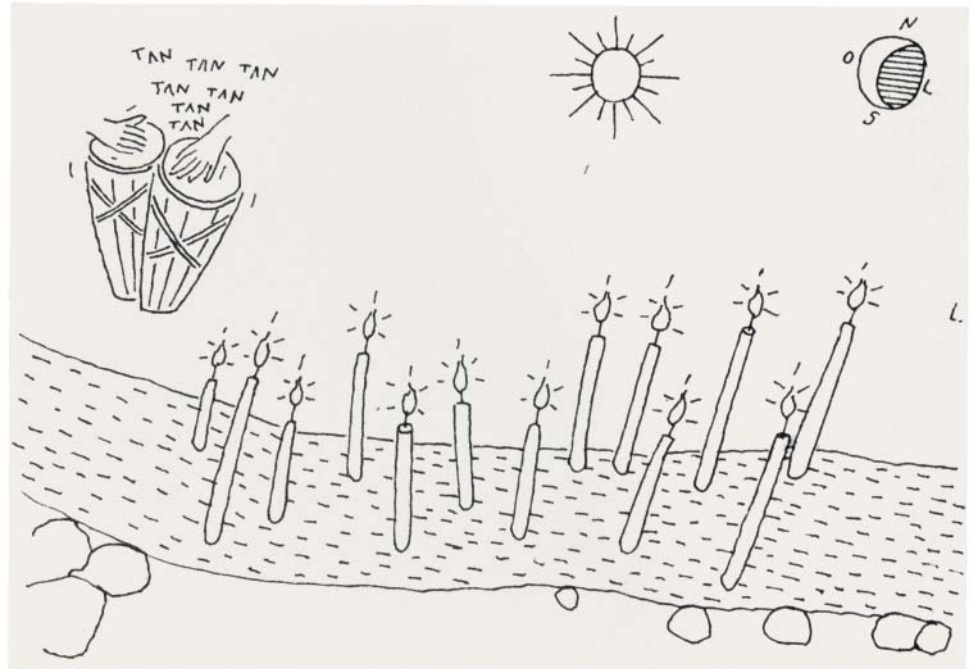
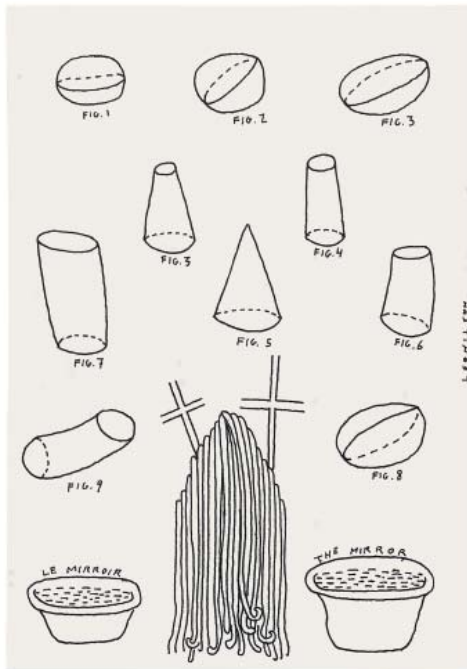


Empregada de novela é mais chique que madame, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x16 cm
col. Família Bezerra Dias

Vapt-vupt no Congresso causa perplexidade, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x16 cm
col. Família Bezerra Dias

Paulistano foge da cobra e da fumaça de ônibus, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x16,5 cm
col. Família Bezerra Dias

Melhor amigo do homem não abana o rabo, 1991
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x15 cm
col. Família Bezerra Dias



Thomas deve ganhar eleição para Rei Sol, 1992
 tinta preta sobre papel | black ink on paper
 18x12,5 cm
 col. Família Bezerra Dias

As melhores farpas, ups, frases do ano, 1992
 tinta preta sobre papel | black ink on paper
 12,4x18 cm
 col. Família Bezerra Dias

Aberta temporada de abobrinhas políticas, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
21x14,8 cm
col. Família Bezerra Dias

Elite ou Celite, eis a dilacerante questão, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
16,1x11,7 cm
col. Família Bezerra Dias

O mundo gira, a Lusitana roda e la nave va, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18,9x11,5 cm
col. Família Bezerra Dias

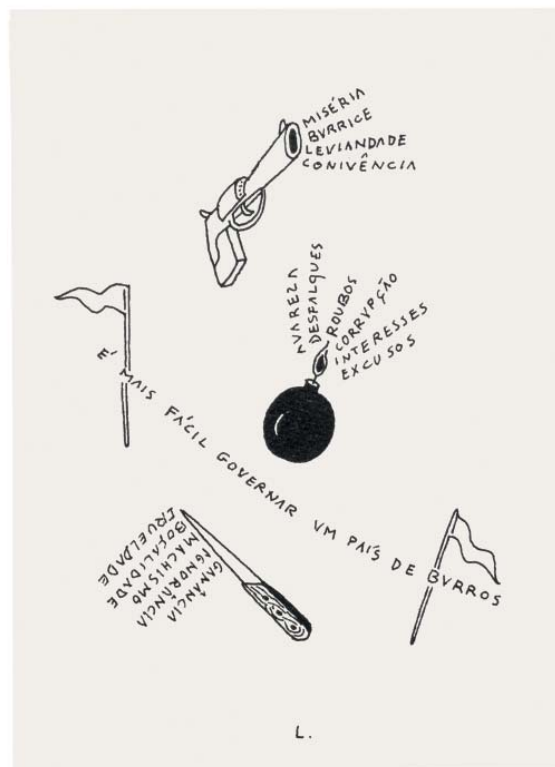
Você compraria um carro usado 'delle?', 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
17,9x12,5 cm
col. Família Bezerra Dias

Com que roupa Rosane irá a Varennes, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18,9x11,5 cm
col. Família Bezerra Dias

Vice é vício desde os tempos de Sarney, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
17,9x12,5 cm
col. Família Bezerra Dias

Estudantes, enfim, saem do mundo da lua!, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
19,2x11,3 cm
col. Família Bezerra Dias

Clima de despacho para sobre o caso PC, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
15,5x12,4 cm
col. Família Bezerra Dias



CHARGES / Leonilson
FSP. 04.09.92

L.



MAS MAMÃE
NÃO SÃO QUARENTA
OS LADRÕES?

VM PONTO PRETO



VM CORAÇÃO PRETO

FORA VADIO



NINGUÉM COSTA
DE VOCÊ

L.

L.

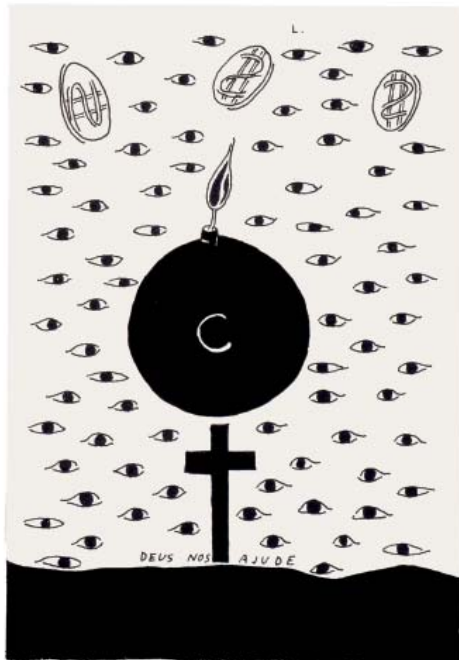


FORA VADIOS
FORA LADRÕES

O O
MORTE ADS
CORRUPTOS

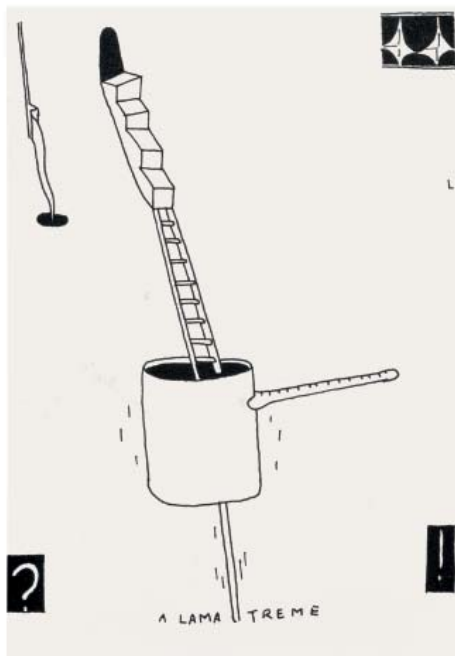
BANDIDAS
NA CABEÇA

ANOS DE CHUMBO
CHEIO DE OURO
DOS MENTIROÇOS



L.

DEUS NOS
AJUDE



L.

A LAMA TREME

L.

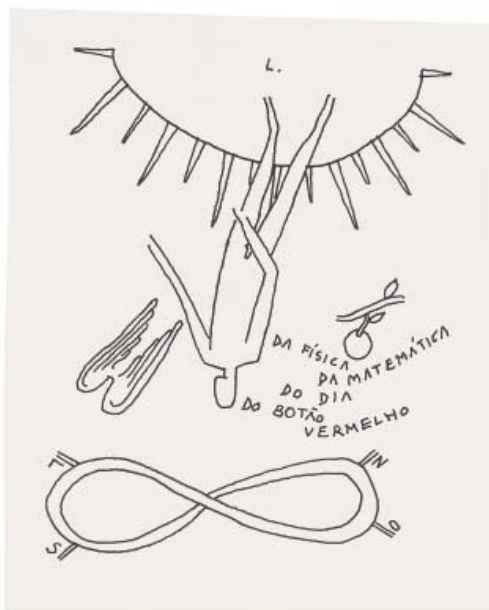


SEJA QUAL FOR A ESCOLHA
O MELHOR DESTINO É A CABEÇA



Cariocas dão a volta por cima e se sacodem, 1992
 tinta preta sobre papel | black ink on paper
 12,5x18 cm
 col. Família Bezerra Dias

Falta de educação virou mania nacional, 1992
 tinta preta sobre papel | black ink on paper
 18x12,5 cm
 col. Família Bezerra Dias



O último voo do intrépido filho de Dédalo, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
14x11,3 cm
col. Família Bezerra Dias

Curso é coisa da época do avião a lenha, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
17,9x12,4 cm
col. Família Bezerra Dias



Comida de hospital é a gororoba da moda, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
16,3x14,4 cm
col. Família Bezerra Dias



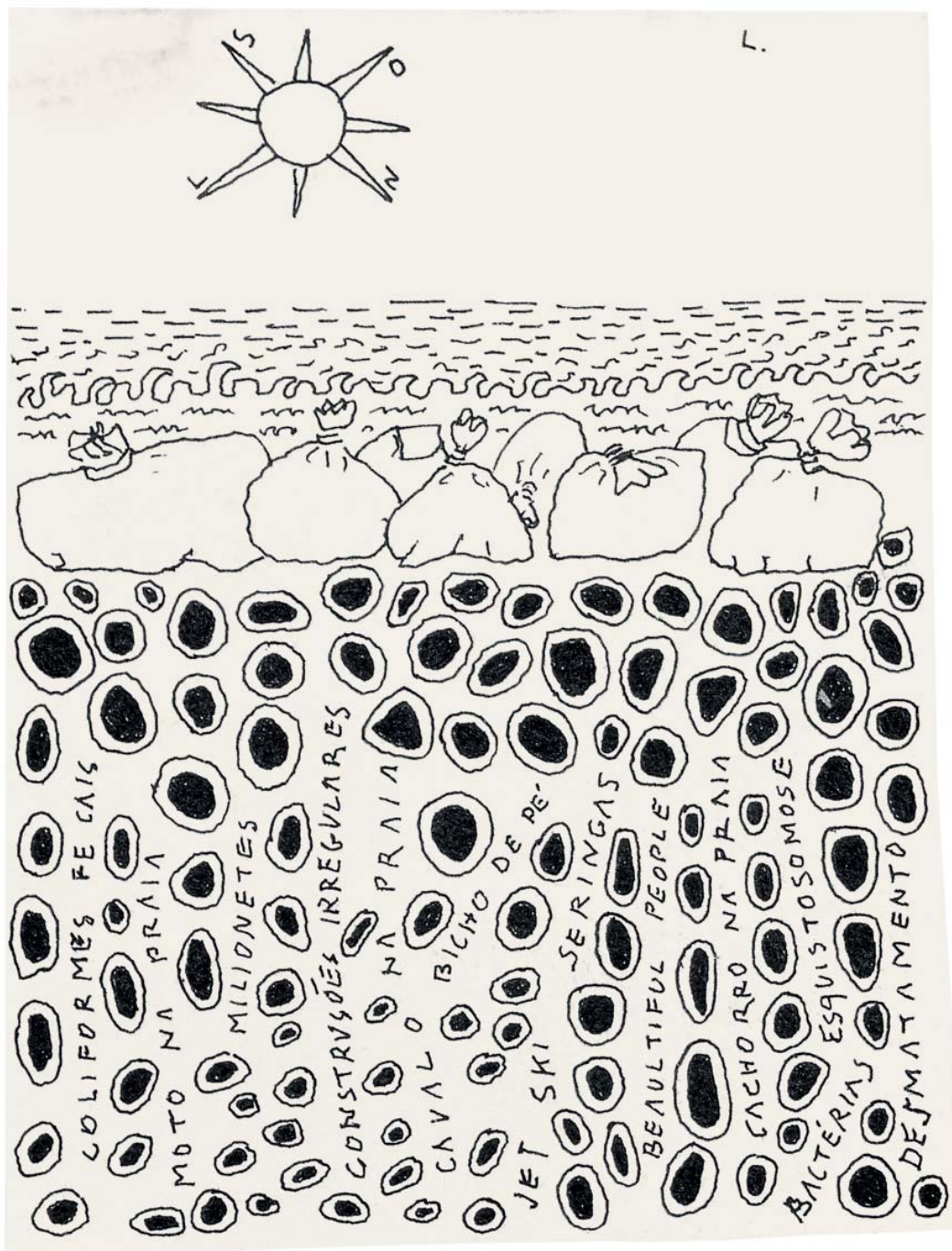
O banheiro vai para o trono ou não vai?, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x12,5 cm
col. Família Bezerra Dias



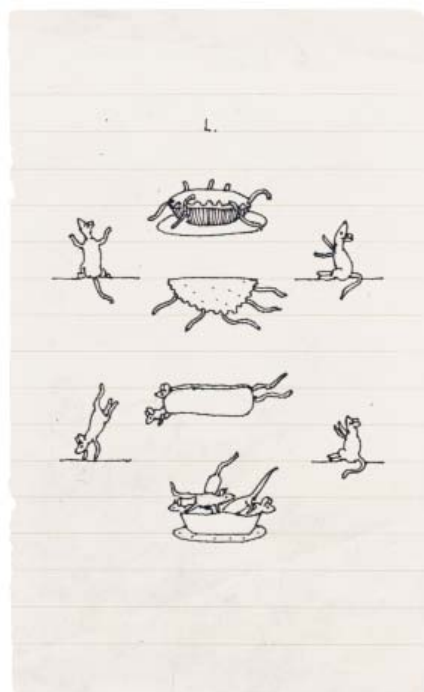
Andorinhas abastadas procuram o Photo, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x12,5 cm
col. Família Bezerra Dias



Para lidar com garçons arrogantes, rosne, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18x12,5 cm
col. Família Bezerra Dias



Lugar de masoquista é na areia da praia, 1993
tinta preta sobre papel | black ink on paper
16,9x12,6 cm
col. Família Bezerra Dias



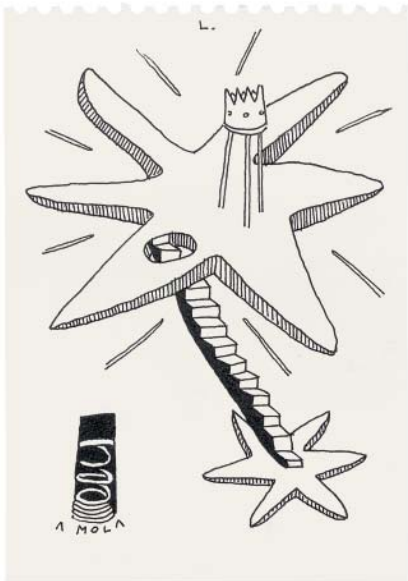
Odafas fisiologista amarga 'day after', 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
18,9x11,5 cm
col. Família Bezerra Dias

O chato volta a atacar 30 anos depois, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
17,8x9,8 cm
col. Família Bezerra Dias

Comer barata é o novo barato da cidade, 1993
tinta preta sobre papel | black ink on paper
14,8x8,7 cm
col. Família Bezerra Dias

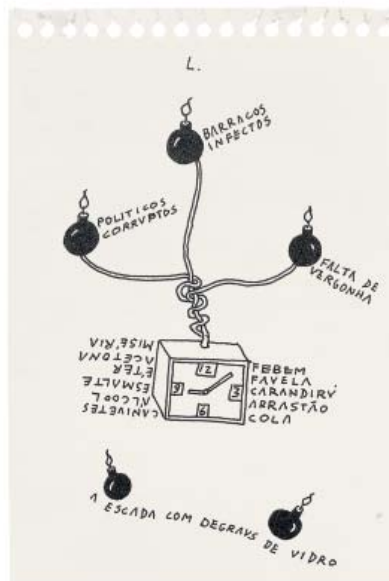
Papai Noel baixa na Dinda de saco cheio, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
17x10,2 cm
col. Família Bezerra Dias

Ratos são iguaria da culinária tradicional, 1993
tinta preta sobre papel | black ink on paper
17x10,3 cm
col. Família Bezerra Dias



Bom mesmo é nascer virado para a Lua, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
14,9x10,4 cm
col. Família Bezerra Dias

Tutu à mineira é inimigo do orgasmo, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
15,5x10,4 cm
col. Família Bezerra Dias



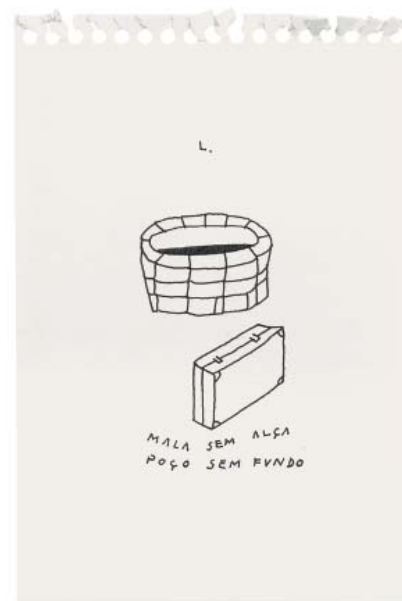
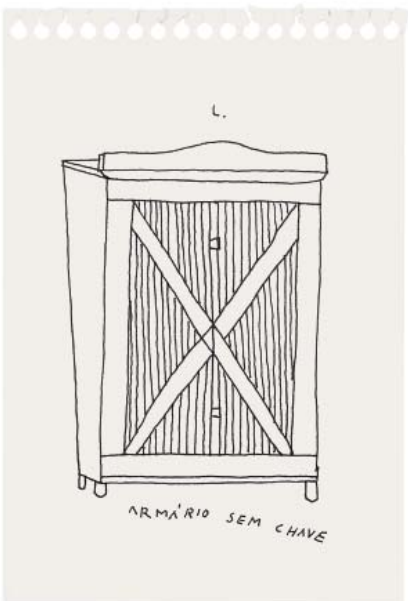
Não se faz mais baderna como antigamente, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
15,5x10,4 cm
col. Família Bezerra Dias

Kissinger vence Nobel na categoria vexame, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
15,4x10,4 cm
col. Família Bezerra Dias



Saddam vai à luta e Bush veste pijama, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
15,5x10,4 cm
col. Família Bezerra Dias

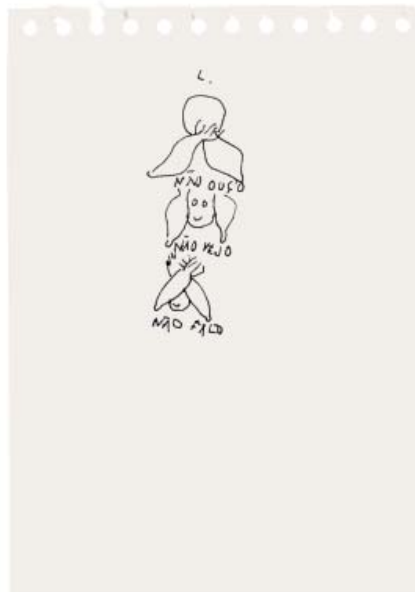
Suplicy e Maluf formam par de vasos, 1992
tinta preta sobre papel | black ink on paper
15,5x10,5 cm
col. Família Bezerra Dias





Drácula vem curtir o outono em Sampa, 1993
tinta preta sobre papel | black ink on paper
14,6x10,4 cm
col. Família Bezerra Dias

Paulo Maluf, um perfeito injustiçado, 1993
tinta preta sobre papel | black ink on paper
14,6x10,4 cm
col. Família Bezerra Dias



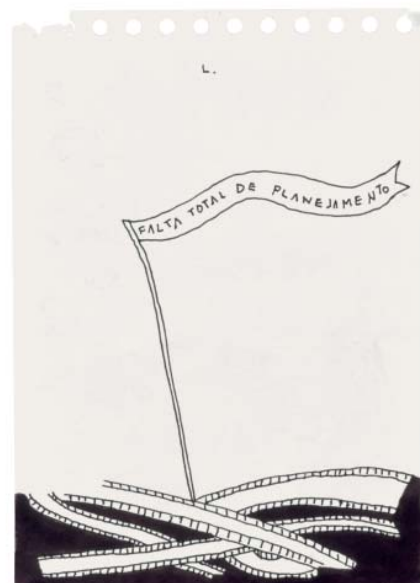
E se Suzy Rêgo casasse com Gustavo Rosa?, 1993
tinta preta sobre papel | black ink on paper
14,6x10,4 cm
col. Família Bezerra Dias

Great Gatsby se esbaldava nos jardins, 1993
tinta preta sobre papel | black ink on paper
14,6x10,4 cm
col. Família Bezerra Dias



São Paulo, a cidade que é uma roubada, 1993
tinta preta sobre papel | black ink on paper
14,7x10,3 cm
col. Família Bezerra Dias

Desculpe Vinícius, feiúra é fundamental, 1993
tinta preta sobre papel | black ink on paper
14,9x10,5 cm
col. Família Bezerra Dias





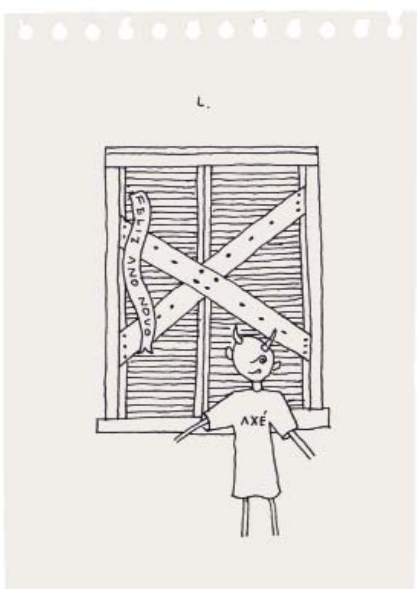
Paixão é pior que andar em ônibus lotado, 1993
tinta preta sobre papel | black ink on paper
14,6x10,4 cm
col. Família Bezerra Dias



Vida noturna de 'modernos' é uma Bósnia, 1993
tinta preta sobre papel | black ink on paper
14,6x10,4 cm
col. Família Bezerra Dias



Paulistano não consegue mais trocar o óleo, 1993
tinta preta sobre papel | black ink on paper
14,7x10,3 cm
col. Família Bezerra Dias



Carnaval paulistano eleito o pior do mundo, 1993
tinta preta sobre papel | black ink on paper
14,7x10,2 cm
col. Família Bezerra Dias



Sexo moderno se pratica verbalmente, 1993
tinta preta sobre papel | black ink on paper
14,6x10,4 cm
col. Família Bezerra Dias



Plebiscito revive Quarta-Feira de cinzas, 1993
tinta preta sobre papel | black ink on paper
14,6x10,4 cm
col. Família Bezerra Dias

Leonilson (José Leonilson Bezerra Dias)

Fortaleza, CE, 1957 – São Paulo, SP, 1993

Biografia **Leonilson**

1957 Nasce no dia 1 de março de 1957, na cidade de Fortaleza, Ceará.

1961-1978 Muda-se com a família para São Paulo (1961) e frequenta colégios de orientação católica. Cursa o segundo grau na Escola Técnica de Turismo Ideal. Na mesma época entra na escola Pan-Americana de Arte. Mais tarde, em 1977, ingressa no curso de licenciatura em educação artística na Fundação Armando Álvares Penteado – Faap, assiste às aulas dos artistas-professores Nelson Leirner, Júlio Plaza, Regina Silveira, e conhece a artista Leda Catunda. Ao mesmo tempo, frequenta a escola de artes Áster (1978-1981), onde tem aulas de aquarelas com o artista-professor Dudi Maia Rosa.



1

1- *Tilda, Theodorino, Leilson, Ana Lenice, Carmen, Ana Celina, Leonilson*, 1965
Foto: Álbum família | Family album
Arquivo Projeto Leonilson



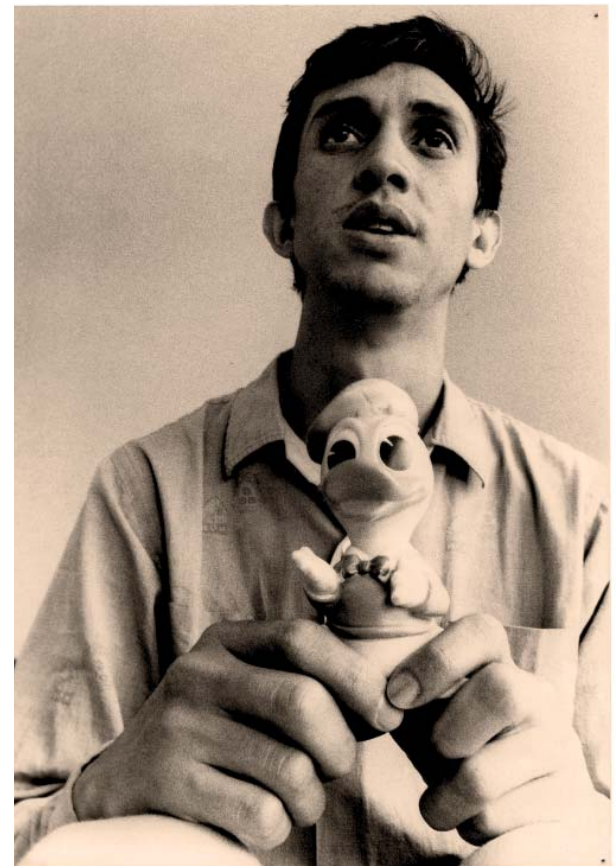
2

2- *Leonilson*, 1957
Foto: Álbum família | Family album
Arquivo Projeto Leonilson



3

3- *Leonilson*, 1964
Foto: Álbum família | Family album
Arquivo Projeto Leonilson



4

4- *Leonilson*, 1989
Foto: Mila Petrillo
Arquivo Projeto Leonilson

1979 Expõe no IV Salão de Arte Contemporânea de Jundiaí da Associação dos Artistas Plásticos, no qual recebe o Prêmio de Aquisição Duratex, pela obra *Carta ao amigo III*.



1

1980 Apresenta a primeira exposição individual “Cartas a um amigo”, no Museu de Arte Moderna da Bahia, e participa de diversas exposições coletivas, entre elas, “Desenho jovem”, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e “Panorama 80 desenho e gravura”, nos Museus de Arte Moderna de São Paulo. Abandona o curso da Faap.

1981 Realiza sua primeira exposição individual internacional, “Cartas al hombre”, na Casa do Brasil, Madri. Faz parte da exposição “Giovane arte Internazionale”, na Galleria Giuli, Lecce.



2

1982 Volta à Europa e expõe na Galeria Pellegrino, em Bolonha. Já no Brasil, divide a criação dos cenários, figurinos e textos do espetáculo *A farrá na terra* com o Grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone.

1983 Realiza três individuais com desenhos e pinturas: na Galeria Luisa Strina, São Paulo; na Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro e na Galeria Tina Presser, em Porto Alegre.

1984 Faz um painel com pedras portuguesas pretas e cerâmicas brancas, que reveste uma caixa d’água localizada na praia de Iracema, em Fortaleza.



3

1985 Viaja a Paris para participar da XIII Nouvelle Biennale. Vai a Buenos Aires por ocasião da exposição “Nueva pintura brasileña”, no Centro de Arte y Comunicación. Participa da 18ª Bienal Internacional de São Paulo, quando conhece o artista alemão Albert Hien e o brasileiro Daniel Senise. Apresenta individuais na Galeria Luisa Strina, São Paulo, na Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro e no Espaço Capital, em Brasília. Integra, também, a exposição “Como vai você, Geração 80?”, na recém-formada Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro.



4

Leonilson e Albert Hien, 1986
Foto: Philipp Schönborn
Arquivo Projeto Leonilson



1986 Segue para a Europa e expõe ao lado de Albert Hien, na Galerie Walter Storms, em Munique. Nessa ocasião, também, em parceria, com Hien, constrói um vulcão de neve e a instalação *How to rebuild at least one eight part of the world*. Participa das exposições coletivas “A nova dimensão do objeto”, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, e “Transvanguarda e culturas nacionais”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Constrói em Fortaleza um vulcão de areia para a I Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras.

1987 Realiza as exposições individuais: “O pescador de palavras”, na Galeria Luisa Strina, São Paulo; “Moving mountains”, no Kunstforum, Munique; “Usina de arte”, na Galeria Usina de Arte Contemporânea, Vitória. Participa de várias coletivas, com destaque para a itinerante “Modernidade arte brasileira século XX”, aberta no Musée d’Art Moderne da la Ville de Paris, que seguiu para o Museu de Arte Moderna de São Paulo.

1988 É apresentada, na galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea, a individual “O inconformado”. Na Europa, expõe em diversas mostras coletivas: “Albert Hien/Leonilson” e “Seven artists on invitation”, na Pulitzer Art Gallery, Amsterdã; além de “Brasil já”, no Museum Morsbroich, em Leverkusen, na Galerie Landesgirokasse, em Stuttgart, e no Sprengel Museum, em Hanôver, Alemanha.

- 1989** O Ministério da Cultura da França encomenda uma gravura comemorativa dos 200 anos da Revolução Francesa para vários artistas, entre eles Leonilson. Apresenta as individuais “Leonilson”, na Galeria Luisa Strina, São Paulo; “Nada há a temer”, na Gesto Gráfico, Belo Horizonte, e “Bombeiros não são corruptos”, na Espaço Capital, Brasília. Participa da exposição Panorama da Arte Atual Brasileira/Pintura, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- 1990** Expõe na Pulitzer Art Gallery, Amsterdã, e no Centro Cultural São Paulo, São Paulo. Recebe o Prêmio Brasília de Artes Plásticas, no Salão Nacional.
- 1991** Passa a ilustrar a coluna semanal de Barbara Gancia na *Folha de S. Paulo*. Participa das coletivas “Viva Brasil, viva”, no Liljevalchs Konsthall, em Estocolmo e “Brasil, la nueva generación”, na Fundación Museo de Bellas Artes, Caracas. Faz sua primeira exposição individual na Galeria São Paulo, São Paulo. Em agosto, um teste revela que é soropositivo ao vírus HIV.
- 1992** Organiza a exposição “Um olhar sobre o figurativo”, para a Casa Triângulo, em São Paulo. Participa das coletivas “X Mostra de Gravura Cidade de Curitiba/Mostra América”, no Museu da Gravura Cidade de Curitiba, e “Pintura Brasil década 80”, organizada pela Itaú Galeria, em São Paulo. Executa a série de sete desenhos intitulada *O perigoso*.
- 1993** Expõe na Galeria São Paulo e na Thomas Cohn Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro. Participa da exposição coletiva itinerante “Cartographies”, na Winnipeg Art Gallery, em Winnipeg, Canadá.
- Cria seu último trabalho, uma instalação na Capela do Morumbi, em São Paulo, mas não chega a vê-la montada. Falece em São Paulo, no dia 28 de maio, na casa dos pais na companhia da família.
- A família e os amigos do artista se juntam e fundam, informalmente, o Projeto Leonilson.
- 1994** Recebe homenagem póstuma em São Paulo e Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, pela sua exposição individual na Galeria São Paulo e pela instalação na Capela do Morumbi, ambas em 1993. Sua obra participa da exposição “Brasil 500 anos”, como parte da 20ª Bienal de São Paulo.

1995 A mostra “Leonilson: são tantas as verdades” é realizada na Galeria de Arte do Sesi, em São Paulo. Nessa ocasião é também lançado o primeiro livro sobre o artista de título homônimo e autoria de Lisette Lagnado, também curadora da exposição. No Paço Imperial, Rio de Janeiro, acontece a individual “Zé”.

É oficializada a Sociedade Amigos do Projeto Leonilson, instituição que preserva, pesquisa, cataloga e divulga a obra e a vida do artista.

1996 São realizadas várias exposições no Brasil e no exterior, entre elas “Projects 53, Oliver Herring and José Leonilson”, no MoMA, Nova York; “Leonilson: selected works”, na Randolph Street Gallery, Chicago; “Leonilson: são tantas as verdades”, no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, e “15 artistas brasileiros”, nos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro.

1997 É lançado o primeiro curta-metragem sobre o artista *Com o oceano inteiro para nadar*, com produção da RioArte; e o segundo livro sobre a obra do artista, “Use, é lindo, eu garanto”, que traz os desenhos realizados para a *Folha de S. Paulo*. Sua obra participa da V Bienal de Istambul. Expõe as individuais “Leonilson: solitário inconformado”, no Museu de Arte Contemporânea de Americana, Americana (SP) e “Leonilson”, no Centro Cultural Light, Rio de Janeiro.

1998 Participa da 24ª Bienal Internacional de São Paulo, sendo a imagem do trabalho *O globo* escolhida como logotipo do evento. É lançada a segunda edição do livro *Leonilson: são tantas as verdades*.



1



2



3

Leonilson, acervo pessoal | personal collection

1 - Relógio de mesa | Table clock

2 - Ampulheta | Hourglass

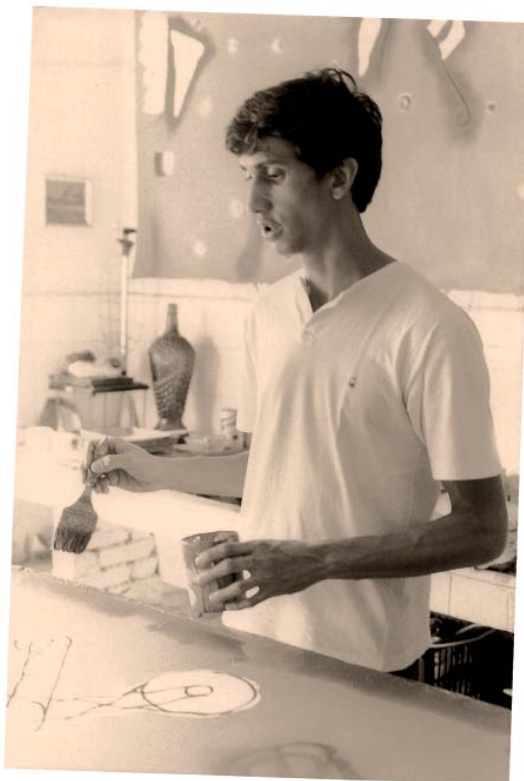
3 - Cadeira miniatura talhada em madeira |

Miniature carved wooden chair

col. Família Bezerra Dias

Arquivo Projeto Leonilson

- 2000 A instalação da Capela do Morumbi faz parte do núcleo de arte contemporânea na mostra “Redescobrimento Brasil + 500 anos”.
- 2003 Em homenagem aos dez anos de sua morte, acontecem as exposições “A moda e Leonilson”, na Galeria do Hotel Lycra; “Leonilson na 18ª Bienal de São Paulo – 1985”, no octógono da Pinacoteca do Estado de São Paulo, e “Leonilson: fique firme, seja forte”, na Galeria Luisa Strina, todas em São Paulo. É publicado o livro *Subjetiva vizinhos*, organizado por Paula Alzugaray e pela Galeria Vermelho.
- A TV Senac e a Documenta Vídeo Brasil lançam os documentários *Leonilson: tantas verdades* e *O legado*, ambos dirigidos por Caca Vicalvi.
- 2004 O grupo Alpendre, coordenado por Andréa Bardavil, realiza, em Fortaleza, o espetáculo *O tempo da paixão ou o desejo é um lago azul*, baseado na vida e obra do artista.



Leonilson, c. 1989
Foto: Ronaldo Miranda
Arquivo Projeto Leonilson

2005 É inaugurada a Biblioteca de Artes Visuais Leonilson no Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza. É apresentada a mostra “Leonilson: longo caminho de um rapaz apaixonado”, em Buenos Aires e depois em Rosário, na Argentina.

2006 É reeditado o livro *Use, é lindo, eu garanto*, com texto inédito de Barbara Gancia. Obras suas são exibidas no Museu de Arte Moderna de São Paulo, na exposição “Sem título, 2006”. É organizada a mostra “Deserto”, no Museu Victor Meirelles, em Florianópolis.

2007 Tem obra apresentada na sala especial “Pensa com i sensi / senti com la menti – l’arte al presente”, na 52ª Biennale di Venezia. É organizada a mostra “Leo, 50”, na Estação Pinacoteca, em São Paulo. A mostra “L. 50” acontece no Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza. É publicado o livro infantil *Leonilson: gigante com flores*, de Renata Sant’Anna e Valquiria Prates, pela Editora Paulinas.

2008 Ganha sala especial no 41º Salón Nacional de Artistas en Cali: “Presentación y representación”, no Museo de Arte Moderno La Tertúlia, em Cali, Colômbia. É apresentada a mostra “Leonilson desenhos”, no Centro Universitário Maria Antônia, em São Paulo.

2009 É organizada a mostra “O jovem Leonilson – desenhos 1974-1982”, na Galeria Luisa Strina, em São Paulo.

2010 Participa da 29ª Bienal Internacional de São Paulo – “Há sempre um copo de mar para um homem navegar”, Pavilhão Ciccillo Matarazzo, Parque do Ibirapuera, São Paulo; e das coletivas “Modelos para armar – pensar Latinoamérica desde la Colección Musac”, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (Musac), em León, na Espanha, e “Contemporary art from the collection”, no MoMA, Nova York.

2011 Integra “I am still alive: politics and everyday life in contemporary drawing”, no MoMA, Nova York; e a mostra “Sem título”, com uma sala especial na 12ª Bienal de Istambul, Pavilhões da Bienal de Istambul. É realizada a retrospectiva “Sob o peso dos meus amores”, Itaú Cultural, São Paulo.



1



2



3



4

Leonilson, acervo pessoal | personal collection
1 - Tecido mostarda, veludo | Mustard fabric, velvet
2 - Tecido vermelho, linho | Red fabric, linen
3 - Tecido amarelo escuro, feltro bordado |
Dark yellow fabric, felt folded
4 - Caixa de costura | sewing box
col. Família Bezerra Dias
Arquivo Projeto Leonilson

Obras em acervos:

Centre National D'Art et de Culture Georges-Pompidou
Deutsche Bank Collection
Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest
Fundación Cisneros
Instituto Inhotim
Instituto Moreira Salles
Itaú Cultural
Los Angeles County Museum (Lacma)
Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA)
Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (Musac)
Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires
Museu da Gravura Cidade de Curitiba
Museu de Arte de Brasília (MAB)
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP)
Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC/NIT)
Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (MACCDMAC)
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS)
Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP)
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ)
Museu Nacional de Belas-Artes (MNBA)
Museu Serralves / Coleção de Desenhos da Madeira Corporate Services
Museum of Modern Art New York (MoMA)
Pinacoteca do Estado de São Paulo
Städtische Galerie
Tate Modern of London
The Museum of Fine Arts Houston (MFAH)

The exhibition “Sob o peso dos meus amores” (Under the Heavy Weight of My Loves) takes a panoramic look on the production of one of the most important artists of the 1980s, José Leonilson. Initially conceived for the exhibition space of the Itaú Cultural, where it was held in 2011, the art show arrives in Porto Alegre through the Fundação Iberê Camargo, in a retrospective that includes over 360 works of the artist, dating from 1972 to 1993. Curated by Bitu Cassundé and Ricardo Resende, the exhibition was organized having as a guideline the artist’s desire to communicate and share his feelings, either through short stories, which tell about real or invented situations, or by words or phrases embroidered on a piece of cloth. Leonilson used art to weave the sensitive, and a significant portion of this weft can be seen now at the Fundação Iberê Camargo.

In its re-edited version, are on display works that are considered preparatory studies or sketches, and works already widely recognized for their aesthetic power. In this group are also included 95 drawings made to illustrate the column of the journalist Barbara Gancia, in the newspaper *Folha de São Paulo*, presented together for the first time.

Unlike the project presented at Itaú Cultural, in which the scenery sought to annul the museographic characteristics of the exhibition rooms through wooden planks, the exhibition gains its version of “the white cube” – the conceptual framework of the architecture of the Fundação Iberê Camargo. From an organic space, the work of Leonilson relocates to an aseptic environment, responsible for creating an atmosphere even more raw and sincere for the feelings woven by the artist.

The Fundação Iberê Camargo thanks the curators Ricardo Resende and Bitu Cassundé, the teams involved in the production and execution of the art show, the Itaú Cultural for the conception and support for the project, the sponsors, and the Projeto Leonilson, an institution dedicated to preserving the legacy of the artist and a tireless partner in the dissemination of his work.

Fundação Iberê Camargo

The Projeto Leonilson, a nonprofit, civil society, was established in 1993 by friends and relatives of Leonilson. Considered as center of reference on the life and work of the artist, it does the research and cataloging of his works; searches, organizes and systematizes his personal archive, exhibitions, events and related literature; makes screening of the collections contained in his works, organizes and produces iconographic material and provides professional assistance and research material for students, curators and other interested people. The Projeto works hard spreading information about Leonilson and his work, facilitating the loan of works for exhibitions in Brazil and abroad. The practice of giving incentives for the acquisition by renowned museum institutions here and abroad is part of its policy of research, dissemination and memory of the artist.

Sociedade Amigos do Projeto Leonilson

Under the Heavy Weight of my Loves
On the weight of my loves
I see the distance
I see the shortcuts
I see the dangers
I see the others crying
I see one
I see the other
I do not know which I love most
Under the heavy weight of my loves.

Sob o peso dos meus amores (Under the Heavy Weight of my Loves), 1990, black ink and watercolor on paper, 29x21 cm, private collection.

The Itaú Cultural promoted, in 2011, the exhibition “Sob o peso dos meus amores”, a retrospective of José Leonilson (1957-1993), whose personal trajectory of faith to the loves and desires, and work, a portrait of human fragility, are increasingly symbolic of the time we live in.

Curated by Bitu Cassundé and Ricardo Resende, the exhibition in São Paulo gathered paintings, drawings, watercolors and sculptures, writings in diaries and letters and objects of the artist, exhibited for the first time, the teamwork and the reminiscences of the relationship of Leonilson with Albert Hien and also remounted, in the Capela do Morumbi, his last art project, *Instalação sobre duas figuras* (Installation on Two Figures). In the parallel programming, there were workshops and dance performances.

The exhibition also included a website with unpublished testimonies of friends, reproductions of works and pages of his diaries and notebooks, and a book, with articles by four researchers, and records of the art show. It also included lists of exhibitions, books and other activities of the artist. The publication was developed in partnership with the Projeto Leonilson.

By presenting “Sob o peso dos meus amores” (Under the Heavy Weight of My Loves) to the public of Porto Alegre, Itaú Cultural continues a productive partnership relationship established with the Fundação Iberê Camargo, one of the most significant art institutions in the country and reference in the cultural scene of the state of Rio Grande do Sul. This first itinerancy of the show reinforces the line of activity that Itaú Cultural has been developing over the past 25 years, seeking to honor artists that are fundamental in the history of the contemporary Brazilian art and to expand the dissemination of their works, either through exhibitions, or by supporting the scanning of their collection. In this way, the institute collaborates to the expansion of the space and scope of the artistic experience of these creators.

Milú Villela
President of Itaú Cultural

In search of communication

Ricardo Resende

*In search of communication, I think this is one of the problems of Leonilson, communicate, breaking down the barriers between people and, in a sense, build a bridge to be connected to someone else. Well, I think that's enough.*¹

The exhibition “Sob o peso dos meus amores” (Under the Heavy Weight of My Loves), in the Fundação Iberê Camargo, begins with the work of the 1980s of some artists, closest friends of Leonilson, that contextualize the work in the period in which the generation of artists emerged in the 80 gains major emphasis after the historic exhibition “Como vai você, Geração 80?” (How Are You, 80's Generation?), that was held in July 1984. The show that happened at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage in Rio de Janeiro marks the arrival of new artists in the art circuit, giving visibility to the artistic spirit of the time already at the end of one of the most difficult periods in our recent history, of the Brazilian military dictatorship.

The works selected are from 1985 and 1986 so as to bring to the public the issues that permeated the work of these artists at the time. What we saw were paintings with an ideological indefiniteness, metaphorically translated by the images that predominated on the canvases. Themes of everyday life, of the mass media, of comic books, banal consumer objects, painted on canvas of poor finishing without worrying about the use of chassis.

What prevailed was a renewed interest in painting, but a painting that in turn was uncompromising with the conventional notion of the painting itself, by not following to the conventional themes, techniques, styles and trends.

There was no coherence; served as a reaction to what had been seen before in Brazilian painting of the 50 and 60 and in opposition to the hermetic of conceptual art of the 1970s. This freedom of expression seen in the work of artists who participated in shows at Parque Lage would resonate in the forms and choices made by Leonilson at the time and later, as when he would devote himself to embroidery so viscerally.

The artists represented in this new edition of the exhibition “Sob o peso dos meus amores” (Under the Heavy Weight of My Loves) are Leda Catunda; Sérgio Romagnolo and Daniel Senise, who comes with a painting that participated in the cited show, Luiz Zerbini and Albert Hien, whom Leonilson met at the Bienal of São Paulo (1985) and created with him installations and with whom he had an intense exchange of correspondence.

1 Albert Hien. Munich, November, 2010.

A highlight of the exhibition is the sculpture produced in duet *How to Rebuild at Least One Eighth Part of the World* (1986).² The exhibition is divided into groups and one could not affirm that they are the main axis of his work, but of thematic areas of interest that are highlighted for the public.

We could highlight the cartography of the affection that marks his legacy, either by friendship or by the romantic spirit. The use of words is also a major focus, since through them a dialogue process is composed in which it becomes matter of seduction and central aspect in the construction of his visual poetry. Although the use of the word intensified after 1989, you can see at the exhibition works of the 1980s, loaded with texts revealing the artist's interest for the textual work or even his propensity to literature and poetry. If today the art has no more boundaries between artistic languages in Leonilson, art, poetry and literature go together into the work.

The word in the work of Leonilson materializes into image. Word and text act for the artist as a means or desire to “talk” to the public in building their subjective realities. Because it is an autobiographical work, the artist speaks in the first person inscribing text and words about his drawings, paintings and embroidery. The reality found in these narratives, and one cannot say that there are irrefutable truths in his work, are often fanciful and subjective facts.

The agendas and notebooks of the artist, brought to the exhibition, are supports used as spaces for additional experimentation and reflection in his work. Besides serving as diaries and a tool for cataloging the everyday life – Leonilson was really fascinated for leaving marks and records as an artistic practice – the pages were used as important exercises of reflection from where came many of his works. In them we can, in certain case observe the structural process of the work since its conception with a valuable elaboration of visual elements until the poetic writing that surrounds his work.

To give public knowledge of this source of the artistic universe of Leonilson, diaries and notebooks have been scanned. They begin to play in his work metaphors of life, in which the everyday life is recorded and filled with writings, by the aesthetic care and the projection of intimacy that is put there. In some cases, the act of writing, or making annotations of the events of daily life works as intimate conversations with himself.

The agenda of the 1970s, among the earliest that has been filed in the Projeto Leonilson, we already glimpse in this process of cataloging and organizing of daily life. It is observed, in this gesture of the artist, the fascination for the travel theme, by keeping airline and train tickets. This interest in the subject led

2 Installation donated, at the end of the exhibition “Sob o peso dos meus amores”, in São Paulo, to the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

him to take, still very young, a course of tourism technician. What is learned from this fact is that the displacement is part of the nature of the artist. The theme will recur throughout his career.

An exhibition with retrospective character like this one could not fail to also bring, in a generous manner to the public, the works that are the keys to what is considered his work gathered in less than a decade. It is a short period that would exclude the 70's and early 80's works.

By contrast from this assumption, the first work on display is from 1972, when the artist was only 15 years old. It is an assemblage titled *Mirro*, made of a precarious wooden box that houses inside a collage of cardboard, felt, sewing thread and brass. The use of varied materials will reappear in his later works, as the frequent use of fabrics as support, embroidery as a means and the word in its plasticity and materiality. All these elements of his work are seen in this assemblage separated by 21 years from the last work of the artist in 1993, the installation *Capela do Morumbi*. It was at that time also that Leonilson attended an art course at the Escola Pan-Americana de Arte. The drawings of that time are architectural plans, facades of houses and small clippings of urban landscapes, announcing the artist's interest in architectural structures.

Ever since childhood Leonilson was interested in drawing and painting, but it was only with 24 years, when he left the Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, where he attended, without completing, Art Education, that he would decide to become a painter, in his words.³

The work *Mirro* consists of a piece of clothing (apparently part of a jeans) glued to the bottom of the box and that is overlapped by two other pieces of white felt in the shape of a cross, where we read embroidered the word “mirro” which may come from the French word *mirroir* (mirror, in English). One can imagine that it was a self-portrait, since the composition of the material resembles cross strokes, one horizontal and one vertical. Together they form a simplified picture of a face. According to the report of Mrs. Carmen Bezerra Dias, mother of the artist that, when bringing the work to the Projeto Leonilson one morning in the late 90s, reported that it used to be hung in the bathroom of the house reserved for men. *O banheiro azul* (The Blue Bathroom). This assemblage like many other works seen in the exhibition, which were made in the 70's, drawings, watercolors, gouaches and the notebook in which the artist organized his pages with airline, train and bus tickets, previously described, are a fundamental part of a work in formation. They point us to the concerns that would permeate his production to come in the 1980s and 1990s.

The course at FAAP, which he attended without completing it between 1977 and 1980, during which time he shared the

3 *O Globo*. Rio de Janeiro, March 20, 1985.

studio with the artist Luiz Zerbini, allowed him to take lessons with the artists Regina Silveira, Julio Plaza and Nelson Leirner, who were important in his formation.

It was also of this phase his first exhibition “Desenho jovem” (Young Drawing), held in 1980 at the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. In the same year he participated in the show Panorama of Brazilian Art / Drawing and Engraving, organized by the Museu de Arte Moderna de São Paulo. Along with the Biennial of São Paulo, it is one of the oldest and most respected exhibitions in the country. I enumerate these two important exhibitions held in São Paulo institutions to extend the period that includes the work of the artist.

Leonilson had a restless spirit, of a traveler in constant motion, like cearenses (people from Ceará) are seen as a nomadic people and have the courage to wander the world. The artist took his first trip to Europe in 1981, and it was in this journey that made contact and befriended the artist paraibano (from Paraíba) Antonio Dias, who lived in Milan at the time. Dias was a very important artist for the understanding of the visceral work of Leonilson and he was the one who would open the doors of curators and galleries in Europe for him. He was also the person who would introduce him, years later, in 1985, to the artist Albert Hien.

During this period of trips back and forth to Europe, of putting together his studio in Vila Mariana, São Paulo, of participating in preparation of costume and scenery of the theatrical and musical group Asdrúbal Trouxe o Trombone, which innovated in the Brazilian theater, he began a life of many exhibitions. He exhibited in galleries in Italy, Spain and Brazil. In 1983 he entered definitely into the circuit of art, when he had the solo exhibitions at the galleries Luisa Strina in São Paulo and Thomas Cohn in Rio de Janeiro.⁴ It was also in this year that he met the artist Leda Catunda. They became friends and the artist became a reference for Leonilson. It was through her, at the same time, that he met the artist Sérgio Romagnolo. The following year, in 1984, all of them participated in the exhibition “Como vai você, Geração 80?” at Parque Lage, Rio de Janeiro. The show brought together 123 artists from Rio de Janeiro and São Paulo. It is worth mentioning the participation of Leda Catunda, Sérgio Romagnolo, Luiz Zerbini, Daniel Senise, Monica Nador, Beatriz Milhazes, Ricardo Basbaum, Ana Maria Tavares, Barrão and Jorginho Guinle among other artists who had recognition from critics and the art public.

4 *After achieving great success in the circuit in 1983, Leonilson became virtually synonymous with trans avant guard in São Paulo, alongside another myth of their generation, Leda Catunda. At 31 years old and from Fortaleza, in a few years he became almost a prototype of the artist of the 1980s. Except for a first show in Madrid in 1981 (at Casa do Brasil), his first personal appearance in Brazil (simultaneously in three galleries in São Paulo, Rio de Janeiro and Porto Alegre) was an almost immediate consecration. Reynaldo Roels Jr. wrote in “Leonilson: a poética do pintar”, *Manchete* (Rio de Janeiro, May 28, 1988) and published in the book *Crítica Reunida*, organized by Rosana de Freitas (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2010).*

The following year, 1985, he participated in the São Paulo Biennial, organized by Sheila Leirner, which placed great emphasis on the painting that was made at the time. It was in that show, that became known as the Bienal da Grande Tela, that he also met, during the assembly, the artist Albert Hien, introduced to him by Antonio Dias. Leonilson, contrary to what you would expect in an exhibition in which the painting dominated, participated with an installation with elements and shapes that are fundamental to what was seen in his work. They are the spiral, the windsock, the globe and the books. The installation had as central figure *A grande pensadora* (The Great Thinker). It is an iron structure formed by a globe resting on feet with casters and a windsock on the top part that bears, in its narrower conical part, a gold ring. It is from this assembly that a well known photograph was taken by a friend, Eduardo Brandão, in which the artist appears carrying the globe on his back. Emblematic image that will be repeated later in small drawings the figure of the little man with simplified features, carrying the representation of the world, a globe on his back. The artist metaphorically repeats the punishment imposed on Atlas, a titan of the generation of disproportionate and monstrous beings that embodied the forces of nature. Son of the Titans Iapetus and Clymene he was condemned by Zeus, the lord of heaven, after attacking Olympus, to eternally sustain the sky (in its representation, the celestial globe) on his back and his name came to signify “bearer” or “sufferer”.

Carry the world on the back is gold of artist

On the heavy weight of my loves. I see the distance. I see the dangers. I see others yelling. I see one. I see the other. I do not know which one I love more. Under the heavy weight of my loves.

It is the poem of the small watercolor *Sob o peso dos meus amores* (Under the Heavy Weight of My Loves, 1990), which begins with the preposition “sobre” (on). “Sobre” comes from Latin and means super “on”, “on the top”. The completion comes with the preposition “sob” (under), which comes from the Latin and means “beneath”, “subordinate”. Between the two opposite prepositions “sobre” and “sob” the image that accompanies the writing reveals the figure of a man carrying the world on his shoulders. As in the punishment of Atlas, the gesture of carrying the globe symbolizes the heavy weight of things and life. Subjectively, “sobre” can be understood as the bearer of love, who loves and is positive about everything, and “sob” (under) the heavy weight of my loves, can be understood as the one that suffers for love, negatively.

The *via crucis* (ordeal), confessed by Leonilson, specifies

fragments of a condition of human nature and gave title to the exhibition. These are phrases that describe a kind of love dear to the artist, the Platonist. It is the idealized love, about which we fantasize, and that is unattainable. In another drawing from the collection of the artist Albert Hien, the same stylized figure of a man appears carrying the globe through an abyss on a footbridge. What you see down the slopes joined by a piece of timber is a large void that will end up in the white of the paper. The little man is trying to balance himself. He is in an extreme situation. Any reverie or carelessness would be fatal. It is as if the artist had wanted to describe the seesaw that is life, which is supported by a wire under the weight of the world. Again, we see the situation of the first drawing that gives the title to the exhibition. In the second, the figure is over the abyss. The gap is under his feet. The thing that guarantees survival is his ability to balance and overcome the danger of a free fall, an image that would associate the one of Atlas carrying the heavens in the emptiness of the universe. This seems to be a condition that guides the work of an artist who calls himself a romantic.

This figure that balances itself on a bridge amid an abyss, and who sees a distant landscape, carries many meanings. In the symbolic language of the Romantics, the landscape can signify the paradise that is flanked by the depths of the earth, and also by the uncertainty. The bridge, in turn, may suggest one of the characteristics that marked the romantic poetry and painting, the sensation of being suspended in space, disconnected and balanced in the void so that what is seen assumes the character of a vision.⁵ The symbols adopted by Leonilson are drawn to speak, as in *Todos os rios levam à sua boca* (All the Rivers Lead to Your Mouth).⁶ For the romantics the river also led to the death. In turn, the simple composition that gives the title to this show also features valuable references of the semantic field, printed by the poetic of Leonilson: the world, the love, the distance, the dangers, the other, issues that defined his repertoire and drew up a thread of recurrence of signs and symbols. They also made up circularity in the overall work and are present in some cases, such as the repetitive use of materials and media, from beginning to end of his artistic career.

The happening of the work is in the process of intersection of things. Of what is between the self and the other. In this sense, the insistence of some signs and symbols in the work as the image of the bridge that appears as a link of what does not join together. It is the sides that are opposite or separated by barriers placed by man; the inability to cross a river, or a sea or the abyss. The bridge in the work of Leonilson also appears as the possibility

5 ROSEN, Charles. *Poetas Românticos, Críticos e Outros Loucos*. Translation José Laurênio de Melo. Cotia, SP-Campinas: Ateliê -Unicamp, 2004, p. 107.

6 Title of a painting, c. 1989. Acrylic on canvas, 212 x 100 cm. Collection Museu de Arte Moderna de São Paulo.

of union, transposition and connection with others. Moreover, it symbolizes, as Albert Hien said in an interview, the search of communication and breaking the barriers between people.

The bridge appears at the embroidery that he can weave so well with the desired appearance of precarious. In this act of sewing, joining fabrics, of drawing with stitches and thread, the invitation to the expressive world that is his search for communication arises. His work is part of a Liturgy of the word, of the divine, the cutting of this word in circles that comprise a process of finding and losing. The lighthouse that appears in drawings and paintings is the guiding element of a ship adrift.

What we see between the initial and final works is that there was a depuration of shapes, materials and directions. As Leonilson said himself, it was necessary go through a painting of “violent” or “aggressive” look with vigorous brushstrokes and colors, to get to the delicate objects, the “little embroideries” in the form of bags, such as the work *J.L.D.B.* Both are powerful actions, the one of expanded painting, “the big painting” of the 1980s, and the intimate and minimalist gesture of achieving at least one work that comes down to a simple embroidered “little cloth”, as he called it himself.

Although short, these changes of the work are clear. From a bad painting, with a violent character in the relationship of the artist with the canvas, the artist started, in the late 1980s, to devote to a work more restrained, delicate, intimate, and then in the 1990s, to a lesser extent due to the physical frailty resulting from his health impaired by the disease. From large paintings he went to small drawings, small sculptures and small embroidery. After all, for him the world was already very aggressive and it made no sense for an artist to bring to this same world “more aggressiveness”.

The work as a confessional place to Leonilson is filled with taxonomic indexes: lists, numbers, collections, symbols, repetitions. His legacy is constituted as a large file, infused with living memory, classifications, life and transpositions. These files of personal references are composed of gathered everyday materials, such as travel tickets, movie tickets, newspaper and magazines, some with personal information, from friends or from his work. They are schedules of exhibitions, photos, bills, addresses, phone numbers, cards, travel accounts and also a refined poetic writing. In his diaries and notebooks one can find sketches of works of art and other peculiarities of his work and poetic thought.

The presence of the collector character in his personality and work is evidenced by the accumulation of toys, crafts, folk art and objects that form the set of recurrent signs used throughout his work (hourglass, symbol of infinity, numbers, ship, stairs, bridge clock, airplane, light, musical instruments, atom, volcano, mountain, sun, compass tower, radar etc.). Outlining this entire

path and sewing all points is life, the secret, the private, the romantic, who migrated in a fluent and poetic manner from the routine of his life to his artistic production in the course of more than a decade.

In the process of cataloging and archiving of the self, the “world” was one of the more used metaphors, as well as the geography attached to the topology of the body (maps, globes, rivers, roads, paths, arteries, organs, cities, desires) that together constitute a kind of cartography of desire.

In this taxonomic investigation of the world, the word was a most legitimate procedural agent, and through it an inventory, governed by the identification, observation and classification, was composed. The inspiration for the use of the word and the text came from the literature and poetry. A certain point was reached where Leonilson simply stopped taking notes and making poems in notebooks, to inscribe them directly into his artistic works.

Contrary to the fundamental principle of romantic symbolism in which the meaning can never be separated entirely from its symbolic representation, for example, the image can never be reduced to one word,⁷ Leonilson made this reduction. The word is a builder of symbols in his work. It is like a minimalist simplification, it reduces the objects, the shapes and colors to a few words or a single word to give meaning to the state of the soul, in actions, and in thoughts.

The use of the word would be a simple way to build visual images or narratives. The words do not stand still⁸ in the drawings, paintings and embroideries of the artist.

After 18 years of his premature death, this work continues present and touches the audience that comes in contact with his drawings, paintings, sculptures and embroideries. The canvas is like a living body that reacts to the heat and the cold. It wrinkles with heat; if it is cold it stretches. They are not just paintings, they are also objects that will be hung on the wall and will change over time. They are also living bodies in this shuttling on the walls, when exposed. The precarious handmade aspect seen in his work is related to his northeastern roots. Although he moved very early to São Paulo, he never lost his ties with his home state of Ceará, where he cultivated friends as the artists Bené Fonteles, Dodora Guimarães and Sérvulo Esmeraldo. One can see similarities with watercolor or ink drawing with surrealist roots of artists like Batista Sena, Mauricio Coutinho, Marcus Francisco, the recently deceased Sigbert Franklin, among others, who were there in Fortaleza, at the time in the late 70s and early 80s.

The family, friends, love, lovers, his disappointments, the travels, the displacement, the world and its geography, the maps and

7 ROSEN, Charles. *Poetas Românticos, Críticos e Outros Loucos*. Op. cit., p. 108.

8 *Ibid*, p. 11.

the elements of nature, the affective relationships, the religiosity and the death that permeates the end of his artistic production are matters to be observed. Far from those scenes among his friends in Ceará and in face of his most recent work Leonilson makes us think that we now live in a post-utopian world, emptied of meaning and ambiguous. It is a place where we have to fight for everything nowadays. It's almost a save yourself if you can. Individualism prevails, fundamentalist religions that incite intolerance and hatred towards others who are different, and somehow, that desire for communication seen in his work pointed to this reality, in the society of today, the physical inability to communicate, one that prioritizes communication in the virtuality.

Would remain to us, under this condition, the desire to redeem the lost utopias, especially the one that allows human beings to move toward solutions to the dilemmas of modernity.

Leonilson had an ironic and sophisticated humor, as reported by persons with whom he hung around, but as an artist that made of his work his private diary, he let be perceived in its "pages" a certain cyclothymic melancholy; the same one that depresses us, in the contemporary world. The artist overflowed his feelings and emotions, which gives us this risky romantic reading of his work characterized by the presence of the artist in the first person.

It is autobiographical and compelling to think about art in the late twentieth century. It has as its main theme the concerns and desires of the artist. Those were dilemmas of the modern man. He was intimate, infallible, poignant, poetic, simple and sincere in his self-exposure. The self-exposure in Leonilson is romantic, another act of evoking the human and offering himself to the world. In a picture of his early career one could notice, in a very simple way, a fourth part of a globe that permits to see the void in the infinity of the dark sky, in the eerily silent abyss of the dark universe without its stars.

This restlessness, these doubts and questions viewed in his work are stunning for an artist who did not consider himself an artist. He just wanted to be a wanderer, not to be that "good guy in bad packaging," who was "always provoking family drama"⁹ in failing to fit into the standards of society. "Ah!" as he said writing in the drawing *Domingo é na pele* (Sunday is in the Skin). This title reminds us that nothing is more melancholic than a hot Sunday afternoon in any town in the countryside in which the deathly silence is broken by the bells of a church that herald the end of the day.

The works were, in his words, like notebooks or, as already said, diaries. Diaries of intimacy revealed, for making no distinction of what is public or private in his work. He exposed everything

9 Translation of the drawing/title *I 'am always provoking family drama*, São Paulo, 1990. Watercolor and ink on paper. Private collection, São Paulo.

in his work. What he did not like he destroyed, as reported in an interview with the art critic Lisette Lagnado.¹⁰ In that interview he commented to have destroyed about 80% of what produced.¹¹

What was left, therefore, is to be shown if not, the artist would have destroyed it himself.

A proof of this sincere artistic procedure of exposing himself is the embroidery *Voilà Mon Coeur* [Here is My Heart], inspired by the biblical passage in which Jesus Christ offers his heart to St. John the Baptist. The work had this phrase inscribed on the back and was first shown at Galeria Luisa Strina in São Paulo in 1991. On opening night, after a dialogue with a friend about the fact that the artist can expose himself too much, he chose to withdraw the work from the exhibition, but kept its registration, adding the statement *Il vous appartient* [He belongs to you].

The embroidery, in the days that followed the opening, was sent by express mail to Rio de Janeiro, for the one who "received" his heart. Feelings, people, conflicts, doubts. It was an assumed confusion of values and emotions of a being that was curious for the things of the world. This memory is what was left and what is learned in the exhibition "Sob o peso dos meus amores." The physical world did not give him everything he wanted to collect.

But he did collect.

This collector vein which expresses in the desire to make lists of physical and non physical things of the world was the guiding line theme of the curators. He is the taxonomic artist. The artist, who liked to organize the world his way, as a large archive of things found, modified and invented. The expressed desire of putting into files his routes and displacements as an artistic process which recorded his daily life and the everyday life of the places he passed through.

A work in which appear numbers, lists of names of people, feelings, moods and things. The most varied objects were stored in the work itself when driven to compose a painting or embroidery. They appear in the drawings, the schedules forming the "thematic families" of the artist. In the cartography of love. In the geography of the senses. On maps, in the globe, in rivers, clouds, hurricanes, in the mountains, in the volcanoes, seas, bridges, ships, airplanes and on the wings of angels that lead us to fly. The list would be huge here, if you had disposition to continue enumerating these indexes.

The work as a great storage. The memory made up of moments lived and recorded in his books, audio tapes, in his letters drawings and paintings. Bringing this entire universe to the public and allowing the knowledge of a work in all its dimensions,

10 End of the Side A Tape 7 - Side B, Tape 7, the last day of recording an interview with Lisette Lagnado, on December 3, 1993. Page 69 of the original transcript, which is deposited in the archives of the Projeto Leonilson.

11 First day of recording of an interview with Lisette Lagnado, on October 30, 1992, p. 4 transcript of the original that is deposited in the archives of Projeto Leonilson.

organized without aesthetic or conceptual hierarchies, but in its simplicity physical and of meaning.

Works indicating a taxonomic character in his work as well as the repertoire of signs that cover his production and represent the anxieties of living: the word that highlights the relational nature of the image in work of the artist, and has, as its main desire, the approximation and seduction of the public. It is the word that builds interior and exterior landscapes. Leonilson “rocked” the sadness on paper, *voile* or canvas.

He is the guy who observes the world from within and in relation to the other as an investigation into his own artistic practice, through the lived experiences, of his data collection that is embodied in a work, a work that begins in the “self” for a fuller understanding of the world. A work that materializes as a great “catalog” made of the idea of taxonomy of the memory itself, in the friendships, in the words, emotions and frustrations.

Leonilson believed that, to be an artist, he would need to be devoted exclusively to the work and not to himself. Like a martyr. Although short his career, he produced a lot. And to account for this production, more than three hundred and sixty five works are seen on display in Porto Alegre, brought into the exhibition space with a prior distribution, on the floors, to facilitate logistics. But without a predefined location on the walls, which was done with all the works scattered randomly on the floor.

The exhibition “Sob o peso dos meus amores” introduces us to the creative process of Leonilson that at some point of the 1980s, established a partnership with other artists, among them the German Albert Hien. With him he experienced intense exchange of information, of artistic practices and works given as gifts and dedicated to his friend and his family.

The approximation of Leonilson and Albert Hien happened at the XVIII Biennial of São Paulo and from this encounter a great friendship and partnership was built, the intimacy grown from the universe in which they both worked. The work of the 1980s of Hien elects the reason in his artistic process; the work of Leonilson is the art of emotion and melancholy.

But what joined Leonilson and Albert Hien if not the desire to change the world?

They are two instigating works that present issues and propose different paths sometimes pessimistic, optimistic sometimes; seeking a diverse world of the one lived in reality. To Leonilson would interest to reflect on the precariousness of the human condition and the drama of the individual in the world. The interest of the artist and scientist Albert Hien, in turn, would decipher the secrets of the natural world and how things work.

In his utopian universes, the world had its shares joined by bridges, castles with their towers from where one could, from above, glance at the same fountains gushing out the same water endlessly, planes flying over imaginary places, headlights guiding ships through the seas, when not merely confined in the representation of the blue

of the sea on the bottom of a plastic pool.

Albert Hien creates a fantastic and surreal space that requires from our imagination a dive into that invented landscape.

In 1986, Hien and Leonilson got together and projected a sculpture of large proportions and gave it the title *How to Rebuild at Least One Eighth Part of the World*. It is a construction that represents a part of a globe with a bridge that connects it to the void. Stuck in this structure, there are a series of metal banners representing the various countries.

That occasion was the 30th birthday of Hien, which coincided with the largest nuclear accident known in the world, Chernobyl in the former USSR. When a catastrophe was about to happen in the rest of Europe with the spectrum of a cloud of atomic dust coming to Munich, the city of Hien, the two artists decided to create the sculpture, desiring to manifest a utopia of saving the planet. In that work they were optimistic.¹²

Leonilson exposes the raw reality in a lyrical way to the point of confusing us, before the reality of life, Hien, on the other hand, reveals the world by means of functional machinery, electing some elements and creating his repertoire of signs. Finally, they are two works that complement each other, throbbing of vital force, full of passion and quiet reverence.

This is evident in the painting *Leo não consegue mudar o mundo* (1989). This painting is of an earthy shade of brown a bit lifeless, without chassis, hanging limply on the wall and settling over time.

It can be considered one of his most significant works. In the center is the representation of a human organ that resembles a heart in bright red. It appears that the intent here would be to be even more visceral to reinforce the words inscribed in the vertical and diagonal, like veins of a body connecting the organ to the earthen colored emptiness of the painted canvas in which we read *Abisso* (Abyss), *Luzes* (Lights), *Solitário* (Lonely) and *Inconformado* (The Dissatisfied). And, at the top, the line that gives title to the painting. Both works, next to each other, show the ambiguity of Leonilson. While one is the pessimism before the statement of its inability to change the world into something better, the installation is optimistic in its desire to transform that same world that has been ravaged by human greed.

This approximation took place more because of an aesthetic and conceptual coincidence in which these two artistic productions were constituted. And Leonilson had in his friendships, in his lifestyle, a way of seeking existential comfort in his friends.

But what led to intimacy was that both worked with the same universe of things; having the same aesthetic interests. It was the same feeling that bound Leonilson to Leda Catunda, for example. They had similarity in the making of their coarse, crude work,

12 Work donated by the family of Leonilson and by Albert Hien, at the end of the exhibition, to the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

with poor materials, made by hand, and in the simplicity of forms, themes and meanings. One could not talk about influences, but about a mirroring of ideas and interests. Leda overflows life in her installation *Cascata* (1985-2008), first shown at the Biennial of 1985, the same in which Leonilson participated. This installation is a counterpoint to the installation *How to Rebuild at Least One Eighth Part of the World*. Both express the positive feeling that prevailed at the time.

Leonilson and Hien had in common the person of another artist. Antonio Dias.

At the time, the curator of the German representation in the Biennial was the critic and historian Helmut Friedel, director of Städtische Galerie im Lenbach Haus, in Munich and a friend of Dias. It was he who introduced Albert Hien to Antonio Dias. According to the report of Albert Hien, in this recent interview about the friendship, which began in those years that followed the biennial until the death of Leonilson in 1993, the first time he came across a work of the Brazilian artist was in the house of Antonio Dias, in Rio de Janeiro, weeks before coming to São Paulo to mount their work on the show that became known as the Bienal da Grande Tela.

It is part of a collection of Antonio Dias one of the few sculptures of Leonilson, a small wooden bridge. It was a surprise for Albert Hien, who identified himself when he came across the object. Already in first letter of Leonilson addressed to Albert Hien, soon after the opening of the exhibition, and Hien already back to Munich, the Brazilian artist offers to send to his new friend some chandeliers found in the city and that would be of interest to him. There began an exchange of ideas, materials and concepts that would result in works carried out in duet.

The most recurrent image of this artistic exchange is that of two artists observing a sculpture that they made together. A volcano made of snow in stereotyped form and that releases a smoke from what would be its crater. The two are absorbed in looking, like two children, as if it were a snowman, this work made by four hands and outdoors at the Leonilson exhibition at the Gallery Walter Storms (Munich) in March 1986.

The bridge has the symbolic meaning of joining sides, people or things, opposite or separated. But the fact that the ends of a bridge would never join was a source of bewilderment for Leonilson.

Also the airplanes that lead to some place, but go always towards each other, on this continent or any other. The ships sail the seas, on the right route or disoriented.

All these elements bear the idea of movement, travel, detachment. The fountain does not pour only water, but is also a source of love, of feelings. The volcano holds sensitive energy, and that bursts the same love, anger and desires. The volcano in Leonilson is the body itself, overjoyed, who feels the strong emotions and that from time to time erupts before life. From frustration to

exaltation. The word is loaded with meanings. It's semantics. It is the subjective meaning, implicit. The texts and the inscriptions have a philosophical connotation. They want to say something when registered in his paintings, drawings or embroidery.

The word is image builder. Especially in embroidery, when the artist can make savings on the aesthetic elements that made up the work. In some cases there was only one word on the *voile* or fabric. Finally, it is a work that throbs of a life force, full of passion and silent reverence.

As a synthesis of his artistic career, the work brings together the disturbing silence that permeates life, the same of those dead Sunday afternoons, the overwhelming passion, the carnal and the spiritual desire, the religiosity and the platonic loves that so characterized his drawings, paintings sculptures and embroidery. One of the most precious works of Leonilson is the small object made of a single mirror with orange frame covered with a curtain of fabric striped in green. It brings inscribed the word El Puerto, the name Leo and the measures of the artist at the time: his age, weight and height.

This work, almost nothing, absolute simplicity, to Leonilson it brought the idea of receptivity. The port that receives and welcomes safely.

The artist who receives the energies of friends or friends who receive his energy.

Leonilson did not like mirrors, so he covered it.

The origin

*Their illicit pleasure has been fulfilled.
They get up and dress quickly, without a word.
They come out of the house separately, furtively;
and, as they move along the street a bit unsettled,
it seems they sense that something about them betrays
what kind of bed they've just been lying on.*

*But what profit for the life of the artist!
tomorrow, the day after, or years later, he'll give voice
to the strong lines that had their beginning here.¹³ (1921)*

The work of Leonilson is a personal matter, of the artist himself. It is not about something else.

13 Leonilson quotes this verse of Constantin Cavafy, published in the book *90 e mais quatro poemas*. Coimbra: Centelha, col. Poesia/Autores universais 3, Portuguese version, preface, notes and comments by Jorge Sena, 2nd ed., 1986. The poem is quoted on the last day of the recording of an interview with Lisette Lagnado, on December 3, 1993, p. 72 of the transcript of the original, which is deposited in the archives of the Projeto Leonilson.

The inventory of the days: notes on the poetics of Leonilson

Maria Esther Maciel

What is not arranged in a definitively provisional way is arranged in a provisionally definitive way.

Georges Perec

To what extent can everyday objects tell the story of a person? With how many things stored, abandoned or forgotten in closets and drawers one reinvents a life? How to articulate archive and invention in the gesture of reimagining the past and cataloging the present? The work of José Leonilson entails these and other issues, since it is a large inventory of things, memories and experiences of the *cearense* (from Ceará) artist himself and of his time, acting simultaneously as an autobiography and a cultural-political panel that comprehends mainly the period between the late 70s and early 90s of the Twentieth Century.

A visit to the dictionaries allows us to find for the word *inventory* a few different meanings: in a strict sense, it refers both to the “list of the property left by someone who died” and “an itemized list, record, list of goods, property, etc.” and, in a broad sense, it indicates the “detailed description or list of things in general.” That is, it includes the ideas of legacy and of file at the same time, supporting itself in the taxonomic acts of listing, recording, cataloging and collecting. But beyond these boundaries of dictionary, it is also possible to identify a clear affinity with the term “invention”, which would lead it to approach – obliquely – also the fields of *poiésis*, of the creative *deed*.

It is in the confluence of these possible meanings of the word *inventory* that fits, therefore, the poetics of Leonilson. It can be taken in a first instance, as a legacy, as inheritance, the assignment of a set of goods (or a collection) composed of works, poems, journals, diaries, notebooks, letters, documents and objects left by the artist, which can be cataloged, exhibited, published and filed, under different sorting criteria. This, incidentally, has been done by the Projeto Leonilson and also by the curators of the exhibition “Sob o peso dos meus amores” (Under the Heavy Weight of My Loves), held at Itaú Cultural from March to May of 2011.

Such poetry is based explicitly on the condition of Leonilson as a collector and it structures itself considering different classification procedures, either for recording and categorizing the things and experiences of the immediate present, or for collecting the marks, the traces, the fragments and the reminiscences of a life lived, in a clearly autobiographical propensity. One should add that all this is crossed by the awareness of the deed and by the creative disorder of the imagination, in which the ironical function does not avoid being present, as can be seen mainly in

the drawings that the artist made to illustrate chronicles of the newspaper *Folha de S. Paulo* between 1991 and 1993.¹

In these drawings, the lists, enumerations, and categorizations are serving a critical view on the ways to use life in the society of that time, the social hierarchies and the shortcomings of the political-economical order of a country in disarray. Lists of marginalized social groups, lists of corruption practices that produce the national sea of filth, lists of various human and cultural types that make up the heteroclit landscape of São Paulo, lists of Indian tribes that serve as counterpoint to the colonialist logic, lists of values and amounts, to feed the logic of the capitalism, are some of the examples that cross these drawings. They are works that serve as records of a collective present, of a historical context modulated by the rhythm of daily life. They show that Leonilson not only built an intimate narrative of his brief passage on earth, but also recorded – with his eyes of chronicler – the days and events experienced by the country. He elaborated through these fragmentary records, a particular image of the world (acid and lyrical at the same time), aware, as Roland Barthes would say, that “in the activity of life, one must always reserve a part for the ephemeral.”² This option for the temporary and fragmentary highlights his appreciation of the lack of emphasis, by the refusal of thundering events in favor of the offal of everyday life. It is in this light that the secret dates, the small incidents, the random episodes, the prosaic minutiae and the tiniest accidents are privileged by him.

The presence of lists in the poetics of Leonilson also indicates his explicit interest in the written word, since the list falls predominantly in the sphere of the word, of the symbolic inscription. Remember that, as a taxonomic device, the list can be considered an embryonic form of text, having been one of the earliest forms of writing that we know in the literate civilizations, as shown by Jack Goody.³ Used not only for the registration of names of people and things, but also to file, by spelling, events, situations, activities, objects, animals and belongings in general, the list is pre-syntactic, has a constitutive precariousness and is based on the game between continuity and discontinuity. It is continuous because it enumerates and places the elements in an ordered sequence. But for not offering links of subordination between these elements, it is also characterized by discontinuity.⁴ Its constituent traits are therefore paradoxical: despite having a beginning and an end marked by alphabetical or numerical order, it can be crossed in different directions, from top to bottom, bottom to top, from left to right or vice versa.

1 Cf. LEONILSON. *Use, É Lindo, Eu Garanto*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

2 BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 13.

3 Cf. GOODY, Jack. *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 74-111.

4 GOODY, Jack. *The Domestication of the Savage Mind*. *Op. cit.*, p. 81.

Moreover, its flexibility allows the insertion and subtraction of elements in the relationship that constituted it, without compromising its structure. It aligns, this way, along with the fragmentary text genres, keeping kinship with the notes, entries, dedications, and, in its most refined mode, with the poem. In this case, it wanders from its merely pragmatic function and acquires a ludic, sometimes subversive, dimension in relation to the discourses that have in the syntax its legitimacy as text. Incidentally, these are precisely the modalities of writing that are favored by Leonilson, on the sheet of paper, as well as in the embroidery, drawings and paintings. But while in notebooks, diaries and papers, such writings have autonomy as texts, in the space of artistic constructs, on the other hand, they become inseparable from the images linked to them, being configured as predominantly visual texts. Even the suggestive titles that the artist used to name certain works – *O desejo é um lago azul* (Desire is a Blue Lake), *Para quem comprou a verdade* (To Whom Bought the Truth), *Agora e as oportunidades* (Now and the Opportunities), *São tantas as verdades* (So Many are the Truths), *O Amigo em meio a números e palavras* (The Friend in the Midst of Numbers and Words), *Ninguém tinha visto* (No One Had Seen), only to name a few – are a structural part of the works which they designate, maintaining with them a close dialogue, in which the word enhances the image in a reciprocal manner. The same is true regarding the small sketches, doodles and lines that cross the notebooks and diaries of the artist: in the context of the pages they also end up taking a textual feature, enhancing the sense of what is written in verbal characters. This relationship of Leonilson with the writing denotes, in slanting fashion, his affinity with two poets who were more or less contemporary: Paulo Leminski (1944-1989) and Ana Cristina César (1952-1983). Both sought their references beyond the formal materiality and experimentation, considering concerns they had with the Brazilian political context, the explicit manifestations of subjectivity and the inscriptions of the body in the writing, as did Leonilson. In all, the experience lived becomes an essential element, not necessarily excluding experimentation. In the case of the *carioca* (from Rio de Janeiro) poet, the use of a private diary and other forms of textual alternatives, such as the letter, the list, the calendar, and the entry confirms her propensity to the crossing of genres and her similarities with the *cearense* (from Ceará) artist. And in Leminski the contaminations are also multiple, which adds to the irreverent and colloquial humor. It is interesting, on the other hand, to remember that Leonilson had a project of a novel, “Frescoe Ulisse,” for which he began recording ideas on audio tapes. But as stated in his biographical data, the intent was never implemented and the material collected ended up becoming a sort of diary. It was, therefore, a project only sketched that points to what Roland Barthes called

“the preparation of the novel,” preliminary stage in which notes, doodles, lists and drafts serve as beginnings, always provisional, of a work that may or may not be accomplished as a cohesive and continuous narrative, but that suffices as an experiment. It is a process in which the relevance is placed on the practice of taking notes, in which the present is the privileged instance of time. As Barthes says, the preparation of the novel takes place as the capture of this “text of contemporary life,” a space of the desire of writing.⁵ Although the past can be the raw material of the novel to come, lived life is always in the mist or, as he says, “in the weakness of intensity (without which there is no writing).”⁶ The present, therefore, is the ideal platform for the creation. The novel itself leaves only traces of its outline. Another exciting taxonomical feature used by the artist – and that is a combinatorics of words, signs, lines, dots, dashes and drawings – is the map. In fact, it is worth in this context remembering the appreciation of Leonilson for globes and their travel history, which to some extent justifies his fascination for cartography. Works such as *Liberté, Egalité, Fraternité*, *Todos os Rios* (All the Rivers), *Ianomami-Iguaçu*, the works with toponymic lists and geographical regions, rivers and cities in Brazil, mapping of volcanoes, all highlight the artist’s taste for these open, reversible diagrams, full of forking paths that ramify in multiplicity. No wonder he associated with branches of trees and also used them to map the human body, as if it was a city, or a world made of reliefs, depths, intersecting veins and arteries. To this repertoire of maps and lists are added also, in the poetic inventory of Leonilson, the collections: hourglasses, toys, cameras, stones, pendants, vessels, clocks, buttons, envelopes, among many other things, enter into the sphere of the subjectivity of the artist, composing a material narrative of his life. As a good collector, Leonilson establishes, through these objects in series, what Walter Benjamin called “a relationship with the things that does not highlight their functional or utility value, their usefulness, but that studies and loves them as the stage or the scenario of his destiny.”⁷ This happens because things, when one regards their use value, function only as extensions of practical life, unlike the ones defined by the collection, because, in that case, the extension is reversed, serving to put life and the environment in the sphere of the personal scenario. The collection thus appears as what Philipp Blom, in the book *To Have and to Hold: an Intimate History of Collectors and Collecting*, has called the “theater of memory, of a drama and a mise-en-scène of personal and collective pasts, of a recalled childhood and the memory after death”,⁸ since it guarantees the

5 BARTHES, Roland. *A preparação do Romance*. Op. cit., p. 36.

6 *Idem*, p. 36.

7 BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 28.

8 BLOM, Philipp. *Ter e Manter: Uma História Íntima de Colecionadores e Coleções* (To Have and to Hold). Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 219.

permanence of these memories by laying down, in a common space, objects that evoke them.

But not only of things are made the collections of Leonilson. The voids, the shattered pieces and the losses are incisive items from his inventory. Collecting, in this sense, became a melancholic job for him of inventorying losses and ruins, becoming a form of practical remembrance, as defined by Benjamin. The collection gathers (albeit poorly) the fragments of lost things in a space of intimacy of the poetic subject, acting as a record of a past time and as a testimonial to the immediate (and painful) existence of its possessor. The inventory of Leonilson is, as we can see, multiple and heterogeneous. But unlike, for example, Arthur Bispo do Rosário (one of his most explicit references), the cearence artist did not take the impossible task of creating a complete inventory “of the existing material in the land of men,” did not put his taxonomical gesture at the service of a kind of “pathology of completeness and exhaustiveness at all costs”,⁹ because he knew that the world and the reality can only be seen as a fragmented and always provisional set of things, beings, knowledge and events. While Bispo do Rosário was moved by the desire to rebuild the world as a sum of everything that exists or existed, Leonilson contented himself with the ironic attempt to rebuild – not alone, but in a duet – at least an eight of it all, as ensures the installation *How to Rebuild at Least One Eight Part of the World* (1986), made in partnership with the German artist Albert Hien, soon after the nuclear accident at Chernobyl. An attempt, however, intended (according to Leonilson himself) to fail, as attested another work of 1989, entitled *Leo não consegue mudar o mundo* (Leo Cannot Change the World).

One can say that the artist refuses the monumentality of the encyclopedic order, in favor of something less emphatic and more particular. And it is in that sense that, with his lists, texts, images, maps and collections, the artist leaves us a sort of diary of the world in which he lived and his personal history that culminated in sickness and early death. A diary that does not put itself under the protection of the dates, but is open to the flows of contingency and the deviations of chance, configuring itself as a frameless screen. The autobiographical narrative he draws, by way of what is precarious and ephemeral, happens, this way, less as figuration than as the fulguration of what was lived. It's like he were to ask us, in a manner between lyrical and ironic, with how many files, how many images you can build the life story of a person and to what extent the biographical traces of that person can serve as reference points to draw a map of the world.

References

- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Translated by Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, 2).
- BLOM, Philipp. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Translated by Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ELSNER, John; CARDINAL, Roger (ed.). *The Cultures of Collecting*. London: Reaktion Books, 1997.
- GOODY, Jack. *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- BARTHES, Roland. *A Preparação do romance* (vol.1). Translated by Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- LEONILSON, José. *Use, é lindo, eu garanto*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

⁹ ELSNER, John & CARDINAL, Roger. *The Cultures of Collecting*. London: Reaktion Books, 1997, p. 1.

Over the volcano

Bitu Cassundé

[...] Ever since that time, not so far behind, from those days that, until today, last, sometimes, for two hundred hours, remained this feeling that, like them, I'm falling fast into the open mouth of a volcano, without breath or time to repeat as a justification, or a prayer, or a mantra, while I fall without salvation into the fire that is true, *que sí, que no, que nadie puede mismo vivir sin amor*.

Caio Fernando Abreu, 1989, "*Sobre o vulcão*".

[...] Because I am from Ceará, I'm kind of a gypsy, nomadic, wanderer. I move around geographically very easily, in Brazil or anywhere else.¹

1.0

Nature reveals itself in various aspects, it is the first state of many environments, atmospheres, micropolitics, regulates organic processes and actuates on them, polishing states, reconfiguring landscapes, connecting and separating forms. Nature simply is. In this process of operation of raw simplicity, nature governs life; it is the main axis, a decisive artery of a process that builds itself on a daily dynamics, which feeds continuity.

Essence, own, spontaneous, what is not artificial.

Nature is the moment of the first yes.

It is in the path of life that nature is conjugated, pulsating force, motives, and the decisive agent of the act of continuing. To think of nature is to encounter some process of life, an active organicity, leading to a history, a time and a place.

In some instances nature is poetry, is support, is fertile ground, the birthplace of what one can commune as poetic, an exercise of lapidating life – in some poetic processes, life is the creator axis, transposition, archive, inventory, tattoo, the means, life lapidating the poetic, the poetic lapidating life.

It was nature conjugating life. And in the recent production of Brazilian art, life has been the crucial support for an exciting writing that has allied life, nature and poetry: José Leonilson Bezerra Dias.

This relation between life and art is a datum that Leonilson uses in his poetry and that will delimit the whole course of his production, be it in minor details – such as the transposition of his collection of toys – or, later, in a manner much more intense, in an autobiographical aura. It is revealed there a singular detail that will differentiate his production from that of a whole generation of artists.

José Leonilson Bezerra Dias was born on March 1, 1957, in Fortaleza. Coming from a family of Catholic tradition, he was

the fourth of five children. His father, Theodorino Torquato Dias, was a textile merchant that, due to his profession, continually travelled between São Paulo, Fortaleza, and Porto Velho. It was in a period when the family was transferring between Porto Velho and Fortaleza that Leonilson was born (initially resided in Fortaleza for three years and, later, for a year in Porto Velho, until he moved with his family permanently to São Paulo).

Without a record of other artists in the family, his interest in art awakened early. That curious boy who used to observe the dynamics of the mother's sewing room and pick up small scraps of fabric to make up children's games, already liked to draw. His first contact with a school of art happened in the Escola Pan-Americana de Arte in the mid-1970. He took also, though not complete, the Technical Course of Tourism, where he met the art critic Casimiro Xavier de Mendonça.

At the end of that decade, the international art scene echoed conceptual art. The research turned to the trials which elected that concept as a main driver of poetic construction, in well-defined and engaged political positions. An art in crisis that started to question itself with avant-garde that reflected new positions, new techniques and procedures, the knowledge was fragmented, the art desecrated itself.

At 20, Leonilson entered the course of Art Education at the Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), where he was taught by Regina Silveira, Nelson Leirner and Júlio Plaza. During that period, he shared the studio with the artist Luiz Zerbini. His first group exhibition entitled "Desenho jovem" (Young Drawing) took place in 1979 at the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC-USP.

I always painted, from childhood onwards. My dad always let me do what I liked and a friend of his used to give me painting materials that he brought from Europe. In high school, I liked the drawings of mathematics and my essays of Portuguese were about things I did and enjoyed. I spoke of myself; I have always been very selfish with myself, with my private world. In São Paulo, I attended the Fundação Armando Álvares Penteado, but that just meant the possibility of reading books on art. The teacher who supported me most was Júlio Plaza; he had much affection for me, maybe because I am different from him. The rest was square over square. The drawings I did at the time I showed to some fellow artists. Some told me they were beautiful, others that they were "um tiro na água" (pointless).²

In the course of his poetic construction, Leonilson used many references that he carried from his childhood and from the childhood imagination to the work. Several elements or signs reflected in visual images and transcripts, coming from the collection of toys or other ludic references as comic books,

1 MORAIS Frederico. *Cede o Desenhista, Cresce o Pintor* (The Drawer Yields, the Painter Grows). In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 03/20/1985.

2 MORAIS, Frederico. *Cede o Desenhista, Cresce o Pintor* (The Drawer Yields, the Painter Grows). In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 03/20/1985.

collections, fashion, and theater. This dispossession results in a light and relaxed painting, of loose strokes and bright colors, data which characterize his initial production.

2.0

The beginning of the 1980s coincided with a period of rupture in trends and market, and the axis that was announced reflected a new dynamic in art. The conceptual art, that led questions in that period, did not have a good financial and market response, despite all the refinements of poetics and strategies in the performances, installations, happenings, actions, interventions, objects, etc.

Art turned to the street, environmental projects multiplied, the urban was taken as a strategy, the participant was called as an active agent of that transformation that interacted, manipulated, led the work – the anti-art was legitimate. From the white cube to the street, the interventions and the conceptual art ruled all of the artistic dynamics of the period.

The market needed an art to boost and warm up the marketing. The trials of the 1970s did not meet this new structure, and attempts were made to find the “new”, a renovation to develop other movements in art. Brazil, in transition and flirting with a possible democracy smacked of willingness to shift: from politics to art, a new syntax was sought, and such changes were not concentrated in local concerns – the international scene leveraged all of the issues. The 1980s dawned.

The process of rupture with the conceptual issues had as one of the mentors and organizers the Italian critic Achille Bonito Oliva, who stirred up the ideals of a revival of languages and methods of the past. It was necessary to take a break, to relax, even if it meant a return, being that this return would have the ideals of the now, the present.

At age 24 I decided I would become a painter, and would introduce myself fully. I went to live in Europe. I did not expect any help from my father, so I sold my car to a friend and left. I arrived in Madrid as any *cearense* anywhere in the world, with a small suitcase in hand, and in my case, with a portfolio of drawings. Soon I was exhibiting at Casa Brazil. The exhibition was seen by the director of the Casa Velasquez, who invited me to live in one of the ateliers that the French government maintains there. I traveled to Switzerland, Germany, Italy and France. I met Arthur Piza, who introduced me to Antonio Dias, who introduced me to the dealer Canavielo, who soon became interested in my work, acquiring 15 drawings. He wanted to hire me, but I started to feel homesick.³

This dialogue with international references, the possibility of enriching his visual repertoire, allied with an intriguing curiosity to visit exhibitions, galleries and stick to the local culture had always been characteristics of the artist who defined himself as a “curious” (a dilettante).⁴ The important closeness to Antonio

3 *O Globo*, March 20, 1895.

4 LAGNADO, Lisette. *São Tantas as Verdades*. 2nd ed. São Paulo: DBA, 1998, p. 26.

Dias was a turning point, the contact with the Italian trans avant-garde would appear with strength in its production and break out not only individually but also in the Brazilian scene.

3.0

We met in 1983 because he was at the exhibition that we were presenting, “Pintura como Meio” (Painting as a Means) in the MAC /USP. It was I, Sérgio Romagnolo, Ana Tavares, Ciro Cozzolino, Sérgio Niculicheff, and he was overjoyed at the exhibition. He had already exhibited two individual shows, at Luisa Strina and Thomas Cohn, published by *Veja*, people already knew him, and then he called me and said: “Oh, I saw your exhibition, liked it so much, let’s meet.” And it was then that we met and had this thing that I now realize how rare it was because we got along very well and very fast! And forever, right? From the moment we met, we began to meet every week, until a time when we met every day and he also had that closeness with Sérgio Romagnolo, up to a point when Sérgio was living in his house and we became a very tight group and he had great identification with my work, I think he liked the thing about the fabrics. Whenever he would go to my studio and I to his, we’d buy fabrics together, so we had this closeness. Then, we met by his initiative and also started working together in the same gallery because he introduced us, we had a collective show in 1984 at Luisa Strina, I, he (Sérgio), Ciro, and then at Thomas Cohn (sic) Leda Catunda.⁵

That period, of the recent history of Brazilian art, was called “Geração 80” (Generation 80). This denomination comes from the exhibition “Como vai você, Geração 80?” (How Are You, 80’s Generation?),⁶ occurred in 1984 in Rio de Janeiro, curated by Marcus Lontra, which gathered a large clipping of the production of that period (the exhibition was composed of 123 artists) and showed issues like the return of the painting. That movement reflected trends in the international market, under heavy influence of the Italian Trans avant-garde. Among the artists who participated were: Leonilson, Leda Catunda, Luiz Zerbini, Sérgio Romagnolo, Mônica Nador, Beatriz Milhazes, Ana Maria Tavares, Ricardo Basbaum, Jorge Guinle, Barrão, Daniel Senise, and Ana Horta among others.

No indifference: but of course, how not to open the arms to the heat finally resurfaced in the atmosphere? Open them not only to welcome it, but also to spread it and accentuate it. In fact, in the current summer of its Baroque our generation 80 already has a peculiarity to distinguish it from its international partners. If in most of the world (Italy, Germany, USA, in particular) the painting was again put on a pedestal as a last and almost desperate resort against the depletion of the cutting-edge praxis - that is, deep

5 Leda Catunda in interview to the author in 2006 at the Museu de Arte Contemporânea do Ceará.

6 Exhibition held at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage - EAV/ Parque Lage, Jardim Botânico, Rio de Janeiro, opened on July 14, 1984. With curatorship of Marcus de Lontra Costa (1954), Paulo Roberto Leal (1946 - 1991) and Sandra Magger. A kind of general overview in the heat of the moment, the exhibition brings together 123 artists from different backgrounds and ages.

inside, mixing the pleasure to a certain bitter taste of end-of-line – in Brazil it was done in the rise of a wave of enthusiasm irresistibly informal. A costly result of the political openness and a timely response in face of the economic crisis, the new generation of Brazilian artists resumed painting warmly, without any guilt or prejudice, with the naturalness of the things that arrive on time and in the right measure.⁷

The beginning of the 1980s was marked by the duopoly conceptual art versus painting; the intellectual character of the 1970s was widely criticized and there was a reaction to the hermeticism that had prevailed in works called “cabeça” (head, meaning intellectually sophisticated in excess). An atmosphere that dialogued with the social context of a political opening, that was beginning, was evoked. The painting which dawned euphoric in Europe, through movements in Germany and Italy, was also announced throughout Brazil. The epicenter of these movements occurred in the Escola de Artes Visuais do Parque Lage,⁸ in Rio de Janeiro.

It was under the direction of Marcus Lontra and motivated by the intense production of the Escola that the idea of holding an “event” was born, featuring two other proponents, Paulo Roberto Leal and Sandra Mager. The trio developed and coordinated the gathering of 123 young people who encouraged by the new movement of painting, occupied different spaces of the house, originating the show “Como vai você, Geração 80?”

“Como vai você, Geração 80?” (How Are You, 80’s Generation?) answered 123 artists from all over Brazil, who occupied the walls, doors, windows, swimming pool, bathrooms, built spaces and empty spaces of the impressive building of the Escola de Artes Visuais in Rio de Janeiro, besides alleys, trees, caves and stashed corners of the Parque Lage. Much more, therefore, than an “exhibition”, “Geração 80” was defined as an event, the first opportunity in which 123 young fighters decide to get together and let people know and, if possible, understand their production.⁹

In the exhibition catalog, the text that presented the project defined it as an “event” and put the word in bold, highlighting it, and it was this climate that took over the art, that of a great party where the words joy, courage, passion and attitude were used extensively. There was a bitter content in relation to the conceptual art, as if those words did not legitimize the production of the previous decade, as if there could be no passage and dialogue, but a rupture to revive something beyond simple painting: an attitude. The catalog of the “event” “Como vai você, Geração 80?”

7 PONTUAL Roberto. *Explode Geração*. Rio de Janeiro: Avenir, 1984, p. 25.

8 The Escola de Artes Visuais do Parque Lage was established in 1975, its first director was the artist Rubens Gerchman, initially there was a guideline for experimentalism, but in 1978, with the incorporation of three painters – Luís Áquila, John Nicholson and Charles Watson – there were strong incentives for the return of painting, practically set aside by the 1970s.

9 *MÓDULO*, Special Issue - Official Catalogue “Como vai você, Geração 80?” Rio de Janeiro: INAP / Funarte, July, 1984.

presented a series of brief texts that attempted to contextualize what was happening, but without analytical or critical claims. There was, however, a text much more meaningful and deeper, more impartial and less passionate which was oddly written by an artist, Jorge Guinle. In the text “Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal, Geração 80 ou Como matei uma aula de arte num shopping center” (Dad Was a Professional Surfer, Mom Did Nice Astrological Chart, 80’s Generation or How I Skipped an Art Class in a Mall), Guinle referred to art history to contextualize the poetic procedures of the artists, emphasizing them and trying to insert them into a greater thought about art, positioning himself critically on issues related to a national identity versus a current internationalism. The author notes:

Is absent in the Brazilian studies the search for a national identity (that we perceive in the Italians and Germans, as Penck), Brazilians prefer the cheap cosmopolitanism of the Mall. The representation of sexuality, often amorphous and anonymous of the big cities (that we notice in Salomé), is absent. The act of painting, in the Brazilian case, perhaps even the privilege that it supposes, in itself indicates an orgasmic deed. The search for a remote past (in the Italian case, Mimo Paladino and Clement) is missing. But how could we stick to it if it does not exist to us? The baroquism of a Schnabel or a Chia little interests them, as well as the heavier textual effects (Schnabel or Anselm Kiefer) or the false melodramatic German expressionism.¹⁰

Brazil went through a political period of renovation, the end of the amnesty and the possibility of democracy that was announced gradually produced an atmosphere of euphoria, of change and, just like life, art reflected this spirit. An action that succeeded in synthesizing the energy of renewal was the exhibition “Como vai você, Geração 80?”

The works of the artists dialogued with the dynamics of the Italian Trans avant-garde, they sought the day-by-day theme and references in the signs of mass, made quotations with the history of art, appropriations, and held a position opposed to the conceptual art. The paintings invited the viewer to assume a position of criticism, different from the passive relationship that is established with the complacency of the gaze. The strokes were free, broad, and nimble, some works instigated this participation, which was not restricted only to see – the irony was also a vibrant feature of this generation, which breaks with the traditional support of the chassis, the paintings going straight to the wall without limits imposed by the frame. Although not officially forming a group, those artists were stigmatized as part of the Generation 80.

10 GUINLE FILHO, Jorge: “Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal, Geração 80 ou Como matei uma aula de arte num shopping center” (Dad Was a Professional Surfer, Mom Did Nice Astrological Chart, Generation 80 or How I Skipped an Art Class in a Mall). In: *MÓDULO*, Special Edition – Official Catalog of the Exhibition “Como Vai Você, Geração 80?” Rio de Janeiro: Inap/Funarte, July, 1984.

4.0

The end of the 1980s was an important moment for Leonilson, especially in matters of his poetry, in legitimizing his own repertoire and creating a vocabulary that brings together the use and recurrence of some signs that revolve in a semantic field of personal issues. It creates a geography that will merge with dialogues with the body, organs, and draws parallels between the usual cartography, with the rivers and their tributaries and body structures, articulating an entire circuit between arteries, cities, feelings.

The physical nature has always been a metaphor for his poetry, an axis used in the whole course of the work, either through an iconography, or directly revealed by the word, the world, the distances, the rivers and the streams, the mountains and the volcano, elements of a nature, which always demanded another. *The Loneliness of the Volcanoes; Leo Cannot Change the World; The Rapids, The Rivers by My Fluid Surrender My Heart: The Existing Volcano; How to Choose a Shortcut; The Distance Between the Cities, The Guy in the Cosmos of the Good Abyss; The Island; In the Fog, The Good Pilot; Lost in Space; Rivers of Words; On the Way to the Cliff, The King Thought; The Great River; All the Rivers; The City Knows and So does the Time; Storms in the Heart; The Streets of the City; The Boy Remembering the Guanabara Bay; Oh Sea Shells, Protect Me; Distant are the Cities; The Mountains in the Distance; Long Road of a Boy in Love; Fantasy, Land, Sea, Air; If You Dream of Clouds; Where is the Sea ; Desert - Ocean; Of the Stars and of your Eyes; Desire is a Blue Lake; How Do Not Choose a Shortcut That Takes Us Back to Danger; He Used to Tell Me About the River and its Tributaries; All Rivers Lead to his Mouth.*

The titles of the works of José Leonilson echoed strong poetry and had fluent poetic synthesis; the word with its power of meaning is ruled by a symbolic collective that accompanied his entire production. It is a composer agent of small narratives that indicate a wild nature, which combines mainly a search and a desire. Recurring metaphor in his work, the volcano was an element widely used in the poetic, legitimized in different media and in two actions in which he used it as a sculptural form, one in Fortaleza (Ceará) and one in Germany (Munich).¹¹

The volcano trapped in a bottle, the erupting volcano, the volcano of snow, the volcano of sand, metaphors of a contained tension of a desire in action, the source, also a recurrent sign, ejaculates, comes, throws out a search that is located in the cartography of pleasure. It is the fire of the volcano as opposed to the jet of water that the font ejaculates; oppositions of a nature that evokes a complement.

11 In 1986, along with Albert Hien, he developed an action in Munich, a volcano of snow. In the same year he presented a volcano of sand in Fortaleza, at the I Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras (First International Exhibition of Ephemeral Sculptures).

And this complement is located at the horizon, in the territory inhabited by the other - the great evocation of his work is the search of the complement. A first-person voice, an "I", evoking a "We", be it an object of love or simply a spectator in front of the work.

5.0

The cosmopolitan spirit was not just on international voyages. Brazil also interested him and his destinations were various. In 1987, he traveled twice to Fortaleza (at the beginning and end of the year), Recife, Salvador, and Rio de Janeiro and did some international travel to Amsterdam, Milan, and Barcelona. He traveled first to New York, visiting there the exhibition "Shaker design",¹² which would also influence the development of his work with embroidery. In that year, he exhibited individually at the Galeria Luisa Strina (*O pescador de palavras / The Fisherman of Words*); "Moving Mountains" at the Kunstforum, Munich, and at the Galeria Usina de Arte Contemporânea in Vitória.

An important factor in the dynamics of his work is the inclusion of buttons, embroidery and semi-precious stones: the surface of the canvas now dialogues with this information, giving new texture to the body of the work. Thread, stitching and embroidery come with vigor in his production, while they re-contextualize issues by adding new character to his poetic.

In 1988, he exhibited individually at the Thomas Cohn Gallery in Rio de Janeiro, in the show entitled "O inconformado" (The Dissatisfied). He travelled to New York, Paris, Berlin and Amsterdam. During that period, he participated in the collective "Albert Hien / Leonilson" and "Seven Artists on Invitation" at the Pulitzer Art Gallery in Amsterdam, among other exhibitions abroad. In 1989, he traveled to Rome, London, Paris, Amsterdam, Maastricht, The Hague, Brussels, Bruges, Leiden and New York. At that time, he was invited by the French government, along with other artists, to develop a picture commemorating 200 years of the French Revolution.

6.0

The decade of 1980s was a turning point in some respects. In Brazil, democracy waned as a possibility of national reconstruction, the art market needed works that conformed to the commercial structures of the galleries and the experimentations of the 1970s did not address this new dynamic. AIDS emerged and spread terror in a period when sexual freedom had to adjust to new structures, the virus announced in its first manifestations a cycle of fear, insecurity and prejudice. Initially linked to homosexual practices, the disease was poorly understood and research was in the embryonic stage. The acquired immunodeficiency syndrome – AIDS – designates not a physical condition, but a medical condition that carries with it the

12 At the Whitney American Museum in NYC Leonilson visited the exhibition of design about the Shakers.

specter of the presence of other diseases, of states of opportunistic diseases that accelerate a process of psychological and physical frailty. Susan Sontag, in his essay “AIDS and its metaphors,” says:

The metaphorical genealogy of AIDS is twofold. As micro-process, it is regarded as cancer, as an invasion. When what is in focus is the transmission of the disease, one invokes an older metaphor, reminiscent of syphilis: that of the pollution.¹³

The etymology of the word “patient” means “suffering”, and carries with it a whole load corresponding to the unknown, which pours into prejudice, into rejection. In many cases, the patients follow a practice of passivity and submission before the disease, there are few brave ones who can, even in the face of chaos, use this condition to the exercise of a poetics or a self-transcendence, or even have this condition as a well resolved fact and not be burdened with guilt and evils.

AIDS emerges as a metaphor of a contemporary plague and reconfigures an ethical approach for the body, sexuality and desire, directly interfering in the conduct of pleasure. Sontag, in the same essay, emphasizes this issue:

Typically, epidemics are what one considers pests. And these occurrences of collective disease are seen as imposed punishment. The idea of disease as a punishment is the oldest explanation for the cause of disease - an idea that opposes to all the attention given to patients who deserve the noble name of medicine.¹⁴

Contemporary art has always had as one of its more latent axes the approach to life, and some productions sought in the context *art x life* the founder power of their poetic, by printing in this context the subjective and the autobiographical. In this scenario, Leonilson acted with propriety and elegance when articulating, since the beginning of his work, his life as the protagonist of his work.

It was in 1991 that Leonilson found out to be carrying the AIDS virus, a fact that triggered strong influence on the trajectory of his poetic, projecting even more autobiographical questions. It is the period from 1991 to 1993, the last phase of his production, his work incorporated specific features and of great lyricism: the resources used are minimal and the simplicity in the representation enframes a silence, drawn up amid ironies, that discuss his *via crucis*.

Because of allergic issues, painting was rarely practiced; drawings and embroideries were the longer used means. At that stage, there was a confluence between body and work, a missing or fragmented body, discussed by minimal information such as weight, height and age that reflected a metaphoric procedure for the construction of the self-portrait that breaks into metonymies

13 SONTAG, Susan. *Doença Como Metáfora. Aids e Suas Metáforas* (Disease as Metaphor. AIDS and its Metaphors) São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 90.

14 SONTAG, Susan. *Doença Como Metáfora. Aids e Suas Metáforas. Op. cit.*, p. 102.

and shrines. Leonilson printed his experience, his pain, shared it with his audience –now a *voyeur* – in a difficult and courageous path, of baring himself in a more intense way.

A very representative work in this phase of production of the artist, which translates references of his rituality regarding the disease, the treatment, and a range of religious signs that arise more evidently at this stage, is the series of seven drawings entitled *O perigoso* (The Dangerous), 1992. The first one of the series of drawings is a drop of the contaminated blood of the artist: the dangerous in question here is the condition made explicit in the vigorous cruelty of exposing his own wounds, an act of latent irony that subverts his ordeal into allegory that refers to a powerful dialogue between image and word. The images, mostly relate to the day-by-day of the illness and treatment, with serums, needles, pills, and the words refer to a variety of flowers such as daisy, primrose, lisianthus, and arum.

The production reflects a position in the face of death and the works are small shrines that report his ordeal. Leonilson is facing death, and art becomes a narrative that confronts his image with the disease. It is the look of an artist on the grave, the void becomes legitimate in the iconography, and the images become economic, minimum and are enframed by spacing, by silence. Georges Didi-Huberman notes that question when it comes to void and the tomb:

An emptying that in no way concerns the world of the artifact or of the simulacrum anymore, an emptying that there, before me, relates to the inevitable par excellence, namely the fate of the body similar to mine, emptied of its life, of its fault, of its movements, emptied of its power to raise its eyes to me. And that, however, looks at me in a sense - the inevitable sense of the loss put here to work.¹⁵

Death made explicit in his art is a form of dialogue with life, is the relation between poetry and body. Didi-Huberman, when questioning the image and its different approaches, reflected on the thought of Heidegger:

It is the anguish of looking to the bottom - the place - of what looks at me, the anguish of being thrown at the question of knowing (actually, of not knowing) what really is my own body, between its ability to make volume and its ability to offer itself to the void, of opening itself.¹⁶

The experience of the look that is established in this situation, the question of seeing and being seen in the projection of death, the anguish of being observed by death, and in this situation find the poetic process, constitutes a denial of rendition, of resilience in the face of a certainty that is built in the image of a tomb but finds vent in the power of creation. The image of death is

15 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, O que Nos Olha*. São Paulo: 34, 1998, p. 38.

16 *Idem*, p. 38

projected for the work and the work reflects the projection of a fragmented body, translated by the gestural of embroidery, by light, sober fabrics, by cloths that until then had covered that body and are turned into support for new experiments. The body is an extension of the work and the work is an extension of the body, fragments of a language that incorporates itself between reflections of multiple mirrors.

More than autobiographical, the embroideries of the last phase (conducted between 1992 and the first months of 1993) must be seen as "self-portraits." The image, however, is no longer an image; the body vanishes and becomes compressed, increasingly drier, and lighter. Undone now the anthropomorphic relationship, they have an "abstract" appearance, because the artist ceased to know himself in his own image. A little pocket with embroidered initials his name ("J.L.B.D.") or a little bag with his age ("J.L.35") are the shrines that keep the image remaining after death. Invested of the same value as the votive offering, they explore the identification between image and patient. Subvert the traditional notion of the image and become genealogical objects, turned to the artist's identity, for they bring the atmosphere of funerary remains. The maximum degree of authenticity is recovered and, in this act of hiding the image, Leonilson comes close to the sublime martyrdom.¹⁷

The entire work, in its final production, gains a more obvious and active aura of a Holy Shroud, revealed by impressions of the body which are composed of fragments of the metaphorical self-portrait. A metaphorical sophistication is revealed in which issues such as the disease are treated with cruel subtleties, where the viewer becomes a participant agent of his pain and anguish. Within this set even more confidential, a vital latency of the memory is revealed acting in the composition of the poetic, a continuous flow of information that migrate from life to art, tattooing his work with his life.

7.0

According to Jacques Derrida, the concept of archive connects to the idea of beginning and command and coordinates two principles: the principle of nature or of history, in which things begin, a physical, historical or ontological principle. It also indicates another principle, the nomological one, which articulates the place where the authority is exercised.¹⁸

The institutionalization of this place to store the official documents, defines the beginning of what we mean by archive. In this place also fit the right and competence of the hermeneutics of the documents filed there. And it is in this place that there is a passage from private to public.

In a file, there should be no absolute decoupling, heterogeneity or

17 LAGNADO, Lisette. *São Tantas as Verdades: Leonilson*. Op. cit., p. 56-57.

18 DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

secret which might separate, or share in an absolute way. The archonic principle of the archive is also a principle of consignment, that is, of gathering together.¹⁹

The science of archive includes the institutionalization, or the rules that govern it and the law that authorizes it, articulating relations between the secret and the public, governing the rights of publication or reproduction, classification, sorting, observing the regulations or the law of each space. It is something that is located between the house and the museum, and it is an agent, a promoter of information.

As *Archivum* or *archium* in latin (a word we use in the singular, as was the case initially from the French "archive" that was once used in the masculine and in the singular: "un archive") the meaning of archive, its only meaning, comes from the Greek *arkheioion*, originally a house, a domicile, an address, the residence of the superior magistrates, the archons, those who commanded. To the citizens that held and thus denoted the political power, was granted the right to do or to represent the law.²⁰

In this place where information and memory interact and exercise their function we keep the asleep or the vital latency of the urgent need of knowledge, is the place where past and present, where new and old live in the same dynamic: the exercise of knowledge, of the search, of the encounter, of life.

It is possible to understand the work of Leonilson as a large file, impregnated with memory, taxonomies, life, and transpositions. It constructs an existential journey marked by personal references when developing a true archive of life using his work as a support in addition to other mechanisms that also cataloged his daily life, such as agendas, diaries, notebooks and tapes.

These "events" are present in these files of personal references of Leonilson, composed of material collected in the everyday life, daily schedule, travel and hotel tickets, movie tickets, articles in newspaper and magazines with personal information of him, friends or work, restaurants visited, programming of the exhibitions, photos, bills, addresses, phone numbers, cards, travel accounts and also a refined poetic writing, sketches of work and other peculiarities.

Leonilson, through these mechanisms cited, leaves traces, marks of his path, both artistic and personal. The different agendas, journals, collections, library and works that are now at the Projeto Leonilson, allow a deeper investigation about the characteristics of his work and endorse further this trait in the poetic of the artist.

It is from this archive of the self in the work of Leonilson that an autobiographical intention is legitimated, full of truth and

19 DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. Op. cit., p. 14.

20 FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e Utopia*. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006, p. 169.

intimacy, transforming his production in small shrines, or pages of a diary. From a semantic taxonomic field one can verify some points that become explicit as: the variety of lists, names, categories, symbolic recurrence, and especially the presence of the characteristic of collector which is evident in the collections of toys and the set of recurrent signs used throughout the course of his work (hourglass, symbol of infinity, numbers, ship, stairs, bridge, clock, airplane, lighthouse, musical instruments, atom, volcano, mountain, chair, compass, tower, radar, etc.).

In these taxonomic compositions one cannot forget the geography (maps, globes, rivers, roads, paths, cities, the organs of the body, etc.), that stated a mapping of desire, combining an imagery between these cited elements and their subjectivity. Leonilson revealed through these ordinations and taxonomies a thorough research of the world starting from his own life.

In a documentary produced in the decade of 1980 by Ana Maria Magalhães, entitled *Spray Jet*,²¹ Leonilson made the following statement: “Life and art are part of the leap into the abyss that I decided to take.” And, in an interview for TV Cultura,²² he said: “My work is my point in the world, you know? It’s where I run to. So, my work is my observation of the world.”

While other artists deepened into the aesthetic issues of the period, Leonilson included the subjective data in his poetic and in the last interview with Lisette Lagnado²³ he said, “My works help me, they are a notebook, a diary.”

In the documentary produced by the series *O mundo da arte [The World of Art]*,²⁴ the critic Lisette Lagnado comments on the issues of the subjectivity in the work of the artist:

What remains of Leonilson is that he is a person who has succeeded in bringing to art a huge field of subjectivity and that through this subjectivity he was able to reach existential issues that are crucial to many people, but all this through a filter of subjectivity. That’s why he remains, because he did not talk about another place, he spoke based on his experiences.

It is from personal experiences that the artist, through his poetics, raises private issues and develops them into universal themes of easy identification and encounter with the other. Leonilson captures the viewers exactly by making them accomplices of his questions. This seductive dynamic between artist and viewer has a strong ally, the use of the word in the aesthetic construction of the work. His first visual exercise, an assemblage of 1972, already contained the graphic element, and would be constant the presence of the word in dialogue with the image, or as an enunciative presence in the titles of his works, which have a rather sharp lyricism.

21 *Spray Jet*, direction of Ana Maria Magalhães. Rio de Janeiro: 1984.

22 *O Legado de Leonilson*, Document Vídeo Brasil. Direction Cacá Vicvaldi, TV Senac, 2003.

23 LAGNADO, Lisette. *São Tantas as Verdades: Leonilson. Op. cit.*, p. 128.

24 *O Legado de Leonilson*, Document Vídeo Brasil. Direction Cacá Vicvaldi, TV Senac, 2003.

8.0

Reveals, as in epiphany, a voice that echoes a quest not subtle at all, strong and at times perverse, ironic full of poetry ruled by the tension between image and word, the gentleness that his poetics points out at first is only a superficial impression; what presents itself in the deepest structures of the work is the voice that echoes a search and a desire, governed by the temporality of the utopian break, in times of AIDS. Leo can, with the mastery of his poetic, deceive ill advised eyes.

Various resources manipulate the crudeness of his writing, much polished by a fluent poetic content, governed by a literary seduction and a precise dominance of the word. Leonilson regulates a speech of a time, the speech of a quest, the non-rejoicing of the non-meeting, the romantic dissatisfaction that directed a speech, a positioning, and an attitude.

Leonilson mocked his time, inhabited life and from it wrote an art that is legitimized in the first person and conjugates seduction. But seducing is not only to sooth and show to the other beauty or innocence; the seduced in Leonilson becomes an accomplice with a multiplicity of truths, paths, shortcuts, significance recreated of delicacy, subtlety or weakness.

How to discuss a loving guy in the twentieth century? How to position oneself about issues in which the affection, the rejection and the desire reveal themselves clearly? How to discuss the desire in face of the castration of AIDS? Leonilson discussed the man in love in times of cholera, made of his living writing, speech, visuality, politicized choreography. To speak of this matter, for many vulgar, is to stand before his time, in face of an ordeal that he knew how to manipulate through his poetics seducing the one who observes him.

Yes, there is a romanticism surfaced in his poetics, an occasional need for the encounter, an evident desire to conjugate the territory of love, the encounter, the joy of the yes, the double, the us. However, much of his writing establishes itself in a process of search, of the penance, or cruelty of the loneliness, the desire that is in the other place, or in the person from the other place. There were few visual productions that were meant to cover the territory of love, relegated to the background, often interpreted as corny or cliché: to speak of a loving guy in the contemporary world is an act of exposure and surrender and especially of taking an attitude in face of the ethics of body and desire.

Leonilson

José Leonilson Bezerra Dias
Fortaleza, CE, 1957 – São Paulo, SP, 1993

1961-1978

He moved with his family to São Paulo (1961) and attended Catholic schools. There he attended high school at the Escola Técnica de Turismo Ideal. Around the same time he entered the Escola Pan-Americana de Arte. Later, in 1977, he entered the undergraduate program in art education at the Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, where he attended classes of teaching artists Leirner Nelson, Julio Plaza and Regina Silveira, and met the artist Leda Catunda. At the same time, he attended Áster art school (1978-1981) where he had lessons of watercolors with the teaching artist Dudi Maia Rosa.

1979

Exhibited in the V Salão de Arte Contemporânea of the Jundiá from the Associação dos Artistas Plásticos, in which received the Duratex Award for Acquisition, for the work *Carta ao amigo III* (Letter to the Friend III).

1980

Presented the first solo exhibition “Cartas a um amigo” (Letters to a Friend) at the Museu de Arte Moderna da Bahia, and participated in several group exhibitions, among them, “Desenho jovem” (Young Drawing) at the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo and “Panorama 80 Desenho e Gravura” (Panorama 80 Drawing and Engraving), in the Museu de Arte Moderna de São Paulo. Abandoned the course of FAAP.

1981

In Madrid, Leonilson held his first international solo exhibition, “Cartas al Hombre”, at the gallery Casa do Brasil. It is part of the exhibition “Giovane Arte Internazionale”, at the Galleria Giulia, Lecce.

1982

He returned to Europe and exhibited at the Gallery Pellegrino in Bologna. He shared the creation of sets, costumes and texts of the play *A farra na terra* with the group Asdrúbal Trouxe o Trombone.

1983

He held three solo exhibitions with drawings and paintings: in São Paulo at the Luisa Strina Gallery, in Rio de Janeiro, at Thomas Cohn Arte Contemporânea, and at Tina Presser Gallery in Porto Alegre.

1984

He made a panel with black Portuguese stones and white ceramic, which coats a water tank located on Iracema Beach, Fortaleza.

1985

He traveled to Paris to attend the XIII Nouvelle Biennale. He went to Buenos Aires for the Painting exhibition “Nueva Pintura Brasileña”, at the Centro de Arte y Comunicación. He also participated in the XVIII International Biennial of São Paulo, when he met the German artist Albert Hien and the Brazilian Daniel Senise. In the same year, he held solo exhibitions at the Galeria Luisa Strina, at the Thomas Cohn Arte Contemporânea and at the Espaço Capital in Brasília. He also participated in the exhibition “Como vai você, Geração 80?” (How Are You, Generation 80?), at the newly formed Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro.

1986

He went to Europe and exhibited alongside Albert Hien, at Galerie Walter Storms in Munich. On that occasion, also in partnership with Hien, he built a volcano of snow and the installation *How to Rebuild at Least Eight Part One of the World*. He participated in the group exhibitions “A nova dimensão do objeto” (The New Dimension of the Object) at the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, and “Transvanguarda e culturas nacionais” (Trans Avant-garde and National Cultures), at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Still in 1986, he constructed in Fortaleza a volcano of sand for the I Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras (First International Exhibition of Ephemeral Sculptures).

1987

He made the solo exhibitions: “O pescador de palavras” (The Fisherman of Words), at the Galeria Luisa Strina, “Moving Mountains”, at the Kunstforum in Munich; “Usina de Arte” (Art Plant) at the Gallery Usina de Arte Contemporânea, in Vitória. Participated in several collective exhibitions, especially the itinerant “Modernidade Arte Brasileira Século XX” (Modernity Brazilian Twentieth Century Art), which was opened at the Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, and was shown after that at the Museu de Arte Moderna de São Paulo.

1988

His solo exhibition “O inconformado” (The Dissatisfied) was held at Thomas Cohn Gallery Contemporary Art. In Europe, he participated in several group exhibitions: “Albert Hien / Leonilson” and “Seven Artists on Invitation”, at the Pulitzer Art Gallery, as well as “Brasil Já” at the Morsbroich Museum in Leverkusen, at the Landesgalerie in Stuttgart, and at the Sprengel Museum in Hanover, Germany.

1989

The Ministry of Culture of France summoned various artists including Leonilson to create a print commemorating 200 years of the French Revolution. He presented in the individual shows “Leonilson” at Galeria Luisa Strina, “Nada há a temer” (Thou shalt Fear Nothing) at Gesto Gráfico, in Belo Horizonte, and “Bombeiros não são corruptos” (Firemen Are Not Corrupt), at the Espaço Capital. He also participated in the exhibition “Panorama da Arte Atual Brasileira/Pintura” (Panorama on the Current Brazilian Art / Painting) at the Museu de Arte Moderna de São Paulo.

1990

He exhibited at the Pulitzer Art Gallery and was awarded the Prêmio Brasília de Artes Plásticas (Brasília Award of Visual Arts), at the Salão Nacional.

1991

He started to illustrate the weekly column of Barbara Gancia in the *Folha de S. Paulo* (newspaper). He also participated in the collective shows “Viva Brasil viva” at the Liljevalchs Konsthall in Stockholm and “Brasil, La Nueva Generación” (Brazil, the New Generation), at the Fundación Museo de Bellas Artes in Caracas. In August, a test revealed that he was HIV positive.

1992

He organized the exhibition “Um olhar sobre o figurativo” (A Glimpse on the Figurative) for the Casa Triângulo in São Paulo. He participated in the collective shows X Mostra de Gravura Cidade de Curitiba/Mostra América at the Museu da Gravura Cidade de Curitiba, and “Pintura Brasil Década 80”, organized by Itaú Gallery in São Paulo. He also executed a series of seven drawings entitled *O perigoso* (The Dangerous).

1993

He exhibited at the Gallery São Paulo and at the Thomas Cohn Arte Contemporânea. He participated in the itinerant collective exhibition “Cartographies”, at the Winnipeg Art Gallery in Winnipeg, Canada.

Leonilson created his last work, an installation in the Capela do Morumbi, in São Paulo, but did not live long enough to see it assembled. He died in São Paulo, on May 28, at the home of his parents, in the company of his family.

Family and friends of the artist came together and founded, informally, the Projeto Leonilson.

1994

He received a tribute in São Paulo and an award from the Associação Paulista de Críticos de Arte (Association of Art Critics of São Paulo), for his solo exhibition at Galeria São Paulo and for the installation in the Capela do Morumbi, both in 1993. His work took part in the exhibition “Brasil 500 anos” (Brazil 500 Years) as part of the XX Bienal de São Paulo.

1995

The show “Leonilson: São tantas as verdades” (Leonilson: So Many Are the Truths) was held at the Art Gallery of SESI, in São Paulo. At that time the first book about the artist was released with the same title written by Lisette Lagnado, also curator of the exhibition. At the Paço Imperial Rio de Janeiro, an individual show takes place, named “Zé”. The Sociedade Amigos do Projeto Leonilson (Society Friends of the Leonilson Project) was made official. It is an institution that preserves, researches, catalogs and disseminates the work and life of the artist.

1996

Several exhibitions of his works were held in Brazil and abroad, among them “Projects 53, Oliver Herring and José Leonilson”, at MoMA in New York; “Leonilson: São tantas as verdades” (Leonilson: So Many Are the Truths) at Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, and “15 Artistas Brasileiros” (15 Brazilian Artists), at the Museu de Arte Moderna de São Paulo and at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

1997

The first short film about the artist *Com o oceano inteiro para nadar* (With the Whole Ocean to Swim) was launched, produced by RioArte; and the second book on the artist’s work was launched, *Use, é lindo, eu garanto* (Use, It’s Beautiful, I Assure You), bringing the drawings made for the *Folha de S. Paulo* (newspaper). His work participated in the Fifth Biennial of Istanbul. The individual shows “Leonilson: solitário inconformado” (Leonilson: Solitary Nonconformist) at the Museu de Arte Contemporânea de Americana, Americana (SP) and “Leonilson,” at the Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, were exhibited.

1998

His work took part in the XXIV Bienal de São Paulo, being the image of the work *O globo* (The Globe) chosen as the logo of the event. The second edition of the book *Leonilson: São tantas as verdades* (Leonilson: So Many Are the Truths) came out.

2000

The installation of the Capela do Morumbi was at the core of contemporary art in the exhibition “Redescobrimento Brasil + 500 anos”.

2003

As homage for the ten year anniversary of the death of the artist, were held the exhibitions “A moda e Leonilson” (Fashion and Leonilson), at the Gallery of the Hotel Lycra; “Leonilson na 18ª Bienal de São Paulo – 1985” (Leonilson at the 18th Bienal de São Paulo - 1985), at the octagon of the Pinacoteca do Estado de São Paulo, and “Leonilson: fique firme, seja forte” (Leonilson: Stay Firm, Be Strong), at Galeria Luisa Strina, all in São Paulo. The book *Subjetiva vizinhos* was published, organized by Paula Alzugaray and by the Galeria Vermelho.

The TV Senac and the Documenta Vídeo Brasil launched the documentaries: *Leonilson: tantas verdades* and *O legado*, both directed by Caca Vicalvi.

2004

The group Alpendre, coordinated by Andréa Bardavil, presented the show *O tempo da paixão* or *O desejo é um lago azul* (The Time of Passion or The Desire is a Blue Lake), based on the life and work of Leonilson.

2005

The Biblioteca de Artes Visuais Leonilson (Library Leonilson of Visual Arts) was inaugurated at the Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura in Fortaleza. Also in that year an art show “Leonilson: longo caminho de um rapaz apaixonado” (Leonilson: Long Journey of a Boy in Love) was presented in Buenos Aires and later in Rosario, Argentina.

2006

The book *Use, é lindo, eu garanto* was reprinted with an unpublished text by Barbara Gancia. His works were displayed at the Museu de Arte Moderna de São Paulo, in the exhibition “Sem título” (Untitled), 2006. Was organized the exhibition “Deserto” (Desert), at the Museu Victor Meirelles in Florianópolis.

2007

Works of the artist were shown in a special room at the 52^a Biennale di Venezia “Pensa com i Sensi / Senti com la Menti – L’Arte al Presente”, at the 52^a Biennale di Venezia, Venice, Italy. The exhibition “Leo, 50”, at the Pinacoteca in São Paulo was organized. The show “L. 50”, takes place at the Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura in Fortaleza, Ceará. Later that year, the children’s book *Leonilson: gigante com flores* (Leonilson: Giant with Flowers) by Renata Sant’Anna and Valquiria Prates was published by Editora Paulinas.

2008

He was granted a special room at the 41^o Salón Nacional de Artistas en Cali: “Presentación y Representación”, at the Museu de Arte Moderna La Tertúlia, Cali, Colombia. The exhibit “Leonilson desenhos” was shown at the Centro Universitário Maria Antônia, in São Paulo.

2009

The show “O jovem Leonilson – Desenhos 1974-1982” (The Young Leonilson – Drawings 1974–1982) was organized at Galeria Luisa Strina in São Paulo.

2010

His work participated in the 29^a Bienal Internacional de São Paulo – “Há sempre um copo de mar para um homem navegar” (There is Always a Cup of Sea for a Man to Navigate), at the Ciccillo Matarazzo Pavilion, Ibirapuera Park, São Paulo, and also in the collective exhibitions “Modelos para armar – Pensar Latinoamérica desde la Colección Musac” (Models to Assemble – Latin American Thought from the Collection Musac), Museu de Arte Contemporâneo de Castilla y León (Musac) in Leon, Spain, and also in the group exhibition “Contemporary Art from the Collection” at the (MoMA) in New York, USA.

2011

He integrated another show “I Am Still Alive: Politics and Everyday Life in Contemporary Drawing”, at the Museum of Modern Art in New York. His work participated in the show “Sem título” (Untitled) – in a special room at the 12th Biennial of Istanbul, the Istanbul Biennial Pavilions in Istanbul, Turkey. The retrospective “Sob o peso dos meus amores” (Under the Heavy Weight of My Loves), was carried out at the Itaú Cultural, São Paulo.

Works in collections:

Centre National D’Art et de Culture Georges-Pompidou
Deutsche Bank Collection
Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest
Fundación Cisneros
Instituto Inhotim
Instituto Moreira Salles
Itaú Cultural
Los Angeles County Museum (Lacma)
Museu de Arte Contemporâneo de Barcelona (MACBA)
Museu de Arte Contemporâneo de Castilla y León (Musac)
Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires
Museu da Gravura Cidade de Curitiba
Museu de Arte de Brasília (MAB)
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP)
Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC/NIT)
Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (MACCDMAC)
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS)
Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP)
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ)
Museu Nacional de Belas-Artes (MNBA)
Museu Serralves / Coleção de Desenhos da Madeira Corporate Services
Museum of Modern Art New York (MoMA)
Pinacoteca do Estado de São Paulo
Städtische Galerie
Tate Modern of London
The Museum of Fine Arts Houston (MFAH)

Fundação Iberê Camargo | Iberê Camargo Foundation

Conselho de Curadores | Advisors to the Curators

Beatriz Johannpeter
Bolívar Charneski
Carlos Cesar Pilla
Christóvão de Moura
Cristiano Jacó Renner
Domingos Matias Lopes
Felipe Dreyer de Ávila Pozzebon
Jayme Sirotsky
Jorge Gerdau Johannpeter
José Paulo Soares Martins
Justo Werlang
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Maria Coussirat Camargo
Renato Malcon
Rodrigo Vontobel
Sérgio Silveira Saraiva
William Ling

Presidente de Honra | Honorary President

Maria Coussirat Camargo

Presidente | President

Jorge Gerdau Johannpeter

Vice-Presidente | Vice-President

Justo Werlang

Diretores | Management

Carlos Cesar Pilla
Felipe Dreyer de Ávila Pozzebon
José Paulo Soares Martins
Rodrigo Vontobel

Conselho Curatorial | Curatorial Board

Fábio Coutinho
Icleia Borsa Cattani
Jacques Leenhardt
José Roca

Conselho Fiscal (titulares) | Financial Board (members)

Anton Karl Biedermann
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna
Pedro Paulo de Sá Peixoto

Conselho Fiscal (suplentes) | Financial Board (substitutes)

Gilberto Bagaiolo
Gilberto Schwartzmann
Ricardo Russowski

Superintendente Cultural | Cultural Superintendent

Fábio Coutinho

Gestão Cultural | Cultural Management

Pedro Mendes

Equipe Cultural | Culture Team

Adriana Boff
Carina Dias de Borba
Laura Cogo

Equipe Acervo e Ateliê de Gravura | Collection and Print Studio Team

Eduardo Haesbaert
Alexandre Demetrio
Gustavo Possamai
José Marcelo Lunardi

Equipe Educativa | Educational Team

Laura Dalla Zen
Cristina Arikawa

Mediadores | Museum Mediators

André Fagundes
Cristina Morassutti
Diego Farina
Fabrício Teixeira
Heloisa Marques
Iara Collet
Jerônimo Milone
Liege Ferreira
Lilian Reis
Lívia dos Santos
Lucas Lima Fontana
Michel Flores
Natalha Chula
Romualdo Correa

Equipe de Catalogação e Pesquisa | Cataloguing and Research Team

Mônica Zielinsky
Marcos Fioravante de Moura
Talitha Bueno Motter

Equipe de Comunicação | Communication Team

Elvira T. Fortuna
Lucianna Silveira Milani

Website

Luísa Fedrizzi
Isabel Waquil

Superintendente Administrativo Financeiro | Superintendent for Administration and Finance

Rudi Araújo Kother

Equipe Administrativo-Financeira | Team Administration and Finance

José Luis Lima
Ana Paula do Amaral
Carlos Huber
Carolina Miranda Dorneles
Emanuelle Quadros dos Santos
Joice de Souza
Margarida Aguiar
Maria Lunardi
Roberto Ritter

Assessoria de Imprensa | Press Office

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

Consultoria Jurídica | Legal Advisor

Ruy Rech

TI Informática | IT

Jean Porto

Manutenção Predial | Building Maintenance

TOP Service

Segurança | Security

Elio Fleury
Gocil Serviços de Vigilância e Segurança

Exposição | Exhibition

Realização | Organization

Itaú Cultural
Fundação Iberê Camargo

Curadoria | Curator

Bitu Cassundé
Ricardo Resende

Apoio | Support

Projeto Leonilson

Identidade Visual | Visual Identity

Adriana Tazima

Transporte | Transport

Alves Tegam

Seguro | Insurance

Pro Affinité Consultoria e Corretagem de Seguros

Av. Padre Cacique 2.000
90810-240 | Porto Alegre RS Brasil
tel [55 51] 3247-8000
www.iberecamargo.org.br

Catálogo | Catalogue

Coordenação Editorial | Editorial Coordination

Adriana Boff

Texto | Text

Bitu Cassundé
Ricardo Resende
Maria Esther Maciel

Cronologia | Chronology

Projeto Leonilson

Tradução | Translation

Clara Meirelles

Revisão | Proofreading

Rosalina Gouveia

Projeto Gráfico | Graphic Design

Adriana Tazima

Fotografias | Photographs

Arquivo Projeto Leonilson: p.110 e cronologia
Ding Musa: p. 44, 72, 82, 143, 168.
Edouard Fraipont: p. 15, 16, 17, 19, 20, 22, 25, 26, 35, 36, 41, 46,
49, 53, 56, 57, 64, 65, 66, 67, 74, 84, 85, 94, 95, 97, 101, 103, 104,
107, 109, 110, 111, 116, 118, 119, 122, 128, 129, 134, 136, 137, 145,
149, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 166, 169, 171, 175, 178, 179,
180, 181, 188, 189, 190.
Eduardo Brandão: p. 75, 106, 114, 144, 170, 183, 187.
Eduardo Ortega: p. 21, 30, 46, 47, 55, 68, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83,
84, 92, 94, 95, 100, 102, 110, 112, 127, 130, 132, 138, 139, 140, 141,
142, 150, 153, 161, 172, 173, 174, 176, 178, 184, 186, 188, 191, 192,
193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206,
207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215.
Fábio Del Re: p. 42.
J.W.M Boerringer: p. 17, 90, 91, 130.
Paulo Inocêncio: p. 44, 71.
Rafael Assef: p. 105, 113, 123, 156, 158, 162.
Romulo Fialdini: p. 33, 34, 48, 50, 51, 52, 86, 88, 89, 92, 95, 101,
108, 109, 115, 117, 121, 124, 130, 133, 135, 136, 137, 147, 151, 152,
153, 155, 177, 179, 182, 185, 198.
Rubens Chiri: p. 21, 60, 61, 62, 63, 120.
Vicente Mello: p. 73, 80, 87, 93, 116, 121, 131, 148, 164, 165.
Cortesia Galeria Fortes Vilaça: p. 70.

Tratamento de Imagem | Image Processing

ClickPRO Digital

Todos os direitos reservados | All rights reserved

© Bitu Cassundé
© Ricardo Resende
© Maria Esther Maciel
© Fundação Iberê Camargo
© Leonilson, 1957 Fortaleza - 1993 São Paulo

Nesta edição respeitou-se o novo acordo Ortográfico da Língua Portuguesa | This edition follows the New Orthographic Agreement of Portuguese Language

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO – CIP
(Alexandre Bastos Demétrio, CRB10/1519)

C345I CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu
Leonilson: Sob o peso dos meus amores / Carlos Eduardo Bitu
Cassundé, Ricardo Resende, Maria Esther Maciel. - Porto Alegre:
Fundação Iberê Camargo, 2012.

250p. : il. Color.
ISBN 978-85-89680-26-4

Catálogo em edição bilingüe.
Tradução: Clara Meirelles

1. Arte. 2. Artes visuais. 3. Arte século XX. 4. Leonilson, José.
I. Resende, Ricardo. II. Maciel, Maria Esther. III. Título.