

corpo  
Leonilson.  
político

corpo  
Leonilson.  
político

Edição Agustín Pérez Rubio



## SUMÁRIO

<i>Leonilson. Corpo Político</i> <i>Reflexões em torno desta publicação</i>	5
<i>Leonilson. Political Body</i> <i>Reflections around this publication</i>	10
Capítulo I: <i>Repensando os lados obscuros da modernidade em primeira pessoa: Dos eventos histórico-políticos às desigualdades no dia a dia</i> Chapter I: <i>Rethinking the dark sides of modernity in first person: From historical-political events to everyday inequalities</i>	15
Capítulo II: <i>Do Nordeste: Empoderamento do seu lugar de fala</i> Chapter II: <i>From the Northeast: Empowerment of his place of speech</i>	39
Capítulo III: <i>A autorrepresentação como fortalecimento da fragilidade</i> Chapter III: <i>Self-representation as empowerment of fragility</i>	59
Capítulo IV: <i>Fraternidade queer: reformulando o conceito de família</i> Chapter IV: <i>Queer fraternity: reformulating the concept of family</i>	95
Capítulo V: <i>Representação sem tabus: Dando vazão ao desejo</i> Chapter V: <i>Representation without taboos: Giving way to desire</i>	111
Capítulo VI: <i>Juízo final com um tom pessoal: Quando a política se torna futuro</i> Chapter VI: <i>Final Judgment with a personal touch: When politics becomes the future</i>	145
<i>O legado político de Leonilson</i> <i>Conversa entre Agustín Pérez Rubio, Fernanda Nogueira e Ivo Mesquita</i>	163
<i>Leonilson's political legacy</i> <i>Conversation between Agustín Pérez Rubio, Fernanda Nogueira and Ivo Mesquita</i>	176

---



## LEONILSON. CORPO POLÍTICO

### Reflexões em torno desta publicação

Agustín Pérez Rubio

Não paro de refletir sobre o que representa a magnitude do legado de um artista quando ele morre. Isso se torna ainda mais significativo se o artista estiver ciente de que seu tempo de vida é limitado, seja por doença ou por velhice. E ainda mais, como compreender o período de vida desse artista: sua época, a sociedade daquele momento – mesmo que esse momento já não exista e tenha se transformado. Como reinserir sua obra a partir de uma perspectiva que seja fiel àquele tempo passado, mas apreendido e compreendido pelos olhos e experiências da sociedade atual. Embora sejam questões básicas sobre o legado histórico de um artista e sua relevância contemporânea, essas foram, de certa forma, o ponto de partida para essa nova análise do trabalho de um artista que sempre me intrigou por sua coerência e radicalidade. Talvez a incumbência deste projeto em homenagem aos trinta anos da morte de Leonilson possa ser um bom pretexto para impulsionar seu legado em direção a uma nova leitura, abrindo o campo de debate entre o artístico e político em sua trajetória como artista.

Por mais de duas décadas, venho acompanhando o legado deixado por este artista incontornável, tanto para compreender os processos artísticos de um contexto como o brasileiro (desde os anos 80 até os dias atuais), quanto para entender algumas das derivações artísticas em relação ao que hoje chamamos de *queer theory*. O fato de José Leonilson Bezerra Dias ter falecido em 28 de maio de 1993 devido a complicações relacionadas ao HIV/AIDS – estando muito consciente de seu processo de adoecimento e do que aconteceria com seu legado posteriormente –, fez com que parte de sua prática pudesse ser inserida hoje em uma suposta genealogia artística internacional. Nesse contexto, seu trabalho pode ser entendido ao lado da prática de *outras* artistas, embora infelizmente nunca tenham tido a oportunidade de se conhecer. Nomes reconhecidos como Felix Gonzalez-Torres, David Wojnarowicz, os canadenses General Idea ou o espanhol Pepe Espaliú podem ser exemplos de uma genealogia hipotética, juntamente com artistas mais próximos do campo latino-americano, como os argentinos Alejandro Kuropatwa e Liliana Maresca; Las Yeguas del Apocalipsis do Chile ou o paraguaio Feliciano Centurión, além de muitos outros escritores, cineastas e poetas.<sup>1</sup> Uma geração inteira de artistas que enfrentou a chamada crise da AIDS em sua própria pele e cujas obras refletem de uma forma ou outra aspectos de reivindicação política dentro desse espectro.

<sup>1</sup> Gostaria de mencionar aqui a inserção do trabalho de Leonilson nas perspectivas do HIV no campo artístico e nas instituições museológicas, como exemplificado no Seminário *Efectos virales. Respuestas políticas y artísticas al VIH en las últimas décadas* [Efeitos virais. Respostas políticas e artísticas ao HIV nas últimas décadas], o qual incluiu uma conferência realizada por Lisette Lagnado, intitulada *José Leonilson: são tantas as verdades*. Este seminário ocorreu no MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, nos dias 14 e 15 de junho de 2017. Mais informações sobre o programa e as conferências podem ser encontradas em <https://www.malba.org.ar/evento/efectos-virales/>

De qualquer modo, a partir desse fato crucial, que faz parte da política de um corpo, as posições políticas de Leonilson se constroem ao longo de toda a sua trajetória, sendo incentivadas nos últimos anos de sua existência pelo seu enfrentamento à fragilidade e à discriminação, buscando evidenciá-las publicamente, ciente da sua efemeridade e da importância de deixar um legado que fosse um instrumento de difusão, pesquisa e sensibilização. Isso tem sido e continua sendo essencial para toda uma geração que vive com o medo e o isolamento do contágio, e também para as novas e futuras gerações que estão por vir, ainda mais sensibilizadas devido à pandemia de Covid-19.

Nesse sentido, *Leonilson. Corpo Político* pretende estender os limites de sua obra, ampliando sua relevância a partir de uma visão voltada para o presente. Embora, em algumas ocasiões, tenha sido dito que Leonilson não era um ativista, ou que ele próprio não se identificasse como alguém com ambições políticas, seu legado evidencia a maneira como, a partir do presente, podemos compreender tanto a sua noção de política quanto sua própria prática. Isso é ainda mais manifesto em um artista que se presume viajante e que se assume como cidadão do mundo através de suas experiências em diversas cidades – *polis* –, como parte de seu intercâmbio e pesquisa. Cidadãos na antiga Roma detinham privilégios que lhes conferiam direitos e deveres na *polis*, de onde se origina a raiz da palavra política. Da mesma forma que os antigos romanos, Leonilson é aquele que utiliza a política como uma ferramenta para existir no mundo, inclusive em sua maneira de desejar mudá-lo, mesmo que não possa ou que resista. Nesse ato, a política para Leonilson é composta pela articulação de movimentos sensíveis, teóricos e poéticos, que não se limitam ao desejo de *Ser*, mas se transformam em um movimento *de vir*.<sup>2</sup> Uma espécie de transmutação que se reflete de várias maneiras em seus últimos trabalhos e, de forma extraordinária, na instalação da Capela do Morumbi, abordada aqui no Capítulo VI. Junto com a roda de conversa final que encerra esta publicação, diversos dos aspectos que aqui são discutidos se revelam a partir das perspectivas e vivências atuais das correntes de pensamento e das derivas na arte contemporânea.

Desde a década de 1960 e graças aos postulados feministas que posteriormente evoluíram para a teoria *queer*, onde “O pessoal é político” – famoso slogan da segunda onda do feminismo, sem reconhecimento individual de autoria<sup>3</sup> – é fundamental compreender, como afirma a autora do feminismo interseccional Kimberlé Crenshaw, que o processo de reconhecer como social e sistêmico o que antes era percebido como algo isolado e individual tem caracterizado a política de identidade de afro-americanos, pessoas não brancas, gays e lésbicas, entre outros.<sup>4</sup> A partir daqui, este projeto adota a noção de

<sup>2</sup> GUEDES, Cíntia (2021). “Carta à escritora de vidas infinitas”. Em: *Jota Mombaça. Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó.

<sup>3</sup> BURCH, Kerry T. (2012). *Democratic Transformations: Eight Conflicts in the Negotiation of American Identity*. London: Continuum, p. 139. Embora o termo tenha sido publicado pela primeira vez em um ensaio da autora americana Carol Hanisch em 1970 e posteriormente utilizado e atribuído a várias outras feministas, todas recusaram sua autoria, considerando-o um slogan coletivo criado por milhares de mulheres em conversas privadas.

<sup>4</sup> CRENSHAW, Kimberlé (1991). *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*. *Stanford Law Review*, Vol. 43, No. 6, Jul. 1991, pp. 1241-1299.



Leonilson, Eduardo Brandão e amigos. Arquivo pessoal de Leonilson | Leonilson, Eduardo Brandão and friends. Leonilson personal archive



Leonilson e Jan Fjeld. Arquivo pessoal de Leonilson | Leonilson and Jan Fjeld. Leonilson personal archive

corpo a partir de duas perspectivas de fricção: a primeira com a singularidade anatômica dessa fisicalidade enérgica, jovial e sexual, assumindo a fragilidade e o declínio de um corpo doente em seus momentos finais. A segunda, o corpo como resultado de um conjunto de práticas concebidas para um trabalho coletivo. Uma forma de transcender a própria individualidade, a fim de impulsioná-la em direção a um corpo social com uma *futuridade queer*,<sup>5</sup> tanto artisticamente quanto coletivamente. Por essa razão, o projeto *Leonilson. Corpo Político* busca uma abordagem que o identifica em relação aos problemas sociais e políticos enfrentados, destacando certas posições dentro de sua prática como expressões de seu compromisso político.

Desde seu olhar sobre os eventos políticos da história à defesa de princípios como liberdade e democracia; às questões ecológicas e à salvaguarda das memórias de determinados territórios a partir de seu lugar de fala como homem do Nordeste brasileiro; passando por sua experiência como um corpo não heteronormativo, homoerótico e de sexualidade livre; até às formas de ocultação e desaparecimento em seus autorretratos, como meios de resistência através de uma autorrepresentação ficcional. Também em sua aliança com outras minorias das quais ele também faz parte; percorrendo seus valores políticos que se refletem em relação às notícias do dia a dia; chegando a uma política dos afetos com a construção de uma *outra* família e ao empoderamento como um corpo frágil e doente, onde a política de cuidados, juntamente com a maneira de formalizar um julgamento social – confrontando sua figura como artista com a sociedade conservadora em que viveu –, são partes intrínsecas de seu legado.

<sup>5</sup> MUÑOZ, José Esteban (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. Nova York: New York University Press. Neste livro, o autor cunhou o termo “futuridade” para descrever o quadro conceitual dentro da teoria *queer* e dos estudos críticos que englobam a ideia de que o futuro não é predeterminado ou fixo, mas algo que pode ser ativamente moldado e transformado. Essa ideia enfatiza o potencial de mudança, progresso e transformação social, especialmente entre as comunidades marginalizadas. Muñoz argumentou que *queerness* não se trata apenas de identidade ou orientação sexual, mas também de uma força transformadora e visionária que desafia as estruturas normativas e oferece novas formas de ser e de se relacionar.

Em relação à metodologia deste projeto, *Leonilson. Corpo Político* foi dividido em seis núcleos que não transcorrem simultaneamente. A reinstalação da obra *Instalação sobre duas figuras* (1993), a última criação do artista na Capela do Morumbi, foi realizada em um momento distinto, entre maio e junho de 2023, sendo inaugurada exatamente na tarde em que se completaram trinta anos do falecimento do artista. Posteriormente, a exposição que leva o título desta publicação foi apresentada na galeria Almeida & Dale em 5 de agosto de 2023. Essa mostra foi organizada em cinco núcleos temáticos que foram transformados em capítulos para esta publicação. No total, mais de setenta obras de diversas coleções e instituições que faziam parte da exposição foram incluídas nesta publicação, além de outras que não puderam ser exibidas devido a diferentes motivos, mas que também fazem parte do espectro curatorial do projeto. Todas essas obras são abordadas nos seis capítulos ou núcleos temáticos da publicação, aprofundando a revisão do trabalho do artista a partir da contemporaneidade.

Apresentada de forma não-linear ou diretamente cronológica, mas sim por um sentido temático, a exposição traça sua trajetória desde o início de seus experimentos, quando jovem com afinidade para as artes e o desenho, até trabalhos considerados mais relevantes, que pontuam a maturidade de seu legado estético-político. Embora não haja uma sequência específica, a visita à exposição segue um percurso que vai da entrada até o fundo do espaço, sendo acrescentada a Capela do Morumbi como sexto e último capítulo, juntamente com os documentos relacionados a essa última obra que estavam ali expostos.

Nesta exposição, apenas um corpo vermelho, como um corpo estranho atuando como barreira, barricada ou divisória, atravessa a galeria em direção contrária à entrada. Um corpo-parede, um corpo exposto, de cor vermelho-sangue – a cor extraída de uma de suas obras, [*Liberec*] (1989). Um corpo inserido no espaço e no tempo, formando quatro espaços íntimos e sobre o qual o público perambula e que serve, ao mesmo tempo, como suporte para algumas obras da exposição. Um único gesto arquitetônico e museográfico, uma forma de contemplar e homenagear este corpo que se torna arquitetura, que sustenta, acolhe, produz intimidade, ao mesmo tempo em que dá vida e ação ao percurso do espaço.

Além desta publicação, o que *Leonilson. Corpo Político* busca por meio de desenhos, pinturas, bordados e instalações é reinserir seu legado na contemporaneidade atual, desmistificando a imagem de um artista solitário, ensimesmado e melancólico, cuja criação é conduzida apenas por amores platônicos, para confrontá-lo com a crueza, a realidade versus a ficcionalidade de uma experiência comprometida, disruptiva, jovial e enérgica situada entre o hedonismo e a libertação sexual gay dos anos 80, bem como as reivindicações *queer*, na qual muitos de seus trabalhos podem ser e estar associados hoje.



Instalação sobre duas figuras na Capela do Morumbi, 1993. Arquivo Projeto Leonilson. Foto: Eduardo Brandão | Installation on two figures at Capela do Morumbi, 1993. Projeto Leonilson Archive. Photo: Eduardo Brandão

Por último, esta publicação reúne os textos específicos – agora expandidos – que compunham os seis núcleos expositivos, que servem como roteiro ao desdobrar os aspectos específicos, incluindo dados e explicações sobre obras individuais, para apoiar e dar consistência à perspectiva curatorial que fundamenta o projeto. Este texto é acompanhado por várias imagens do artista em relação a cada um dos núcleos, bem como uma documentação nunca antes publicada, que confere autenticidade à narrativa histórica e auxilia a compreensão da proposta curatorial. Realiza uma viagem no tempo com fotografias da primeira instalação na Capela do Morumbi, sua inauguração em maio de 1993 e sua reinauguração em maio de 2023, no contexto deste projeto.

A publicação, por fim, é concluída com um texto importante, que contém a transcrição da conversa que ocorreu no mesmo dia da inauguração da Capela do Morumbi entre Ivo Mesquita, Fernanda Nogueira e eu. Esse material, embora tenha sido um começo, serve como um encerramento ao proporcionar uma importante dimensão do legado que Leonilson deixou ao longo destes anos e para as gerações futuras. Este projeto e sua publicação visam testemunhar e explorar uma nova leitura do legado de um artista que continua a oferecer novas camadas de significado, vistas à luz de hoje, em um mundo em colapso, que nos tornou mais conscientes da importância e do cuidado com os seres humanos, seus corpos e integridades, por meio da viralidade de outra pandemia próxima.

## LEONILSON. POLITICAL BODY *Reflections around this publication.*

Agustín Pérez Rubio

I haven't stopped thinking about what the magnitude of an artist's legacy becomes when they die. Even more so if the artist is aware that they have little time left in life, whether due to illness or old age. Furthermore, how to comprehend the span of that artist's life: their time, the society of that moment – even if that moment no longer exists and has transformed. How to reinsert their work from a perspective that is faithful to that past time, but is also apprehended and understood through the eyes and experiences of today's society. Although these are fundamental questions about the historical legacy of an artist and their contemporary relevance, they were, in a way, the starting point for this new analysis of the work of an artist who has always intrigued me for his coherence and radicality. Perhaps the commission of this project in honor of the thirty years of Leonilson's death could be a good pretext to propel his legacy towards a new rereading, one that begins to open up the field of debate between the artistic and the political, within his trajectory as an artist.

For over two decades, I have been following the legacy left by this inescapable artist, both to understand the artistic processes within the context like Brazil from the 1980s to our present day, and to understand some of the artistic developments to what we now call *queer theory*. The fact that José Leonilson Bezerra Dias died on May 28, 1993 due to complications related to HIV/AIDS – being very aware of his illness process and what would happen to his legacy later – has allowed us to place part of his practice within a supposed international artistic genealogy, where his work can be understood alongside the practice of other artists, even though unfortunately they never had the opportunity to meet. Established names such as Felix Gonzalez-Torres, David Wojnarowicz, the Canadians General Idea or the Spaniard Pepe Espaliú can be examples of a hypothetical genealogy, alongside artists closer to the Latin American scene, such as the Argentines Alejandro Kuropatwa and Liliانا Maresca; Las Yeguas del Apocalipsis from Chile or the Paraguayan Feliciano Centurión, as well as many other writers, filmmakers and poets.<sup>1</sup> An entire generation of artists who experienced the so-called AIDS crisis firsthand and whose works reflect, in one way or another, aspects of political advocacy within this spectrum.

<sup>1</sup> I would like to mention here the insertion of Leonilson's work in the perspectives of HIV in the artistic field and in museological institutions, as exemplified in the Seminar *Efectos virales. Respuestas políticas y artísticas al VIH en las últimas décadas* [Viral effects. Political and artistic responses to HIV in recent decades], which included a conference held by Lisette Lagnado, entitled José Leonilson: são tantas as verdades [José Leonilson: there are so many truths]. This seminar took place at MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, on June 14 and 15, 2017. More information about the program and conferences can be found at <https://www.malba.org.ar/evento/viral-effects/>



*Leonilson em Fortaleza. Arquivo pessoal de Leonilson | Leonilson in Fortaleza, Ceará. Leonilson personal archive.*

In any case, since this crucial fact, which is part of body politics, Leonilson's political positions are formed throughout his entire trajectory, perhaps being encouraged in the last years of his existence when he experienced fragility and discrimination, seeking to highlight it publicly, conscious of the transience that his existence would have and the importance of leaving a legacy that could serve as a tool for dissemination, research and awareness. This has been and remains essential for an entire generation that lives with the fear and isolation of contagion, and also for new and future generations, who have become even more sensitized due to the Covid-19 pandemic.

In this sense, *Leonilson. Political Body* intends to extend the limits of his work, expanding its relevance with a focus on the present. While it has been said at times that Leonilson wasn't an activist, or didn't identify as someone with political ambitions, his legacy clearly aligns with how we can currently understand both the notion of politics and his own practice. This is even more manifest in an artist who considers himself a traveler and who assumes himself as a citizen of the world through his experiences in different cities – *polis* –, as part of his exchanges and research. Citizens in ancient Rome held privileges that gave them rights and duties in the *polis*, from which the root of the word politics originates. Similarly, as the ancient Romans, Leonilson was one who used politics as a tool to engage with the world, including in his way of desiring to change it, even if he can't, or if he resists. In this act, politics for Leonilson is composed by articulating sensitive, theoretical and poetic movements that do not confine themselves to the desire to *Be*, but rather transform into a process of becoming.<sup>2</sup> A kind of transmutation that is reflected in several ways in his last works and, in an extraordinary way, in the installation of Capela do Morumbi, discussed in Chapter VI. Alongside the final conversation that closes this publication, this unveils several of these aspects seen from the perspectives and present experiences of currents of thought and drifts within contemporary art.

<sup>2</sup> GUEDES, Cíntia (2021). "Carta à escritora de vidas infinitas" In: *Jota Mombaça. Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó.

Since the 1960s and thanks to the feminist postulates that later evolved into queer theory, where “The personal is political” – a famous slogan of the second wave of feminism that has no individual recognition of its authorship<sup>3</sup> –, it is essential to understand, as stated by the intersectional feminist author Kimberlé Crenshaw, that the process of recognizing as social and systemic what was previously perceived as something isolated and individual has characterized the identity politics of African Americans, people of color, gays and lesbians, among others.<sup>4</sup> Based on this premise, this project embraces the notion of the body from two points of friction. Firstly, with the anatomical singularity of this energetic, youthful and sexual physicality, while acknowledging the fragility and deterioration of a sick body in its final moments. Secondly, the body as a result of a set of practices designed for collective work. A way of transcending one's own individuality and push it towards a social body under *queer futurity*,<sup>5</sup> both artistically and collectively. For this reason, *Leonilson. Political Body* seeks an approach that identifies an individual in relation to the social and political issues they lived through, highlighting certain positions within their practice as expressions of its political commitment.

From his look at the political events of history to the defense of principles like freedom and democracy; to ecological aspects and safeguarding the memories of certain territories from his *place of speech*<sup>6</sup> as a man from the Brazilian Northeast; traversing his experience as a non-heteronormative, homoerotic, and sexually free body; to forms of concealment and disappearance in his self-portraits, as means of resistance through fictional self-representation. Also, in his alliance with other minorities he is a part of; touching on his political values that are reflected in relation to the day-to-day news; reaching a politics of affects with the construction of an other family and empowerment as a fragile and sick body, where the politics of care, together with the way of formalizing a social judgment – where he confronts his role as an artist with the conservative society in which he lived in – are an intrinsic part of his legacy.

Regarding the methodology of this project, *Leonilson. Political Body* was divided into six sections, which did not take place simultaneously. Instead, the reinstallation of the work *Installation on two figures* (1993), the last creation by the artist in the Capela do Morumbi, was carried out at

<sup>3</sup> BURCH, Kerry T. (2012). *Democratic Transformations: Eight Conflicts in the Negotiation of American Identity*. London: Continuum, p. 139. Although the term was first published in an essay by the American author Carol Hanisch in 1970 and was later used and attributed to several other feminists, they all rejected its authorship, considering it a collective slogan created by thousands of women in private conversations.

<sup>4</sup> CRENSHAW, Kimberlé (1991). *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*. *Stanford Law Review*, Vol. 43, No. 6, Jul. 1991, pp. 1241-1299.

<sup>5</sup> MUÑOZ, José Esteban (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. Nova York: New York University Press. In this book, the author coined the term “futurity” to describe the conceptual framework within queer theory and critical studies that encompasses the idea that the future is not predetermined or fixed, but something that can be actively shaped and transformed. This idea emphasizes the potential for change, progress and social transformation, especially among marginalized communities. Muñoz argued that queerness is not just about identity or sexual orientation, but also about a transformative and visionary force that challenges normative structures and offers new ways of being and relating

<sup>6</sup> The concept of ‘place of speech’, known as ‘lugar de fala’ in Portuguese, stems from critical thought and intersectional feminism. It underscores the influence of individual experiences and identities, shaped by factors like gender, race, social class, and sexual orientation, on perspectives and viewpoints. This concept challenges the notion of universality within a cis-hetero-patriarchal Eurocentric society so that one can identify the various specific experiences and thus differentiate the discourses according to the social position from which they are spoken. For more information, see RIBEIRO, Djamilia (2017). *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento.

a different time, between May and June 2023, having been inaugurated on the afternoon marking the 30th anniversary of the artist's death. Subsequently, the exhibition that bears the title of this publication was presented at Almeida & Dale Galeria de Arte on August 5, 2023. This exhibition was organized into five thematic blocks, which have been turned into chapters for this publication. In total, more than seventy works from different collections and institutions that were part of the exhibition were included in this publication, along with some works that could not be exhibited due to various reasons, but which are still part of the curatorial spectrum. All of these works are spread across six chapters, or thematic cores, of the publication, delving into a contemporary reexamination of the artist's body of work.



"Agenda Filofax" | "Filofax Agenda"

Presented in a non-linear or directly chronological manner, but rather organized by a thematic sense, the exhibition traces the artist's trajectory from the beginning of his experiments, as a young individual with an affinity for the arts and drawing, to some of his most significant works from his later years which mark the maturity of his aesthetic-political legacy. Although there is no specific sequence, the visit to the exhibition follows a path that goes from the entrance to the back of the space. The Capela do Morumbi was added as the sixth and final chapter, together with the documents related to this last work that were on display.

In this exhibition, only a red body, like a foreign entity acting as a barrier, barricade or divider, crosses the gallery in the opposite direction to the entrance. A wall-body, an exposed body, in a blood-red color – the color taken from one of his works, *[Liberec]* (1989). A body embedded in space and time, forming four intimate spaces through which the public wanders, while also serving as a support to hang some of the works in the exhibition. A single architectural and museographic gesture, a way of contemplating and paying homage to this body that becomes architecture, that sustains, welcomes, generates intimacy, and at the same time, gives vibrancy and movement to the course of space.

In addition to this publication, what *Leonilson. Political Body* seeks, through drawings, paintings, embroideries and installations, is to reinsert his legacy into current contemporaneity, demystifying the image of a solitary, self-absorbed and melancholic artist, whose creation is driven solely by platonic loves, to confront him with the rawness, the reality versus fiction of a committed, disruptive, jovial and energetic experience situated between the hedonism and the gay sexual liberation of the 80s, as well as queer advocacy, to which many of his works are now associated.





*Amigos na abertura da exposição Instalação sobre duas figuras, 1993 |  
Friends at the opening of Installation on two figures, 1993*

Finally, this publication brings together the specific texts – now expanded – from each of the six exhibition sections, which serve as a guide to gradually unfold specific aspects, including data and explanations of individual works, in order to support and give consistency to the curatorial perspective that underlies the project. This text is accompanied by several images of the artist in relation to each of the sections, as well as documentation that has never been published before, which adds authenticity to the historical narrative and helps to understand the curatorial proposal. It also takes a trip through time with photographs of the first installation at Capela do Morumbi, its inauguration in May 1993, and the current one in May 2023, in the context of this project.

The publication concludes with an important text, which contains the transcription of the conversation that took place on the same day as the inauguration of the Capela do Morumbi exhibition, between Ivo Mesquita, Fernanda Nogueira and myself. This material, although a beginning, serves as a culmination by providing an important dimension of the legacy that Leonilson left over these years and for future generations. This project and its publication aim to testify and explore a new reading of the legacy of an artist who continues to offer new layers of meaning for a collapsing world, seen in today's light, which has made us more aware of the importance and care of human beings, their bodies and integrity, through the virality of another impending pandemic.

## I

*Repensando os lados obscuros da modernidade em primeira pessoa:  
Dos eventos histórico-políticos às desigualdades no dia a dia  
Rethinking the dark sides of modernity in first person:  
From historical-political events to everyday inequalities*



Neste primeiro capítulo, há um conjunto de obras que apresentam e, ao mesmo tempo, condensam a posição política de Leonilson ao longo de sua trajetória. Embora o próprio artista afirme que *Leo não consegue mudar o mundo* (1989) e *Leo não pode mudar o mundo* (1991), ao optar por uma afirmação negativa, percebemos um impulso de mudança que quer desestabilizar as ordens do mundo e alcançar um estado mais justo, democrático, livre e pacífico.

Desde o início, Leonilson sempre demonstrou interesse por eventos históricos e pelos dramas e tragédias humanas, como a ansiedade e a pressão vivenciadas durante uma invasão, com a imolação de um corpo jovem ao entrar nas tropas da União Soviética em Praga, [*Liberec*] (1989). Além disso, muitas de suas obras apresentam cenas relacionadas aos conflitos e horrores da guerra, como em *Avião c/ bombas e garoto* (1983), *A visão exterior* (1989) e [*Material bélico*] (1983). Também por aqueles que provocaram uma revolução em prol dos valores democráticos, como a liberdade, igualdade e fraternidade em *Sem título*, do portfólio *Estampes et révolution, 200 ans après* (1989),<sup>1</sup> e a contrapartida que o artista apresenta anos depois como um manifesto político-pessoal em *Dignity? Fragility; Desire* (1991). Leonilson também questionou explicitamente a maneira como várias minorias eram maltratadas socialmente e soube traduzir isso para o reino do organismo vivo, onde os fluidos – como fará em outras obras ao falar de sangue ou do sal do suor – não conhece distinções, como na obra *Os mesma saliva* (1991).

Sua compreensão do político transcende o pessoal e passa a questionar a essência da modernidade ao se aprofundar nas liberdades sexuais e afetivas, representando um amigo/amante como se fosse um poeta ou personagem intelectual histórico da modernidade brasileira – remetendo na iconografia ao retrato de alguém como Oswald ou Mário de Andrade<sup>2</sup> –, o qual era o único que se assumia, casado e com filhos, na sociedade conservadora dos anos 1980, como visto em *O homem moderno* (1986).

Nos últimos anos de sua vida, entre março de 1991 e maio de 1993, Leonilson colaborou com a jornalista Barbara Gancia, do jornal *Folha de S.Paulo*, ilustrando sua coluna “Talk of the Town”. Uma seleção de desenhos entre os cem existentes é apresentada aqui ao lado dos jornais originais, mostrando a essência política não apenas das notícias atuais, mas também a maneira simples, porém direta, pela qual o posicionamento político do artista emerge. Vários deles falam sobre problemas com o trabalho, sobre a situação de pobreza nas ruas e também a corrupção política. Também é apresentado um desenho que ele fez pouco antes de falecer, *Sem título* (1993) – que não faz parte desta série, mas que se inspira na sua forma e é feito em papel de bloco de notas, como alguns dos anteriores –, apresentando de maneira contundente o equilibrista, em meio à instabilidade política e social.

<sup>1</sup> A pintura intitulada [*La lute*] (c. 1988) também é inspirada em um detalhe de uma cena encontrada na parte inferior da litografia, cujo desenho original está na Coleção do Musée National D'Art Moderne Centre Pompidou em Paris.

<sup>2</sup> Por outro lado, é possível perceber que a relação dos retratados com as flores em determinado momento pode estar relacionada a Leonilson como uma forma de ocultar o retratado, deixando claro que a flor remete a alguém gay. Uma estratégia *queer* de identificação ou personificação do retratado.

In this first chapter, there is a set of works that present and, at the same time, condense Leonilson's political stance throughout his trajectory. Although the artist himself claims that *Leo can't change the world* (1989 and 1991), by opting for a negative assertion, we perceive an impulse for change that wants to destabilize the world's orders and attain a more just, democratic, free and peaceful state.

From the beginning, Leonilson always showed an interest in historical events and human dramas and tragedies, such as the anxiety and pressure experienced during an invasion, as depicted in the immolation of a young body upon entry of the Soviet Union troops into Prague, [*Liberec*] (1989). In addition, many of his works portray scenes related to the conflicts and horrors of war, as in *Airplane with bombs and kid* (1983), *The outer vision* (1989) and [*War material*] (1983). There is also interest in those who provoked a revolution in support of democratic values like freedom, equality and fraternity, as seen in *Untitled* (1989), from the portfolio *Estampes et révolution, 200 ans après*,<sup>1</sup> and its counterpart presented years later by the artist as a political-personal statement in *Dignity? Fragility; Desire* (1991). Leonilson also explicitly questioned the way in which various minorities were socially mistreated and was able to translate this into the realm of the living organism, where fluids – as he would explore in other works referring to blood or the salt of sweat – knows no distinctions, as in *The same saliva ones* (1991).

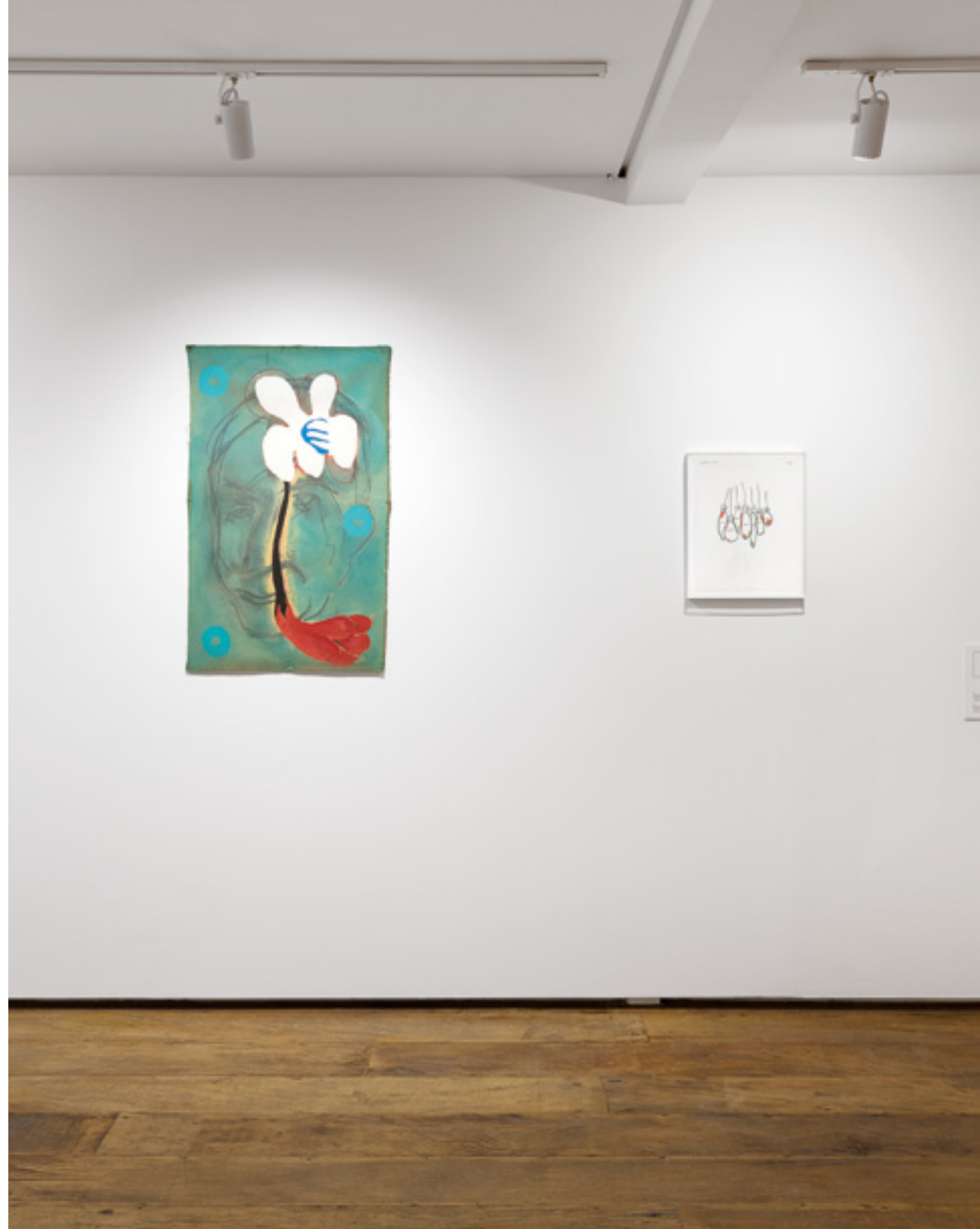
His understanding of the political transcends the personal and begins to question the essence of modernity by exploring sexual and affective freedoms, representing a friend/lover as if they were a poet or historical intellectual character of Brazilian modernity – recalling in the imagery of the portrait someone like Oswald or Mário de Andrade<sup>2</sup> – ,who was the only one who was out, married and with children, in the conservative society of the 1980s, as seen in *Modern man* (1986).

In the last years of his life, between March 1991 and May 1993, Leonilson collaborated with journalist Barbara Gancia, from the newspaper *Folha de S.Paulo*, illustrating her column "Talk of the Town". A selection of drawings from among the existing one hundred are presented here alongside the original newspapers, showing the political essence not only of current news, but also the simple but direct way in which the artist's political stance emerges. Several of them talk about problems with work, the situation of poverty in the streets and also political corruption. Also shown is a drawing he made shortly before his death, *Untitled* (1993), which is not part of this series but is inspired by the same format and is made on notepad paper, much like some of the previous ones; it portrays a tightrope walker in a striking way, in the midst of political and social instability.

---

<sup>1</sup> The painting titled [*La lute*] (c. 1988) is also inspired by a detail of a scene found at the bottom of the lithograph, the original drawing of which is in the Collection of the Musée National D'Art Moderne Center Pompidou in Paris.

<sup>2</sup> On the other hand, it is possible to see that the relationship between the portrayed and the flowers at a given moment may be related to Leonilson as a way of hiding the portrayed, making it clear that the flower refers to a gay person. A queer strategy of identification or personification of the portrayed.







*Leo não consegue mudar o mundo, 1989*

acrílica e tinta metálica sobre lona | acrylic and metallic paint on unstretched canvas, 156 x 95 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*Leo não pode mudar o mundo, 1991*

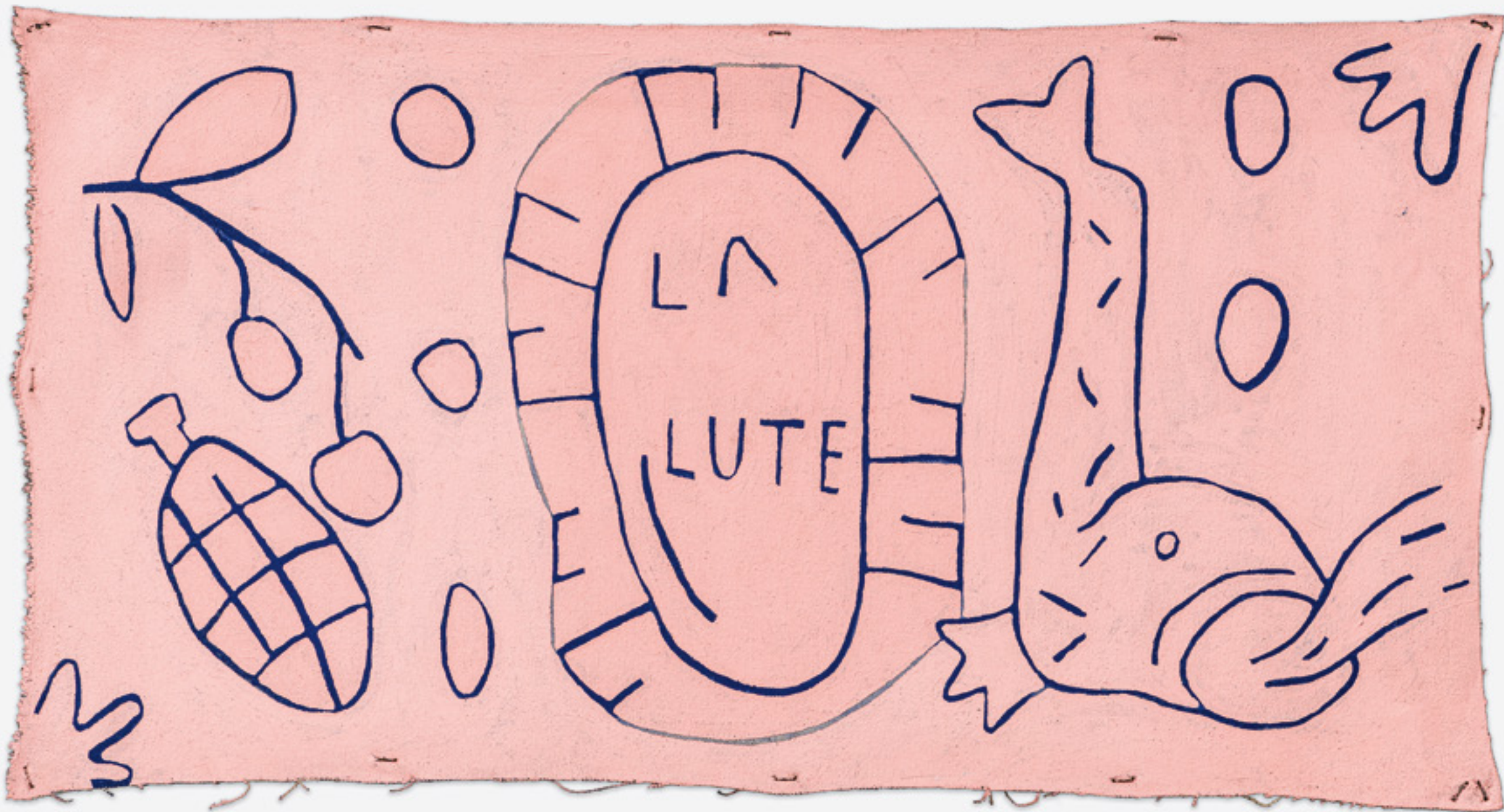
linha e lona sobre voile | thread and unstretched canvas on voile, 140,5 x 141 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



Sem título | Untitled, 1989  
do portfólio | from the portfolio *Estampes et Révolution, 200 ans après*  
litografia sobre papel | lithography on paper, 75 x 56 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*Dignity? Fragility; Desire*, 1991  
acrílico sobre lona | acrylic on unstretched canvas, 62 x 50 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



[La lute], c. 1988

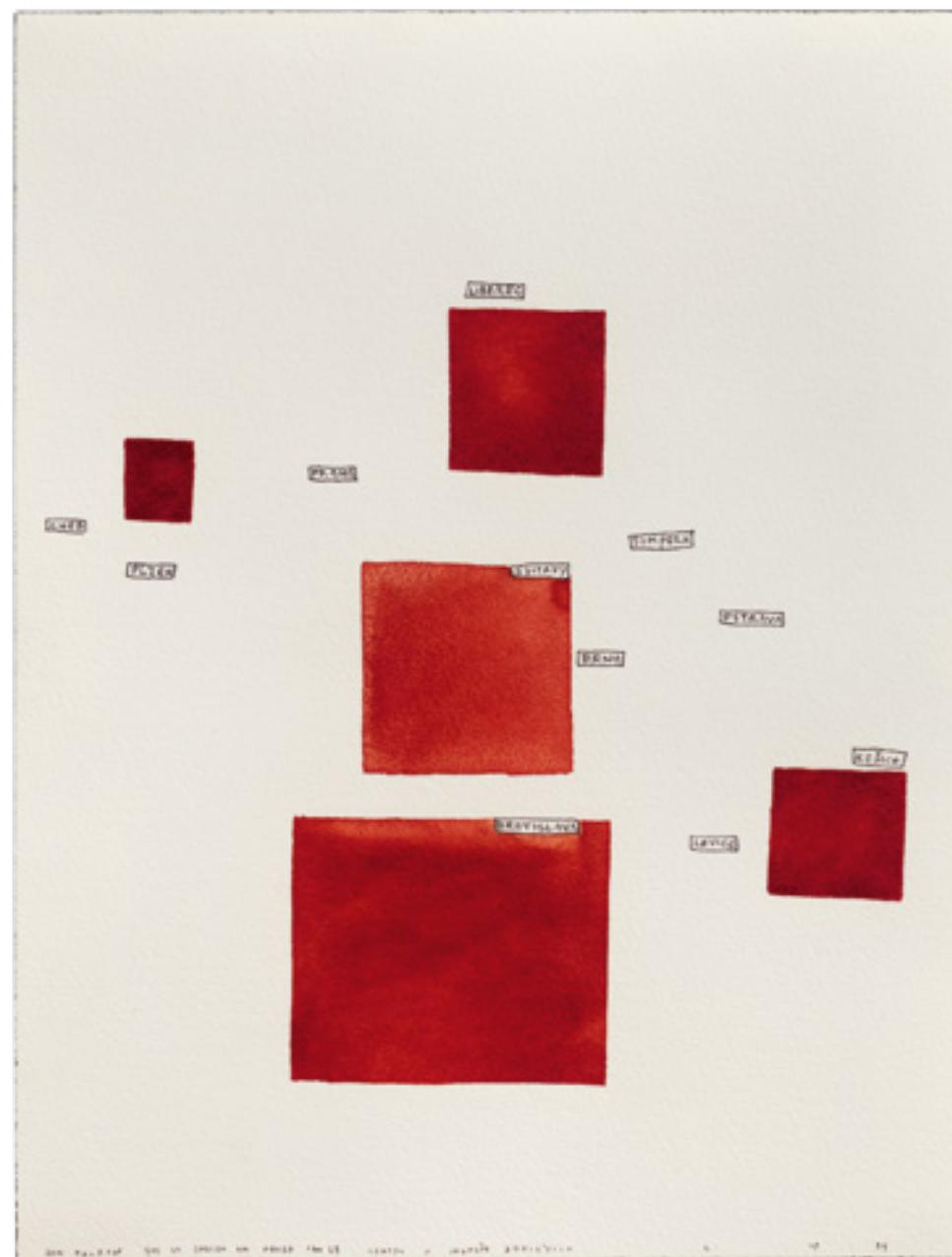
acrílico sobre lona | acrylic on unstretched canvas, 41 x 77 cm

Coleção Eduardo Brandão e Jan Fjeld, SP | Eduardo Brandão and Jan Fjeld Collection, Brazil



*[Material bélico], 1983*

acrílica e metálica sobre tela | acrylic and metallic paint on canvas, 40 x 60 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*[Liberec], 1989*

caneta permanente e aquarela sobre papel | permanent ink and watercolor on paper, 40,5 x 30,5 cm  
Coleção Ana Eliza e Paulo Setúbal, SP | Ana Eliza and Paulo Setúbal Collection, Brazil

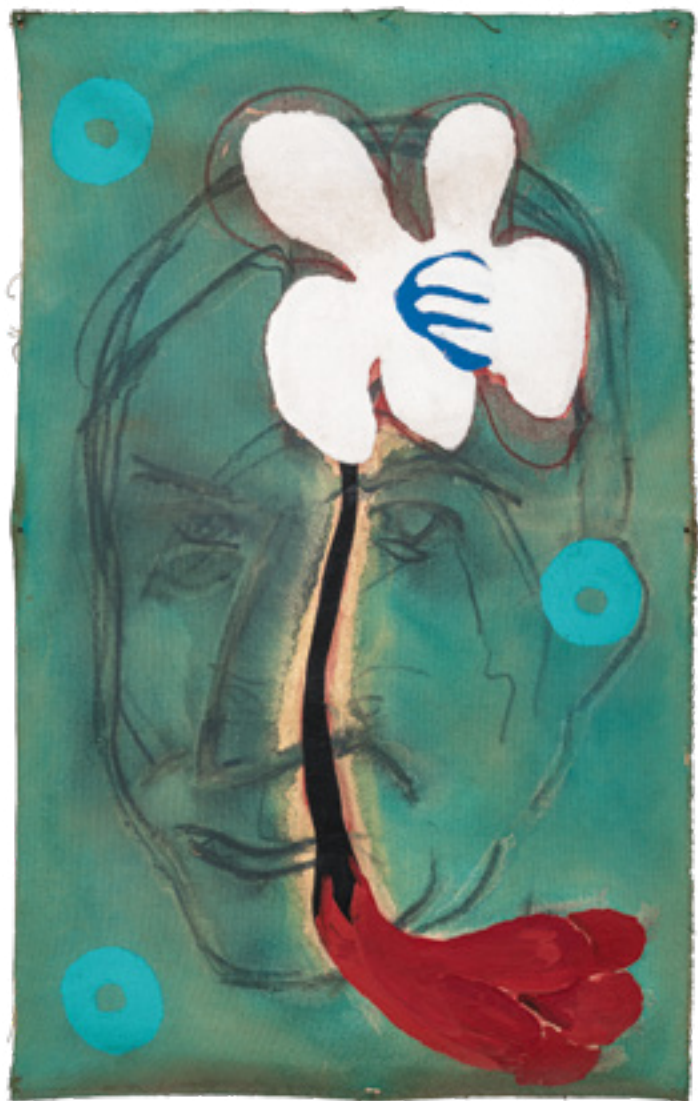




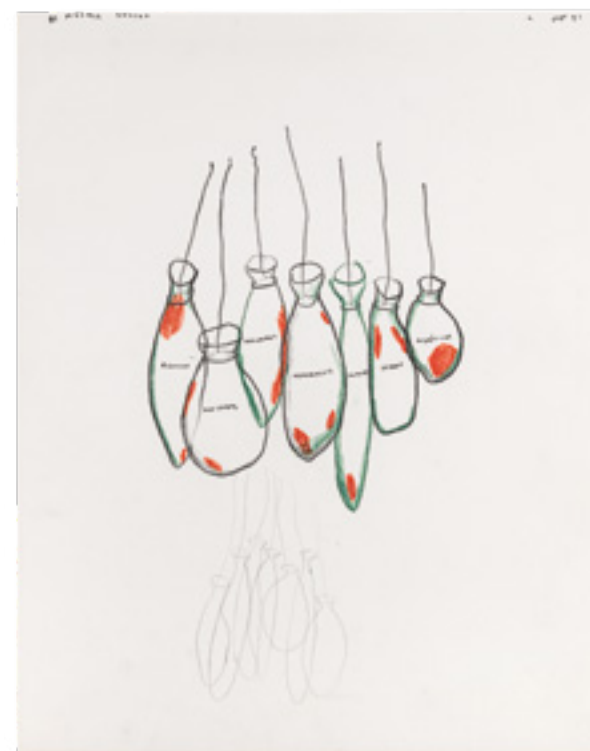
*Avião c/ bombas e garoto, 1983*  
acrílica sobre tela | acrylic on canvas, 213 x 100 cm  
Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio de Janeiro  
| Gilberto Chateaubriand MAM Rio de Janeiro Collection



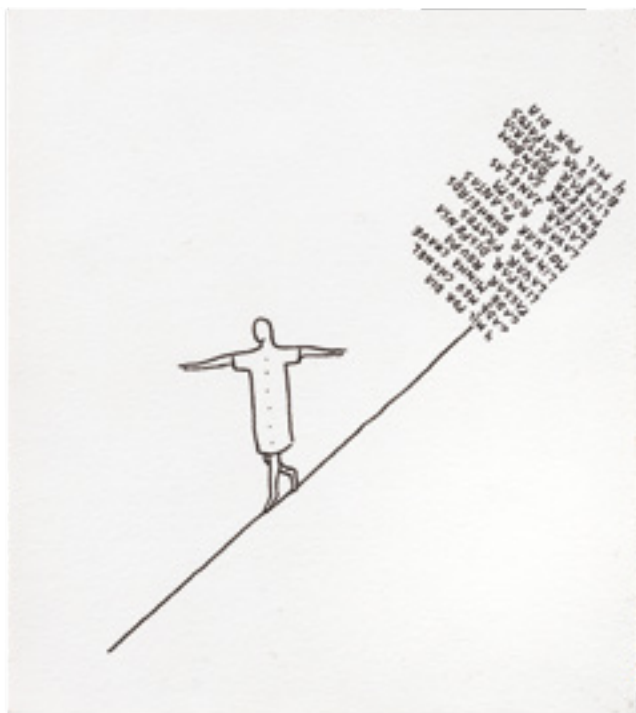
*A visão exterior, 1989*  
acrílica, linha e recorte sobre lona | acrylic, thread and cutting on unstretched canvas, 150 x 129 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*O homem moderno*, 1986  
acrílica, tinta metálica e lápis de cor sobre lona |  
acrylic, metallic paint and colored pencils on unstretched canvas, 90 x 57 cm  
Coleção Lea van Steen, SP | Lea van Steen Collection, Brazil



*Os mesma saliva*, 1991  
lápis de cor e grafite sobre papel | colored pencils and graphite on paper, 36 x 28 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



[Empregada de novela é mais chique que madame], 1991

caneta permanente sobre papel  
 | permanent ink on paper, 18 x 16 cm  
 Coleção particular, SP | Private collection, Brazil

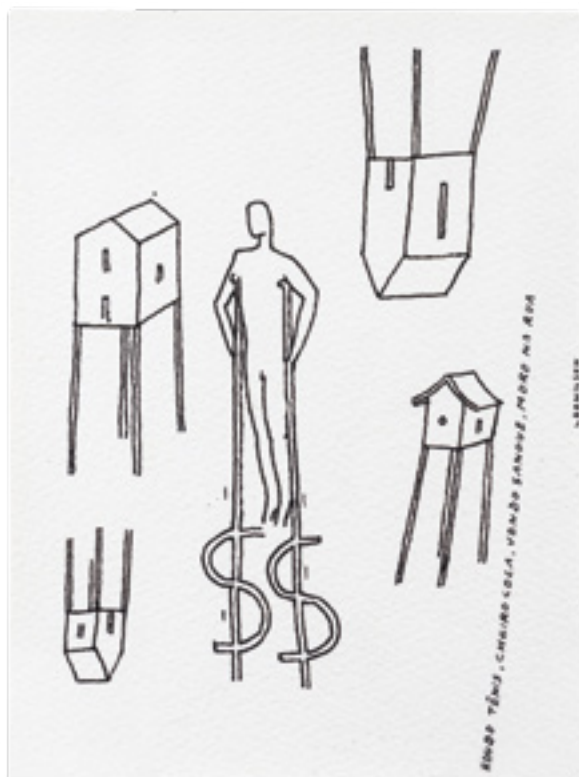
Ilustração publicada na *Folha de S. Paulo*  
 | Illustration published in *Folha de S. Paulo*  
 Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



[Os chatos unidos foram enfim vencidos], 1991

caneta permanente sobre papel  
 | permanent ink on paper, 18 x 13 cm  
 Coleção particular, SP | Private collection, Brazil

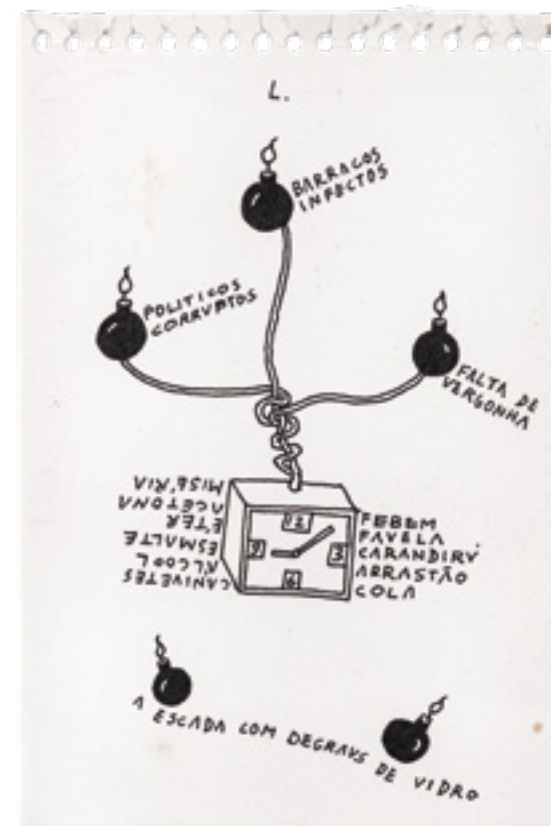
Ilustração publicada na *Folha de S. Paulo*  
 | Illustration published in *Folha de S. Paulo*  
 Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



[Os jovens adoram ter pés de roquefort], 1991

caneta permanente sobre papel  
 | permanent ink on paper, 18 x 13,5 cm  
 Coleção particular, SP | Private collection, Brazil

Ilustração publicada na *Folha de S. Paulo*  
 | Illustration published in *Folha de S. Paulo*  
 Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



[Não se faz mais baderna como antigamente], 1992

caneta permanente sobre papel  
 | permanent ink on paper, 15,5 x 10,4 cm  
 Coleção particular, SP | Private collection, Brazil

Ilustração publicada na *Folha de S. Paulo*  
 | Illustration published in *Folha de S. Paulo*  
 Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



Sem título | Untitled, 1993

caneta permanente e hidrográfica sobre papel | permanent ink and marker on paper, 15 x 10,5 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil

## II

*Do Nordeste: Empoderamento do seu lugar de fala*  
*From the Northeast: Empowerment of his place of speech*



Leonilson sempre foi um apaixonado defensor do Norte e Nordeste brasileiros – *Nor-te* (1988) – tanto de suas características geográficas quanto políticas, devido ao seu vínculo afetivo com a região. Nesse sentido, pode-se dizer que Leonilson era empoderado por sua origem e tinha orgulho de seu lugar de fala como homem do Nordeste. As histórias que seu pai lhe contava sobre a Amazônia, os rios e a vegetação – uma vez que seus pais eram originários do Amazonas –, fizeram-no considerar as formas naturais como parte de seu vocabulário desde o início de sua carreira e adquirir um caráter perpétuo de defesa desse imaginário, como podemos observar em *Ele me falava sobre o rio e seus afluentes* (c. 1988); *Corredeira verde* (1989); *[Rios afluentes e rio principal]* (1989); *[Liquens; Bromélias]* (1990) e muitas outras obras. Mas também serão responsáveis pela relação que estabelecerá entre esses espaços de sua própria terra, especialmente com a “terra roxa” como parte de uma paisagem brasileira muito específica. Uma terra extremamente fértil para o cultivo, da mesma forma que as terras próximas aos rios e as paisagens dos desejos, como em *Todos os rios* (1989); *[Das estrelas e de seus olhos]* (c. 1991).

As formas de autorrepresentação e as formalizações mais abstratas se assemelham às expressões artísticas das comunidades locais que podemos observar nas obras *Sem título* (c. 1979) e *Sem título* (1980). Observa-se, inclusive, que as formas escultóricas deste personagem foram feitas na tradição da madeira, tendo como referência a escultura popular local. Além disso, em sua defesa desses territórios, Leonilson também voltava seu olhar para os espaços das comunidades indígenas em seu afã de mapear tudo aquilo que os cercavam, questionando assim a maneira pela qual a modernidade brasileira se formou, como a imagem de Brasília no centro, como a grande cidade política e seu repertório renovado que constituía a nova imagem do Brasil Moderno a partir dos anos 60. Seus mapas revelam a forma extrativista de convivência com o território nativo, além de mapear os recursos naturais (madeira, diamantes, ouro, sal) que também são fontes de vida e de riqueza para estas comunidades que o habitam; *[Ianomami; Iguaçu]* (c. 1988).

Leonilson has always been a passionate defender of the North and Northeast of Brazil – *North* (1988) –, both for its geographic and political characteristics, due to his emotional bond with the region. In this sense, it could be said that Leonilson was empowered by his origin and was proud of his place of speech as a man from the Northeast. The stories that his father told him about the Amazon, the rivers and vegetation – his parents were originally from the Amazon – led him to consider natural forms as part of his vocabulary from the early stages of his career, instilling in him a perpetual defense of this imaginary, as we can observe in *He told me about the river and its tributaries* (c. 1988); *Green rapids* (1989); [*Affluent rivers and main river*] (1989); [*Lichens; Bromeliads*] (1990) and many other works. But they are also responsible for the relationship he will establish between the spaces of his own land, especially with the “purple soil” as part of a very specific Brazilian landscape. An extremely fertile land for cultivation, much like the soil next to rivers, and the landscapes of desires, as in *All the rivers* (1989); [*Of the stars and of their eyes*] (c. 1991).

The forms of self-representation and the more abstract formalizations resemble the artistic expressions of local communities as we can see in the works *Untitled* (c. 1979) and *Untitled* (1980). One can observe that the sculptural forms of this character were made in the tradition of wood, with reference to local sculpture making. In addition, in his defense of these territories, Leonilson also turned his gaze to the spaces of indigenous communities in his eagerness to map everything that surrounded them, thus questioning the way in which Brazilian modernity was formed, with the image of Brasília in the center as the central political city and its renewed repertoire that constituted the new image of Modern Brazil from the 1960s onwards. His maps reveal the extractivist form of coexistence with the native territory, in addition to mapping natural resources (wood, diamonds, gold, salt) which are also sources of life for the communities that inhabit it; [*Ianomami; Iguazú*] (c. 1988).









*Norte*, c. 1988

contas sobre guardanapo de tecido de algodão | beads on cotton fabric napkin, 61 x 61 cm  
Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins, SP | Fernanda Feitosa and Heitor Martins Collection, Brazil



*[Ianomami; Iguaçu]*, c. 1988

acrílica, tinta metálica e pastel oleoso sobre madeira | acrylic, metallic paint and oil pastel on wood, 72,8 x 58 cm  
Coleção Eduardo Brandão e Jan Fjeld, SP | Eduardo Brandão and Jan Fjeld Collection, Brazil



Sem título | Untitled, c. 1979  
acrílica sobre madeira | acrylic on wood, 55,5 x 4,5 x 2,5 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



Sem título | Untitled, 1980  
guache, lápis de cor e aquarela sobre papel | gouache, colored pencil and watercolor on paper, 25,5 x 18 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*Ele me falava sobre o rio e seus afluentes – miniatura, c. 1988*  
caneta hidrográfica sobre papel | felt-tip pen on paper, 21,6 x 30,6 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*Todos os rios, 1988*

acrílica sobre lona | acrylic on unstretched canvas, 214 x 101 cm  
 Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo. Doação Carmem Bezerra Dias e Theodorino Torquato Dias /  
 Projeto Leonilson, 1997 | Museu de Arte Moderna de São Paulo Collection. Donated by Carmem Bezerra Dias  
 and Theodorino Torquato Dias / Projeto Leonilson, 1997



*Corredeira verde, 1989*

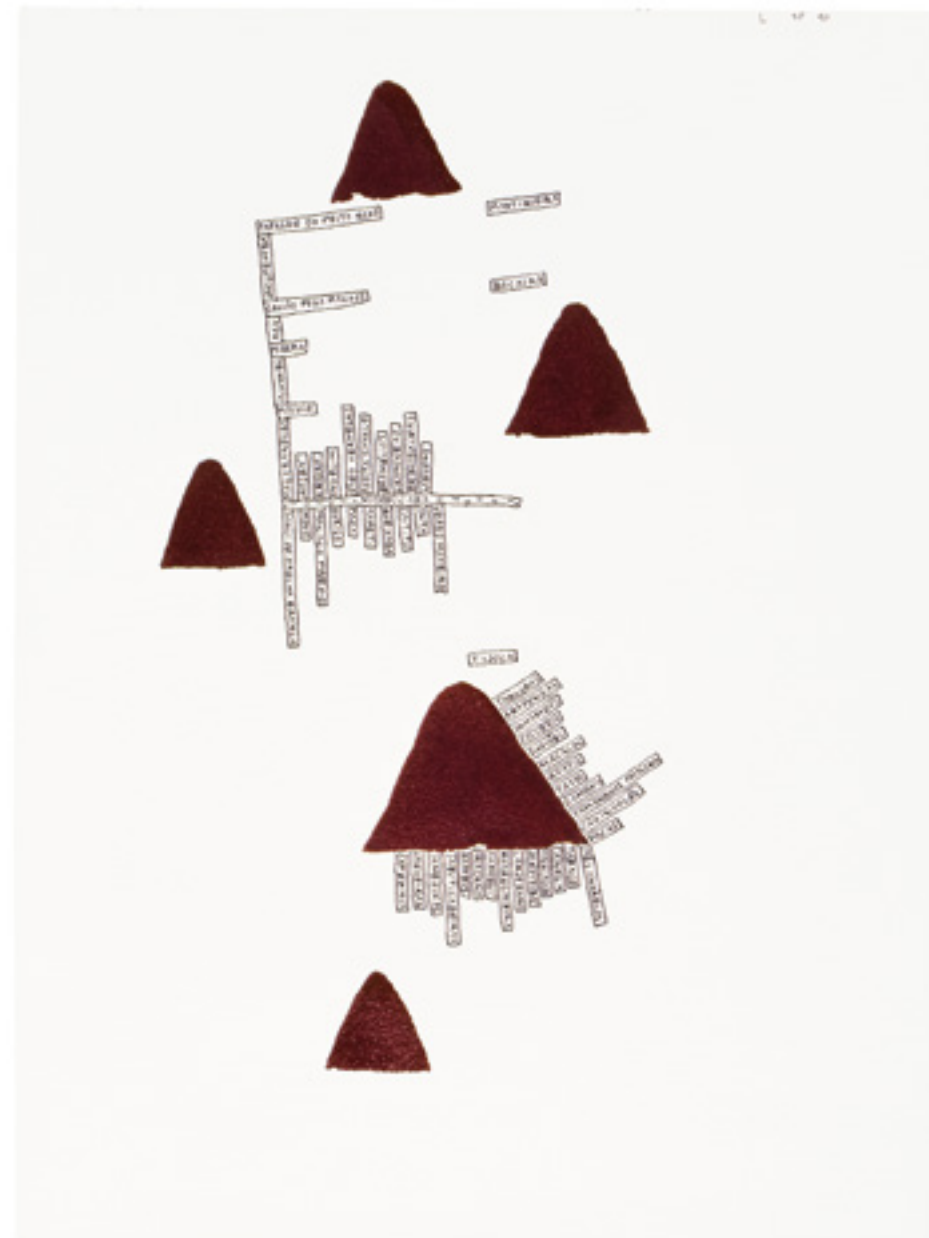
acrílica e tinta metálica sobre lona | acrylic and metallic paint on unstretched canvas, 190 x 91 cm  
 Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*[Rios afluentes e rio principal], 1989*

gouache sobre papel | gouache on paper, 41 x 31 cm

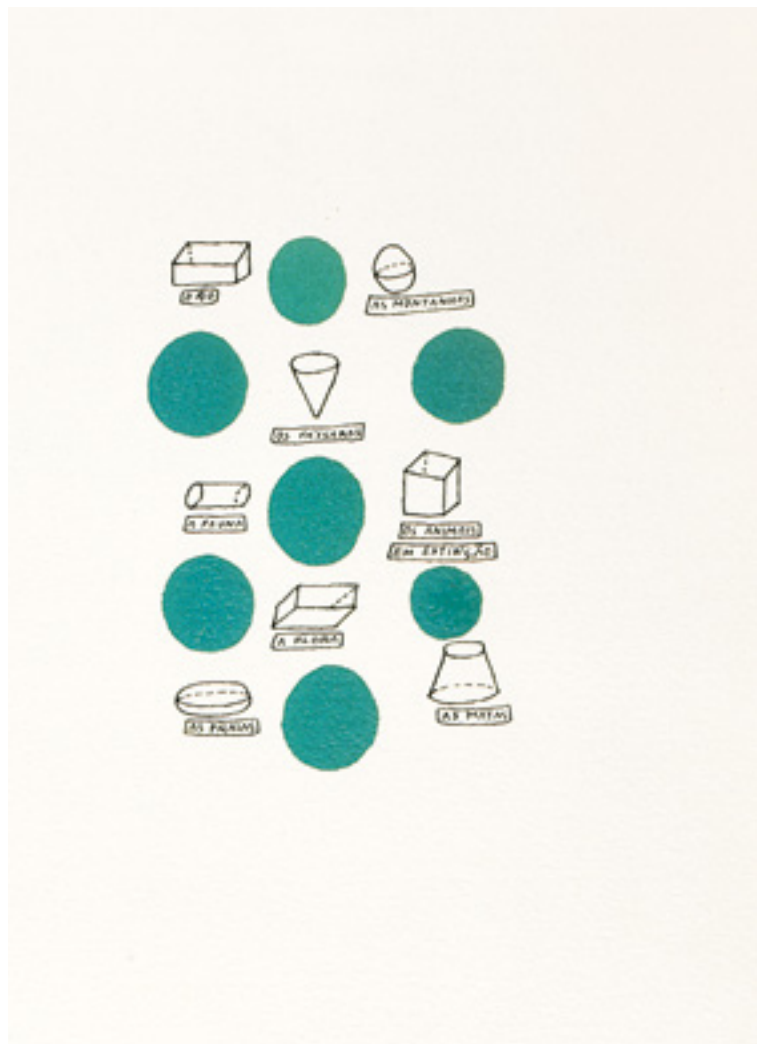
Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Patrocínio White Martins  
| Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro Collection. Sponsored by White Martins



*[Mantiqueira; Bocaina; Tijuca], 1990*

caneta permanente e gouache sobre papel | permanent ink and gouache on paper, 41 x 31 cm

Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Patrocínio White Martins  
| Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro Collection. Sponsored by White Martins



[O rio, as montanhas, os pássaros], 1990

caneta permanente e guache sobre papel | permanent ink and gouache on paper, 31 x 23 cm  
 Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Patrocínio White Martins  
 | Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro Collection. Sponsored by White Martins



[Liquens; Bromélias], 1990

caneta permanente e aquarela sobre papel | permanent ink and watercolor on paper, 31 x 23 cm  
 Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Patrocínio White Martins  
 | Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro Collection. Sponsored by White Martins



*[Das estrelas e de seus olhos], c. 1991*

linha, feltro, renda guipure e veludo sobre lona | thread, felt, guipure lace and velvet on unstretched canvas, 37,5 x 44 cm  
Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins, SP | Fernanda Feitosa and Heitor Martins Collection, São Paulo, Brazil

### III

*A autorrepresentação como fortalecimento da fragilidade  
Self-representation as empowerment of fragility*



Desde o início de sua trajetória artística, Leonilson entendeu a autorreferencialidade como uma forma de assumir um estilo, fato que o distanciava cada vez mais de sua própria pessoa e poderia transformá-lo em um outro, para se esbater entre o real e o fictício, onde sua presença se torna transparente ou diluída. Isto é claramente perceptível em uma série de autorretratos desde seu começo até seus últimos dias, desde o *Autorretrato com orquídea (sic)* (1984),<sup>1</sup> até *José* (1991),<sup>2</sup> passando pelo corpo na camiseta realizada para a Associação de Amigos do Museu Lasar Segall – [*Solitário inconformado*] (1992) ou *O imperfeito* (1993) –, observamos as diferentes formas de assumir a presença de sua pessoa, desde o figurativo até a abstração máxima.

Em seus últimos anos, a partir de 1991-1992, quando foi diagnosticado como soropositivo para HIV/AIDS, sua obra adotou um viés mais singelo e minimalista por meio do uso de tecidos e bordados, em oposição à impossibilidade de pintar devido à toxicidade dos pigmentos. A partir deste ponto, sua obra também adquire um caráter marcado pela reivindicação política do corpo infectado, efeminado, viral e doente, próximo à morte, transformando-se em uma presença efêmera na imagem de uma mortalha ou que tenderá a desaparecer: *Sem título* (1992); *Empty man* (1991); *Bom rapaz em embalagem ruim* (1991); ou na salvaguarda de um corpo feminino que tende a desaparecer ou a se transformar em sal, por não ser puro, como em *Sapatinhos com montanha de sal* (1991).<sup>3</sup> Esses tecidos longos, às vezes em forma de saias ou vestidos, inspirados na tradição de costura de sua mãe, e a presença-ausência feminina são a maior reivindicação *queer* de Leonilson em sua trajetória.

Da mesma forma, uma série de desenhos nos mostra a fragilidade do corpo, às vezes fazendo uma comparação entre o corpo e a mobília, seja uma cadeira ou uma mesa – e a companhia como parte fundamental de uma política cotidiana de cuidados [*Rapaz com 2 cicatrizes na barriga*] (1991);<sup>4</sup> [*Jesus com rapaz acidentado*] (1991). Também pulsões de vida passam a coexistir com sentimentos antagônicos: o desejo com a raiva e a desolação, como em *Ninguém* (1992), lembrando o espectador que o corpo doente é um corpo vivo, digno e desejante.

Por fim, suas obras do último ano de vida, como *O perigoso* (1992), atestam poeticamente o calvário que ele teve de enfrentar, contrapondo-o com os nomes das flores ou personagens ao seu redor, como uma subversão de termos. É uma maneira clara e contundente de mostrar explicitamente, como em [*O vital*] (1992), ou em seus autorretratos, como *Saquinho* (c. 1992) – com o bordado escrito J.L. 35 –, que sua condição de corpo infectado e sua morte prematura estavam prestes a ocorrer.

<sup>1</sup> Mais uma vez, a ideia da flor é utilizada como recurso de ocultamento para não mostrar completamente o rosto. Pode-se fazer um paralelo com a ideia de ainda estar "dentro do armário" e não usar o recurso da flor, como uma estratégia *queer*, para se mostrar sem ser totalmente reconhecido.

<sup>2</sup> É interessante observar que esta é uma das poucas obras em que Leonilson se autorretrata como José. Talvez também apareça em algum dos desenhos preparatórios, como uma poltrona ou sofá da Capela do Morumbi. No entanto, o que chama a atenção é que, ao escolher essa sombra e apresentá-la separadamente, nos remete ao personagem histórico dos evangelhos, São José, o carpinteiro. Esse personagem na história dos Novos Testamentos não é o arquétipo de uma masculinidade tóxica ou heroica, mas sim de um homem supostamente heterossexual que não concebe, sendo suplantado pelo Espírito Santo. Ele é uma figura masculina suave, que cuida e protege a família, mas que é relegado a um segundo plano na narrativa, em favor da Virgem Maria e do Menino Jesus. Um arquétipo de masculinidade muito diferente de outros personagens religiosos da Bíblia.

<sup>3</sup> Esta é uma obra sobre a qual pouco se escreveu e cujas referências, até o momento, ainda não estão claras. No entanto, ousaria sugerir que a peça está relacionada a todas as leituras bíblicas que Leonilson fez das paisagens hebraicas onde as montanhas de sal são abundantes. De qualquer forma, essa figura feminina que se transforma em sal parece vir do trecho bíblico referente à esposa de Ló, ao escapar da cidade de Sodoma. Uma mulher que quis escapar do pecado, mas acabou pecando ao olhar para trás.

<sup>4</sup> Esta obra está relacionada à obra intitulada *34 com scars* (1991), uma vez que exibe um tecido em forma de lenço representando o corpo e da mesma maneira que no desenho, contém as duas cicatrizes – scars – bordadas no tecido. Até a posição das duas cicatrizes coincide, embora a segunda no desenho seja muito mais alongada. *MoMa*, <https://www.moma.org/collection/works/81974>





From the beginning of his artistic path, Leonilson understood self-referentiality as a way to adopt a style, which increasingly distanced him from his own self and could transform him into another, blurring himself between the real and the fictional, where his presence becomes transparent or diluted. This is clearly evident in a series of self-portraits from his beginnings to his last days, from the *Self-Portrait with orchid (sic)* (1984),<sup>1</sup> to *José* (1991),<sup>2</sup> and the body on the T-shirt created for the Associação de Amigos do Museu Lasar Segall – [*The unreconciled solitary*] (1992) or *The imperfect one* (1993). We observe the different ways he assumed the presence of his own self, from the figurative to the maximum abstraction.

In his final years, from 1991-1992, when he was diagnosed as seropositive for HIV/AIDS, his work took on a simpler and minimalist approach through the use of fabrics and embroidery, as opposed to the impossibility of painting due to the toxicity of pigments. From this point on, his work also acquired a character marked by the political claim of the infected, effeminate, viral and sick body, close to death, transforming itself into an ephemeral presence, in the image of a shroud or in the process of disappearing, as seen in *Untitled* (1992); *Empty man* (1991); *Good lad in a bad packaging* (1991); or in safeguarding a female body that tends to disappear or turn into salt, as it is not pure, as in *Little shoes with mountain of salt* (1991).<sup>3</sup> These long fabrics, sometimes in the form of skirts or dresses, inspired by his mother's sewing tradition, and the feminine presence-absence constitute Leonilson's central queer assertion in his career.

Similarly, a series of drawings show us the fragility of the body – sometimes drawing a parallel between the body and furniture pieces, such as a chair or a table – and companionship as a fundamental part of an everyday politics of care: [*Young man with 2 scars in the stomach*] (1991);<sup>4</sup> [*Jesus with accidented young man*] (1991). Life impulses also start to coexist with antagonistic feelings: desire alongside anger and desolation, as in *Nobody* (1992), reminding the audience that the sick body is a living, dignified and desiring body.

Finally, his works from the last year of his life, such as *The dangerous one* (1992), poetically attest to the ordeal he had to face, contrasting it with the names of the flowers or characters that surround him, as a subversion of terms. A clear and powerful way of explicitly showing – [*The vital one*] (1992), or in his self-portraits, such as *Small bag* (c. 1992), with J.L 35 embroidered on it –, that his condition as an infected body and his premature death were about to occur.

<sup>1</sup> Once again, the idea of the flower is used as a concealment resource so as not to completely show the face. A parallel can be made with the idea of still being "in the closet" and not using the flower resource, as a queer strategy, to show oneself without being fully recognized

<sup>2</sup> It is interesting to note that this is one of the few works in which Leonilson portrays himself as José. Perhaps he also appears in one of the preparatory drawings, such as an armchair or sofa in the Capela do Morumbi. However, what draws attention is that, by choosing this shade and presenting it separately, he refers us to the historical character of the gospels, Saint Joseph the carpenter. This character in the New Testament story is not the archetype of toxic or heroic masculinity, but of an allegedly heterosexual man who does not conceive, having been supplanted by the Holy Spirit. He is a gentle male figure, who takes care of and protects the family, but who is relegated to the background of the narrative, in favor of the Virgin Mary and Baby Jesus. An archetype of masculinity that is very different from other religious characters in the Bible.

<sup>3</sup> This is a work about which little has been written and whose references, so far, are still unclear. However, I would dare to suggest that the piece is related to all of Leonilson's biblical readings of Hebrew landscapes where salt mountains abound. In any case, this female figure who turns into salt seems to come from the biblical passage referring to Lot's wife, as she escapes from the city of Sodom. A woman who wanted to escape sin but ended up sinning by looking back.

<sup>4</sup> This work is related to the work entitled *34 with Scars* (1991), since it displays a scarf-shaped fabric representing the body and, just as in the drawing, it contains the two scars embroidered on the fabric. Even the position of the two scars coincides, although the second one in the drawing is much more elongated. *MoMa*, <https://www.moma.org/collection/works/81974>



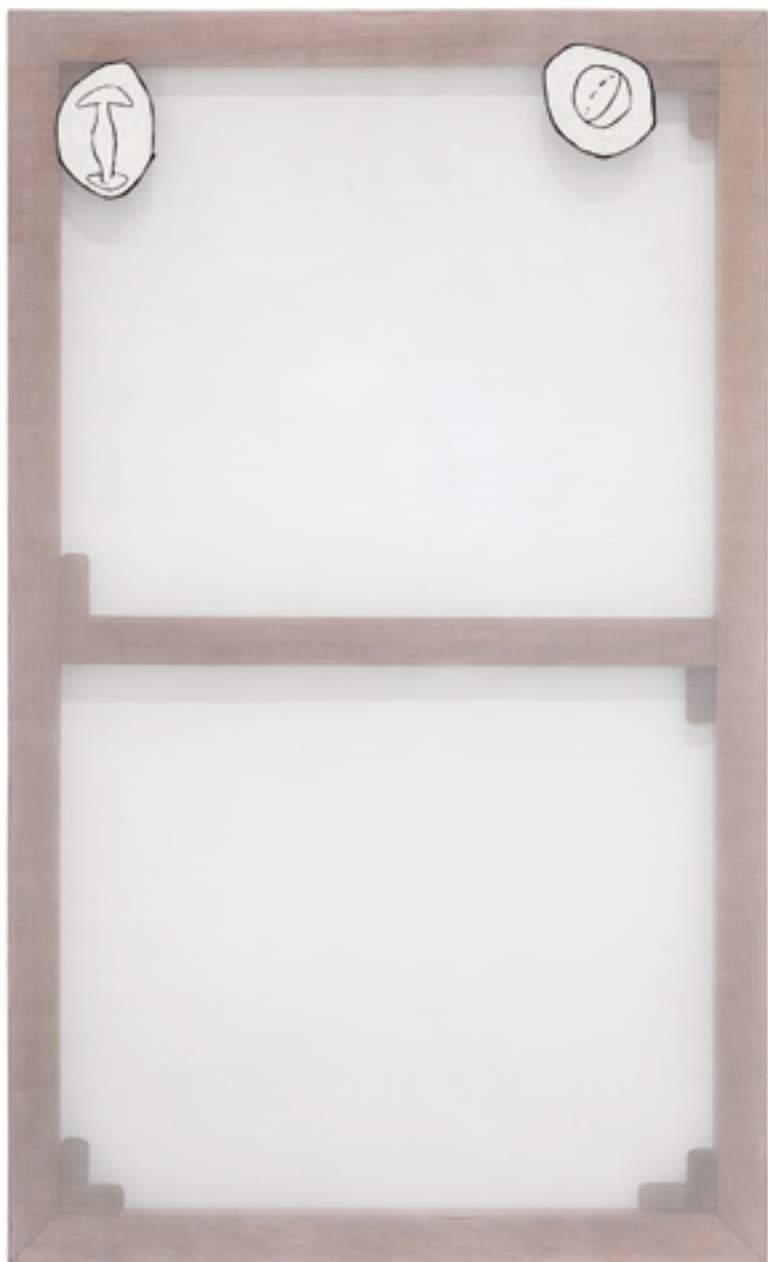




*Auto retrato c/ orquídea (sic), 1984*  
acrílica sobre tela | acrylic on canvas, 22 x 16 cm  
Coleção particular, CE | Private collection, Brazil



*José, 1991*  
linha sobre tela de voile | thread on voile, 60 x 40 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*Fonte, o vazio, 1991*

acrílica sobre lona recortada e colada sobre tela de voile  
| acrylic on cut unstretched canvas glued on voile canvas, 125 x 75,5 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*Sem título | Untitled, c. 1991*

linha sobre voile | thread on voile, 35 x 32 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*El Puerto, c. 1992*

linha sobre tecido de algodão listrado, prego, fio de cobre e acrílica sobre moldura de espelho  
| thread on striped cotton fabric, nail, copper wire and acrylic on mirror frame, 23 x 16 x 2,5 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*O imperfeito, 1993*

linha sobre tecidos | thread on fabrics, 155 x 97 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*[Isolado; frágil; oposto; urgente; confuso], c. 1991*  
linha sobre voile | thread on voile, 21 x 63 cm  
Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins, SP  
| Fernanda Feitosa and Heitor Martins Collection, Brazil



*Bom rapaz em embalagem ruim, 1991*

linha sobre voile, crepe e veludo | thread on voile, crepe and velvet, 45 x 40 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*Mentiroso, c. 1992*

linha e feltro sobre tecido de algodão listrado | thread and felt on striped cotton fabric, 51 x 34 cm  
Coleção Luiz Zerbini, RJ | Luiz Zerbini Collection, Brazil





*[Solitário inconformado], 1992*

serigrafia sobre camiseta em tecido de algodão | silkscreen on cotton t-shirt, 76 x 58,5 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*Cheio, vazio, 1992*

linha sobre voile e tecido de algodão listrado | thread on voile and striped cotton fabric, 54 x 49 cm  
Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo. Doação Bayer S.A., 1996  
| Museu de Arte Moderna de São Paulo Collection. Donated by Bayer S.A., 1996



Sem título | Untitled, c. 1992  
linha sobre voile | thread on voile, 19,5 x 29 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil

Sem título | Untitled, c. 1992  
linha sobre voile | thread on voile, 264 x 122 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil





*Sapatinhos com montanha de sal, 1991*

tamanco bordado e sal grosso | embroidered clog and sea salt, 35 x 40 x 15 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



Sem título | Untitled, 1986  
caneta permanente sobre papel | permanent ink on paper, 33 x 24 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil

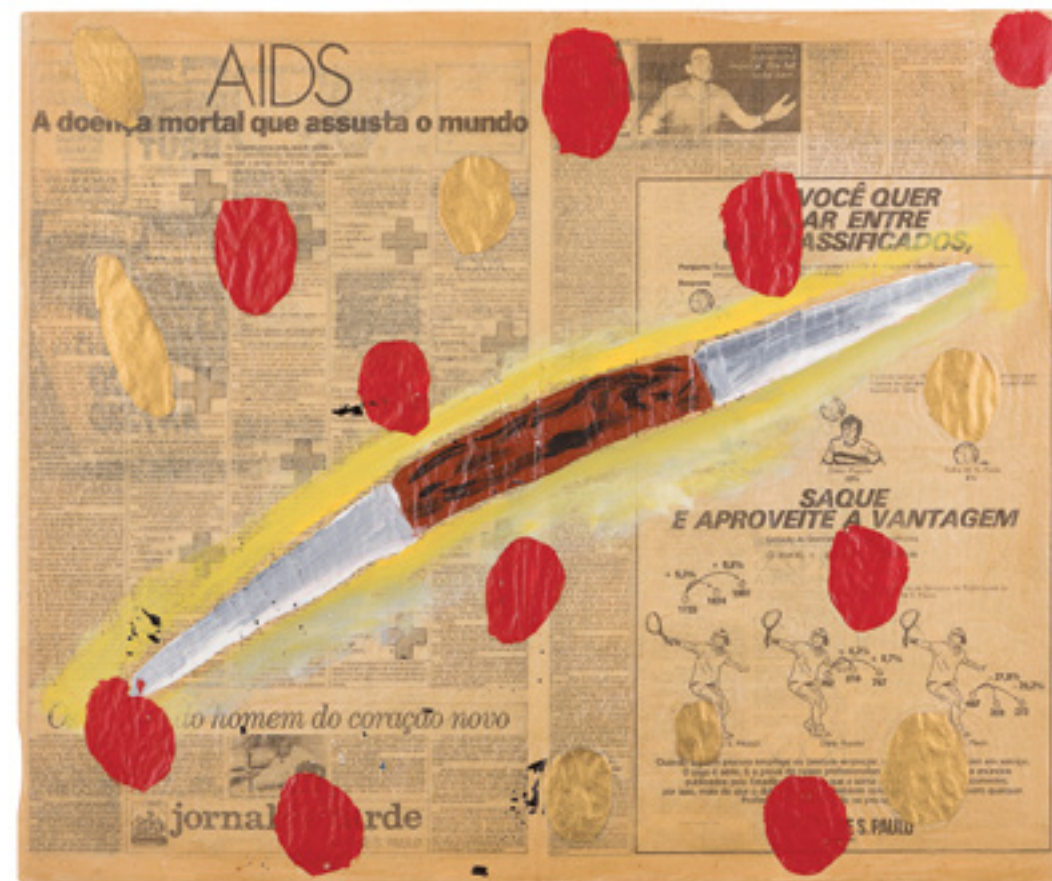


Empty man, 1991  
linha sobre linha bordado | thread on embroidered linen, 53 x 37 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*O que lança bens, 1992*

acrílica e tinta metálica sobre tela | acrylic and metallic paint on canvas, 115 x 62 cm  
 Coleção Marcelo Secaf, SP | Marcelo Secaf Collection, Brazil



*Saque e aproveite a vantagem, 1985*

acrílica, tinta metálica, guache e verniz sobre jornal | acrylic, metallic paint, gouache and varnish on newspaper, 58 x 68,5 cm  
 Pinacoteca do Estado de São Paulo. Doação da Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC e Projeto Leonilson em 2016.  
 Aquisição efetuada com recursos do Pinaball (2015), em comemoração aos 110 anos da Pinacoteca | Donated by the Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC and Projeto Leonilson in 2016. Acquisition made with resources from Pinaball (2015), in commemoration of the Pinacoteca's 110th anniversary



*[Rapaz com 2 cicatrizes na barriga], 1991*  
caneta permanente sobre papel  
| permanent ink on paper, 31 x 23 cm  
Coleção Eduardo Brandão e Jan Fjeld, SP  
| Eduardo Brandão and Jan Fjeld Collection, Brazil



*[Jesus com rapaz acidentado], 1991*  
caneta permanente e guache sobre papel  
| permanent ink and gouache on paper, 31 x 23 cm  
Coleção Eduardo Brandão e Jan Fjeld, SP  
| Eduardo Brandão and Jan Fjeld Collection, Brazil

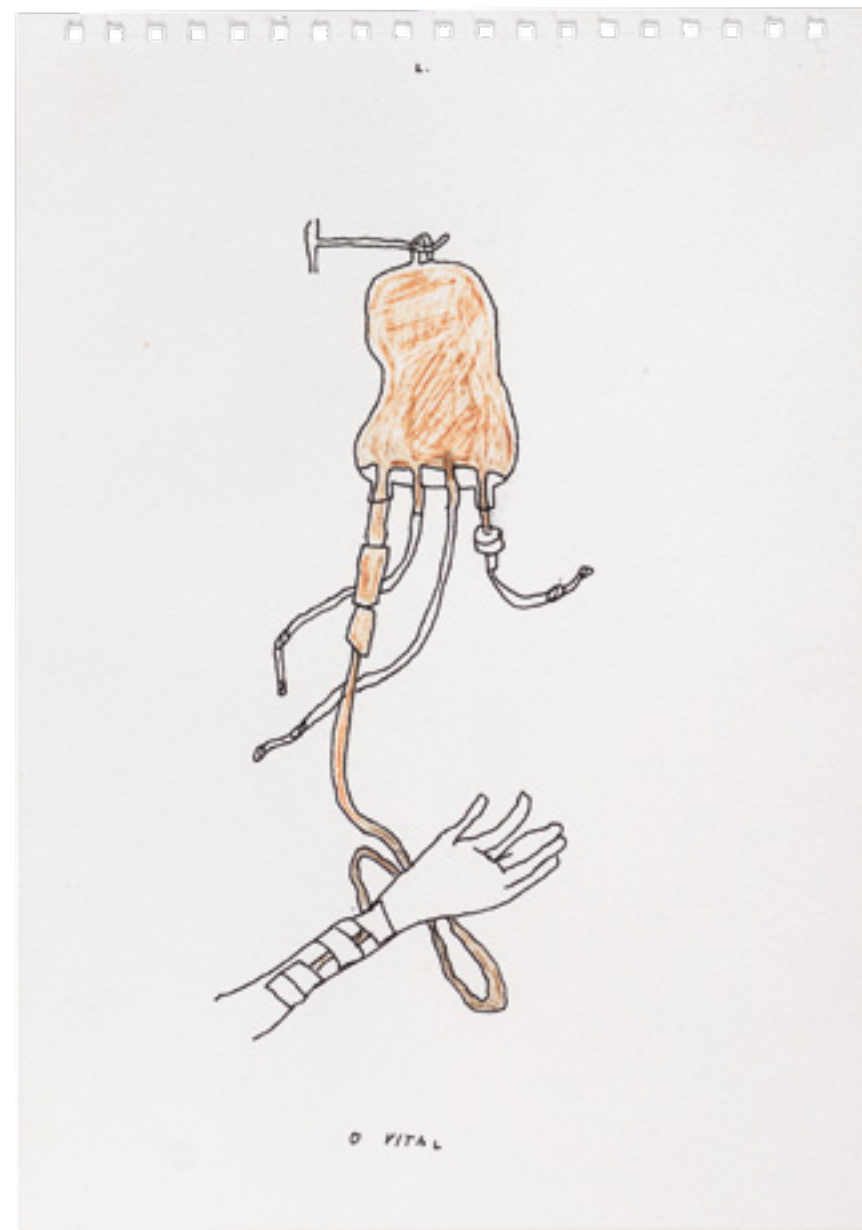


*Ninguém, 1992*  
linha sobre fronha de algodão bordada, tecido de algodão xadrez e travesseiro  
| thread on embroidered cotton pillowcase, checkered cotton fabric and pillow, 23,5 x 46 x 5 cm  
Coleção Maria Pini Piva, SP | Maria Pini Piva Collection, Brazil



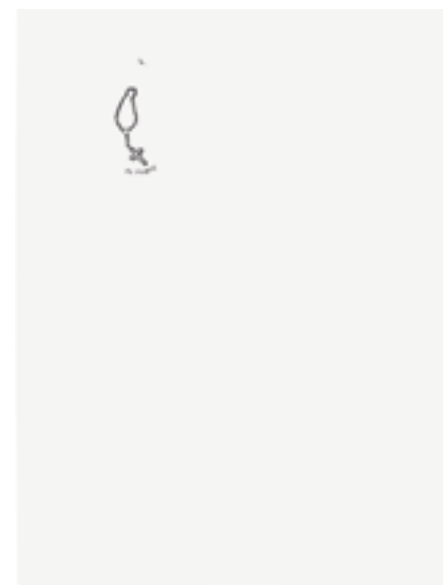
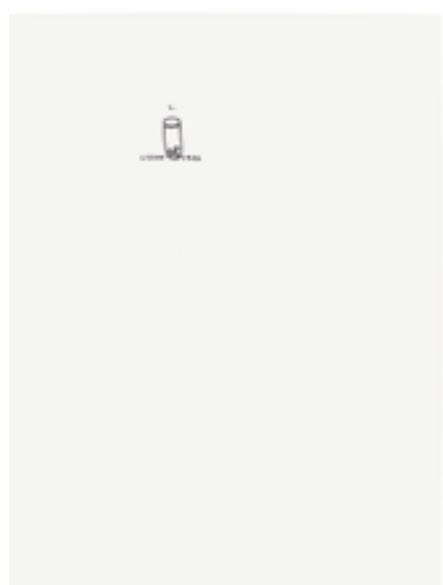
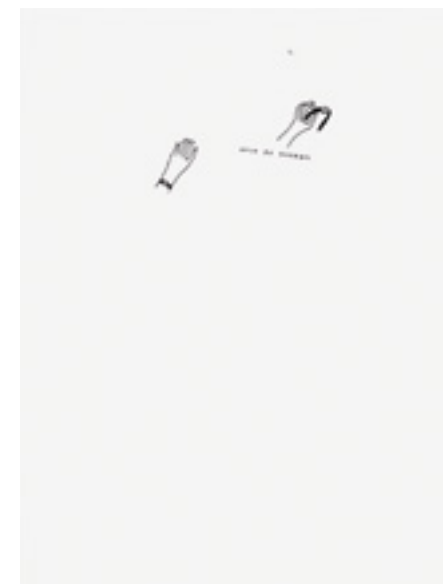
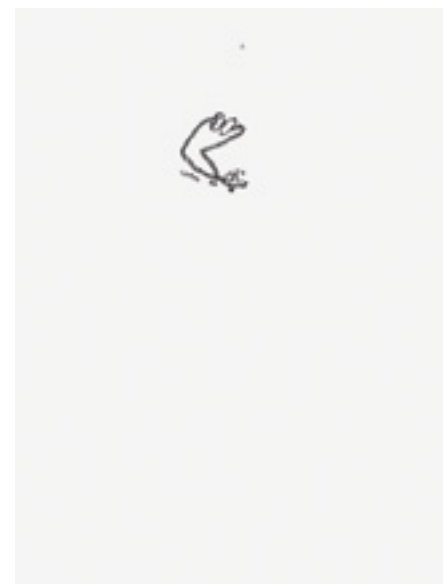
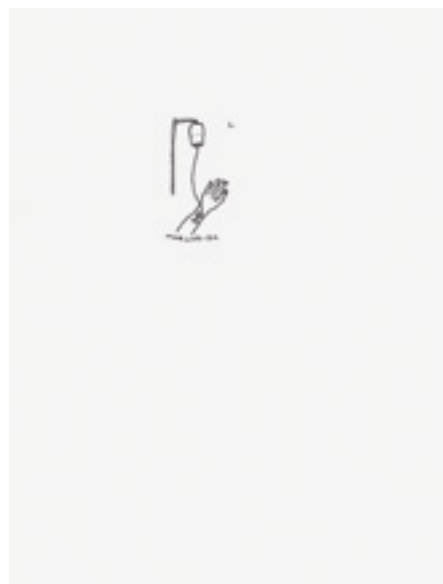
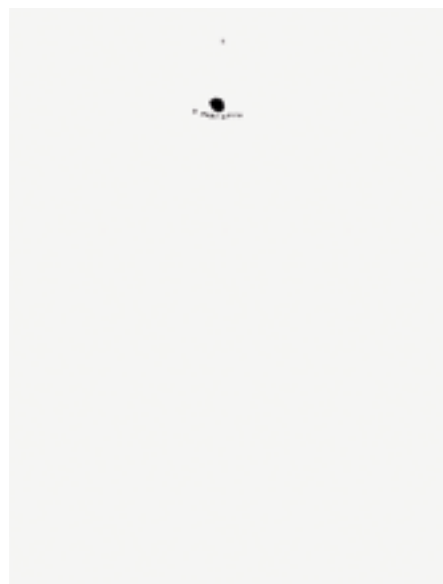
*Saquinho*, c. 1992

linha e fio de cobre sobre voile | thread and copper wire on voile, 15,5 x 15,5 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*[O vital]*, 1992

caneta permanente e lápis de cor sobre papel | permanent ink and colored pencil on paper, 25 x 18 cm  
Coleção Rose e Alfredo Setubal, SP | Rose and Alfredo Setubal Collection, Brazil



(da esquerda para direita) *O perigoso*, 1992  
da série | from the series *O perigoso*  
caneta permanente e sangue sobre papel  
| permanent ink and blood on paper, 30,5 x 23 cm  
Coleção particular, MG | Private collection, Brazil

*Margarida, Prímula, Lisiantros (sic)*, 1992  
da série | from the series *O perigoso*  
caneta permanente sobre papel  
| permanent ink on paper, 30,5 x 23 cm  
Coleção particular, MG | Private collection, Brazil

(da esquerda para direita) *Copos-de-leite, Anjo da guarda, As fadas*, 1992  
da série | from the series *O perigoso*  
caneta permanente sobre papel | permanent ink on paper, 30,5 x 23 cm  
Coleção particular, MG | Private collection, Brazil





*Duas cruzes*, 1991  
bronze, 14,2 x 4,2 x 1,5 cm  
Coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz, SP  
| Dulce and João Carlos de Figueiredo Ferraz Collection, Brazil

## IV

*Fraternidade queer: reformulando o conceito de família*  
*Queer fraternity: reformulating the concept of family*



As relações afetivas, tanto familiares quanto amistosas, sempre desempenharam um papel de extrema importância na vida e obra de Leonilson, que buscava estabilidade em diversas facetas de sua vida, *Sexo amor família amigos dinheiro* (1991). Em muitas de suas obras, podemos observar que seus personagens, representados na forma de cabeças, retratam cenas de cotidiano familiar, pois eles falam, ouvem, olham e cuidam uns dos outros. São várias as obras em que três cabeças são representadas, remetendo a um corpo coletivo vivencial, que foi criado quando o artista passou a viver com seu casal de amigos Edu Brandão e Jan Fjeld.

A casa, localizada no bairro da Vila Mariana, entre 1986 e 1989, abrigou um vínculo de amizade que se tornou inseparável até o fim de seus dias. Posteriormente, Leonilson voltou a morar com o casal de amigos entre 1991 e 1992, em sua casa no Pacaembu, até ser levado para a casa de sua irmã e, mais tarde, para a casa de sua mãe, também na Vila Mariana, onde veio a falecer. Um relacionamento que, embora tenha chegado a um bom termo no final de seus dias, não ficou isento de problemas, devido à extrema religiosidade da família por parte materna.

Essas obras apresentam a relação de três homens gays unidos pela camaradagem e pela amizade, como em *Sem título* (1990); *3 at same time (sic)* (1991), ou como formas de celebração através do presente que o artista ofereceu a um deles em seu aniversário – *Dú 35* (1992). Além disso, elas expressam também a gratidão pelo cuidado, quando um deles era quem limpava, acomodava e cuidava dele no processo da doença, conforme representado na obra *Com o anjo da guarda* (c. 1991). Em suma, mostrar essas cenas representa um ato de resistência contra um estilo de vida homogêneo e heteropatriarcal imposto por uma sociedade conservadora, *The game is over* (c. 1991). Uma maneira de formar uma “nova família” que, ao ser representada, da mesma forma que ocorre com o testemunho, fortalece o capital simbólico e coletivo de um novo imaginário – um sinal de esperança para muitos outros corpos afetivo-dissidentes em sua futuridade.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> MUÑOZ, José Esteban. Op. cit.

Affective relationships, both familial and friendly, have always played an extremely important role in Leonilson's life and work, who sought stability in several facets of his life, *Sex love family friends money* (1991). In many of his works, we can observe that his characters, represented in the form of heads, portray everyday family scenes, as they speak, listen, look and take care of each other. There are several works in which three heads are represented, referring to a collective experiential body, which was created when the artist started living with a couple he was befriended with, the couple Edu Brandão and Jan Fjeld.

Between 1986 and 1989, a house, located in the Vila Mariana neighborhood in São Paulo, sheltered a friendship bond that became inseparable until his final days. Later, Leonilson returned to live with the couple between 1991 and 1992, in their house in Pacaembu, until he was taken to his sister's house and, afterwards, to his mother's house, also in Vila Mariana, where he came to pass away. A relationship that, although on good terms during his final days, was not without problems, due to extreme religiosity on his mother's side of the family.

These works present the relationship of three gay men united by camaraderie and friendship, as in *Untitled* (1990); *3 at the same time (sic)* (1991), or as a celebration in the form of a present offered by the artist to one of them on their birthday – *Dú 35* (1992). In a way, they were also an expression of gratitude for the care, since one of them was who cleaned, accommodated and cared for Leonilson during the disease process, as represented in the work [*With the guardian angel*] (c. 1991). In short, depicting these scenes represents an act of resistance against a homogeneous and heteropatriarchal lifestyle imposed by a conservative society, *The game is over* (c. 1991). A way of forming a “new family” that, when represented, in the same way as the testimony, strengthens the symbolic and collective capital of a new imaginary – a sign of hope for many other affective-dissident bodies in their futurity.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> MUÑOZ, José Esteban. Op. cit.





□  
Name: \_\_\_\_\_  
Date: \_\_\_\_\_



*3 at the same time (sic)*, 1990

acrílica e tinta metálica sobre lona | acrylic and metallic paint on unstretched canvas, 68,5 x 47 cm  
Coleção Sandra e José Luiz Setúbal, SP | Sandra and José Luiz Setúbal Collection, Brazil



Sem título | Untitled, 1990

acrílica e tinta metálica sobre tela | acrylic and metallic paint on canvas, 70 x 65,5 cm  
Acervo Banco Itaú | Banco Itaú Collection



*[Com o anjo da guarda], c. 1991*

caneta permanente e aquarela sobre papel | permanent ink and watercolor on paper, 9 x 6,5 cm  
Coleção Eduardo Brandão e Jan Fjeld, SP | Eduardo Brandão and Jan Fjeld Collection, Brazil



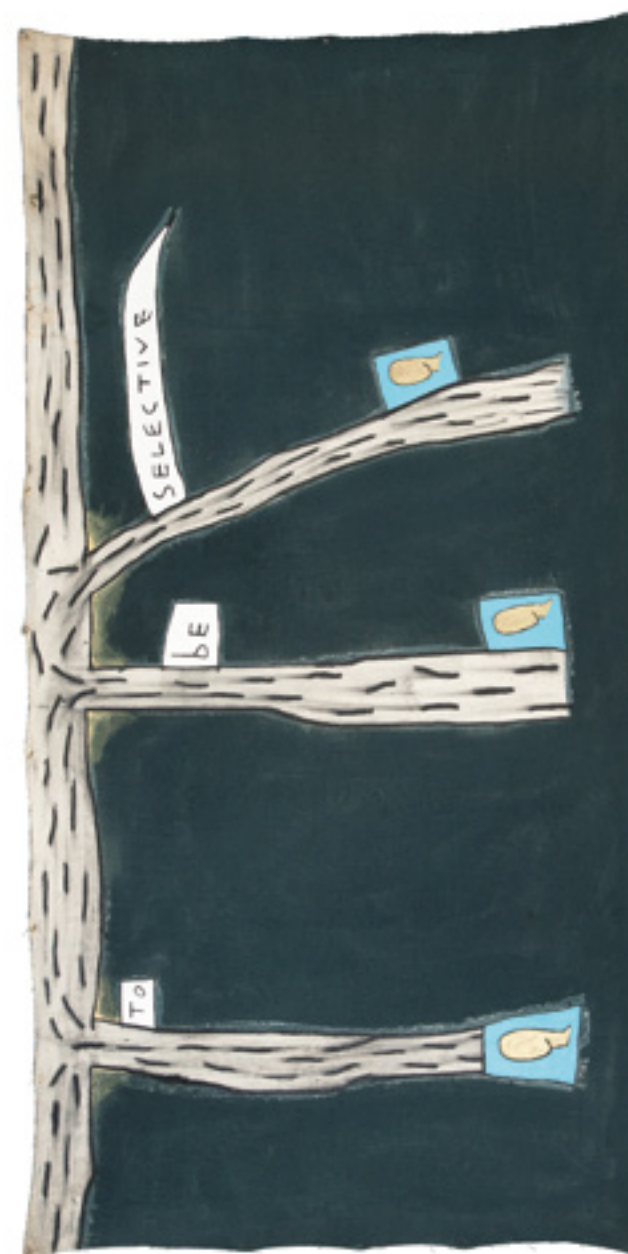
*Dú 35, 1992*

linha sobre fronha de algodão bordada e travesseiro | thread on embroidered cotton pillowcase and pillow, 17 x 19 x 3,5 cm  
Coleção Eduardo Brandão e Jan Fjeld, SP | Eduardo Brandão and Jan Fjeld Collection, Brazil



Sem título | Untitled, 1991

acrílico e lápis de cor sobre tela | acrylic and colored pencils on canvas, 40 x 60,5 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil

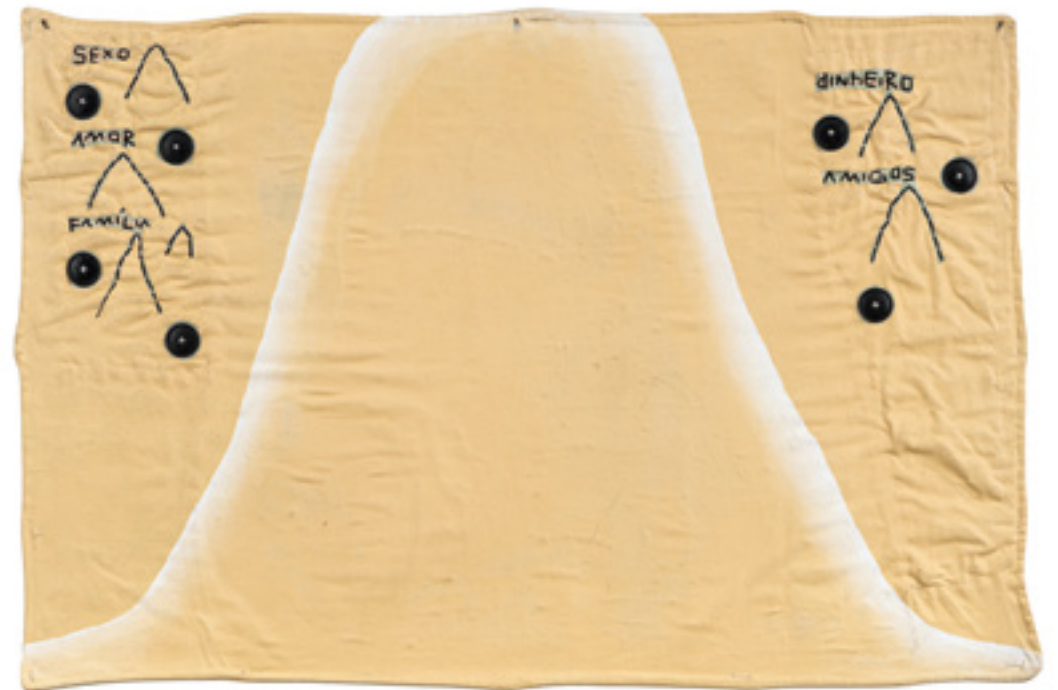


*To be selective*, 1990

acrílico, tinta metálica e lápis de cor sobre lona  
| acrylic, metallic paint and colored pencil on unstretched canvas, 203 x 105 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*Isto é a lua, not the last chance, 1989*  
acrílica sobre lona | acrylic on unstretched canvas, 83 x 50 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*Sexo amor família amigos dinheiro, 1991*  
acrílica, linha e botões sobre fronha de algodão | acrylic, thread and buttons on cotton pillowcase, 42 x 63 x 0,2 cm  
Coleção Rose e Alfredo Setubal, SP | Rose and Alfredo Setubal, Brazil





*The game is over, c. 1991*

acrílica, tinta metálica e lápis de cor sobre lona | acrylic, metallic ink and colored pencil on unstretched canvas, 155 x 95 cm  
Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins, SP | Fernanda Feitosa and Heitor Martins Collection, Brazil

V

*Representação sem tabus:*

*Dando vazão ao desejo*

*Representation without taboos:*

*Giving way to desire*



A produção artística de Leonilson está repleta de textos e imagens que se referem abertamente ao amor homossexual, entre as chamas da paixão dos vulcões e do fogo, *Sem título* (1986); *Foginhos* (1991), à paixão e à excitação por um outro que se encontra longe ou que conheceu em uma viagem [*Mr. Transoceanic Express*] (1990); [*Longo caminho de rapaz apaixonado*] (c. 1989). Fronteiras não apenas físicas, mas também de desejo sexual, em que o artista nos situa entre dualidades comportamentais que se entrelaçam *Bad boy; fragile soul* (1990); *Masturbação mútua* (1990); *Extreme necessity between two people* (1990).

Mais abertamente, algumas obras textuais do artista falam diretamente sobre seu modo de produção de imagens relacionadas à criação de um universo de desejo sexual *Origins; Fantasy; Pleasure; Allegory* (1990); ou *Don't be sweet; use violence with me* (c. 1990). Em alguns casos, chegam a se aprofundar psicologicamente e representacionalmente em várias formas parafilias de desejo homoerótico e jogos sexuais explícitos. Desde as práticas de um encontro a três, *Pobre Sebastião* (1991), até outras obras em que o artista se detém em algumas representações de ideais ou práticas sexuais de submissão ou humilhação BDSM, como formas de desejo e prazer que podem ampliar o espectro do desejo no indivíduo, *Herói humilhado* (1988); *Voilà mon coeur (sic)* (1989); [*Slave*] (c. 1990); *O q. você desejar, o q. você quiser eu estou pronto para servi-lo* (c. 1990). Outras vezes, explorando possíveis fantasias na relação com as mãos como objetos de prazer sexual,<sup>1</sup> ou em uma ação servil, como em *Homem com fogo nas mãos* (c. 1990); e as contínuas contradições do desejo, entre a erótica e a sua repressão, como em [*No yes please*] (1990/1991). Representações de um universo oculto à moral conservadora da época que Leonilson não deixou de evidenciar, até seus últimos momentos, em sua própria política, como formas de ser e viver em seu tempo.

---

<sup>1</sup> Refiro-me a práticas como *fisting* ou *fist fucking*, termo em inglês que descreve a inserção braquial rectal ou vaginal. Trata-se de um ato sexual que envolve a introdução parcial ou total da mão no reto ou na vagina. Essa prática é considerada extrema e recomenda-se que não seja realizada sem os cuidados prévios necessários (desinfecção, higiene, uso de luvas de látex, lubrificação, etc.) e posteriores (dilatação gradual).



Leonilson's artistic production is full of texts and images that openly refer to homosexual love, from the flames of passion in volcanoes and fire, *Untitled* (1986); *Small fires* (1991), to the passion and excitement for another who is far away or whom he met on a trip [*Mr. Transoceanic Express*] (1990); [*Long way of a young man in love*] (c. 1989). These borders are not only physical, but also boundaries of sexual desire, in which the artist places us between intertwining behavioral dualities, *Bad boy; fragile soul* (1990); *Mutual masturbation* (1990); *Extreme necessity between two people* (1990).

More openly, some of the artist's textual works speak directly about his way of producing images related to the creation of a universe of sexual desire, as seen in *Origins; Fantasy; Pleasure; Allegory* (1990); or *Don't be sweet; use violence with me* (c. 1990). In some cases, they delve psychologically and representationally into various paraphilic forms of homoerotic desire and explicit sexual play. From the practices of a threesome, *Poor Sebastião* (1991), to other works in which the artist dwells on some representations of ideals or sexual practices of submission or BDSM humiliation, as forms of desire and pleasure that can broaden the spectrum of individual desire, *Humiliated hero* (1988); *Voilà mon coeur (sic)* (1989); [*Slave*] (c. 1990); *Whatever you desire, whatever you want, I am ready to serve you* (c. 1990). At other times, exploring possible fantasies in the relationship with the hands as objects of sexual pleasure,<sup>1</sup> or in a servile action, as in *Man with fire on his hands* (c. 1990); and the continuous contradictions of desire, between the erotic and its repression, as in [*No yes please*] (1990/1991). Representations of a universe hidden from the day's conservative morals that Leonilson did not fail to highlight, even in his last moments, within his own politics, as ways of being and living in his time.

---

<sup>1</sup> I am referring to practices such as *fisting* or *fist fucking*, a term that describes rectal or vaginal insertion. It is a sexual act that involves the partial or total insertion of the hand into the rectum or vagina. This practice is considered extreme and it is recommended that it not be performed without the necessary prior care (disinfection, hygiene, use of latex gloves, lubrication, etc.) and subsequent care (gradual dilation).







*[Origins; Fantasy; Pleasure; Allegory]*, 1990  
linha sobre tela de linho | thread on linen, 31,5 x 26,5 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



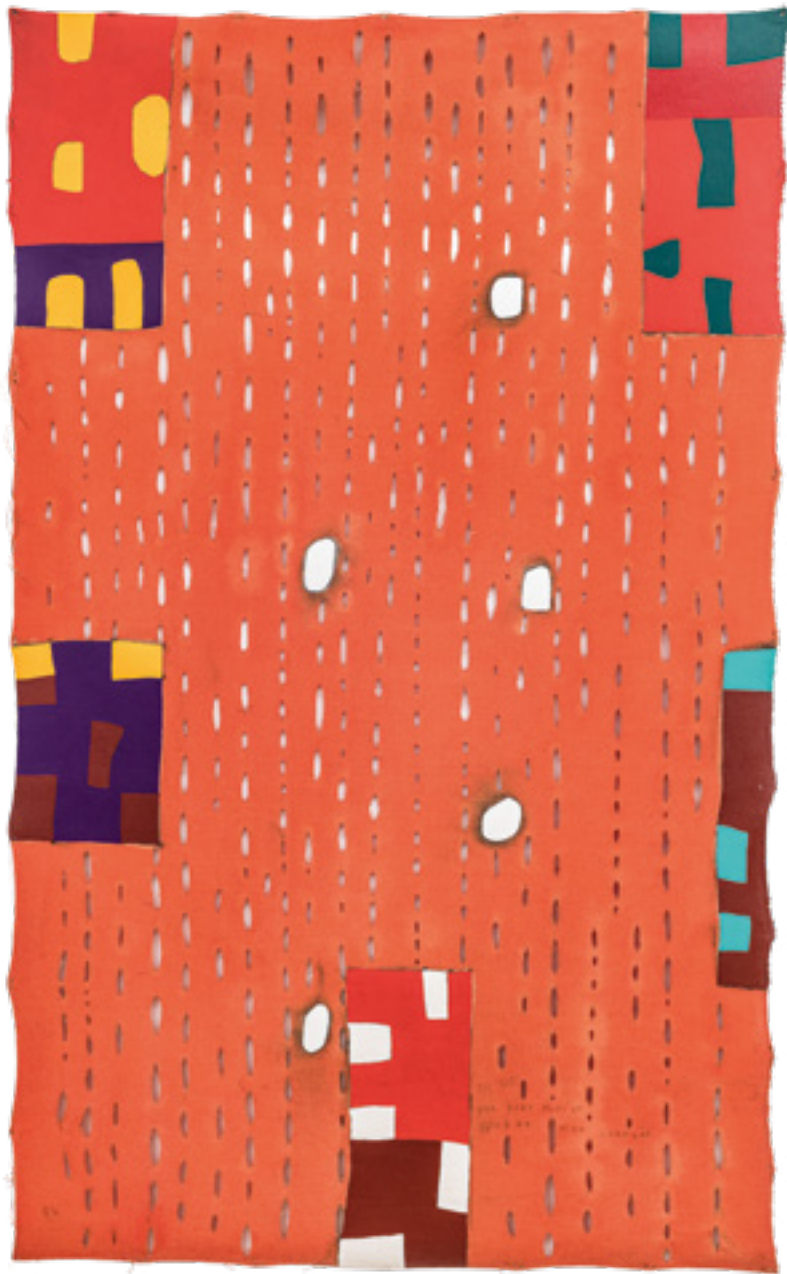
*[Jogos perigosos]*, c. 1990  
acrílica sobre tela | acrylic on canvas, 50 x 60 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



Sem título | Untitled, 1986  
lápiz de cor sobre papel | colored pencil on paper, 33 x 24 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*Foginhos*, 1991  
bronze  
9,3 x 5,5 x 1 cm  
9,1 x 5 x 1,2 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*Os rios por meu fluido entrego meu coração, c. 1992*

acrílica e recorte sobre lona | acrylic and cutting on unstretched canvas, 166,5 x 103 cm  
Coleção Eduardo Brandão e Jan Fjeld, SP | Eduardo Brandão and Jan Fjeld Collection, Brazil



*[Inflammable], c. 1990*

caneta permanente sobre papel | permanent ink on paper, 17 x 9,5 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil





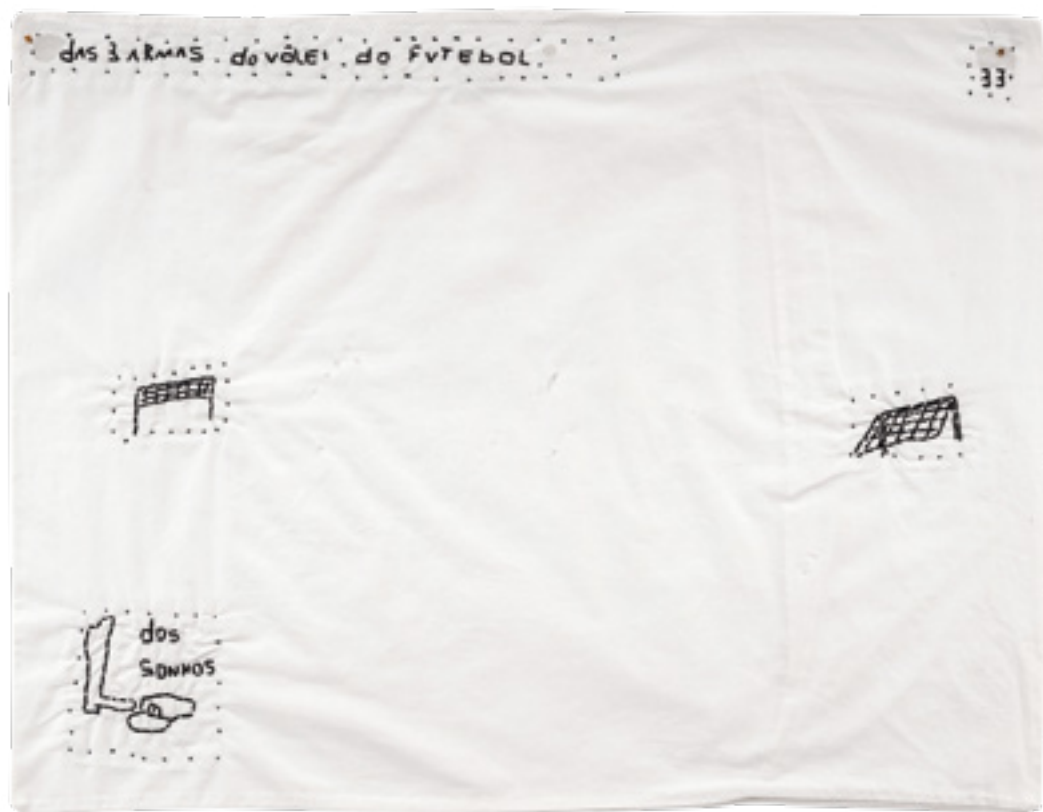
*Herói humilhado*, c. 1988

acrílica, tinta metálica e lápis de cor sobre lona  
| acrylic, metallic paint and color pencil on unstretched canvas, 104 x 144 cm  
Coleção Mary Alves Miranda, SP | Mary Alves Miranda Collection, Brazil



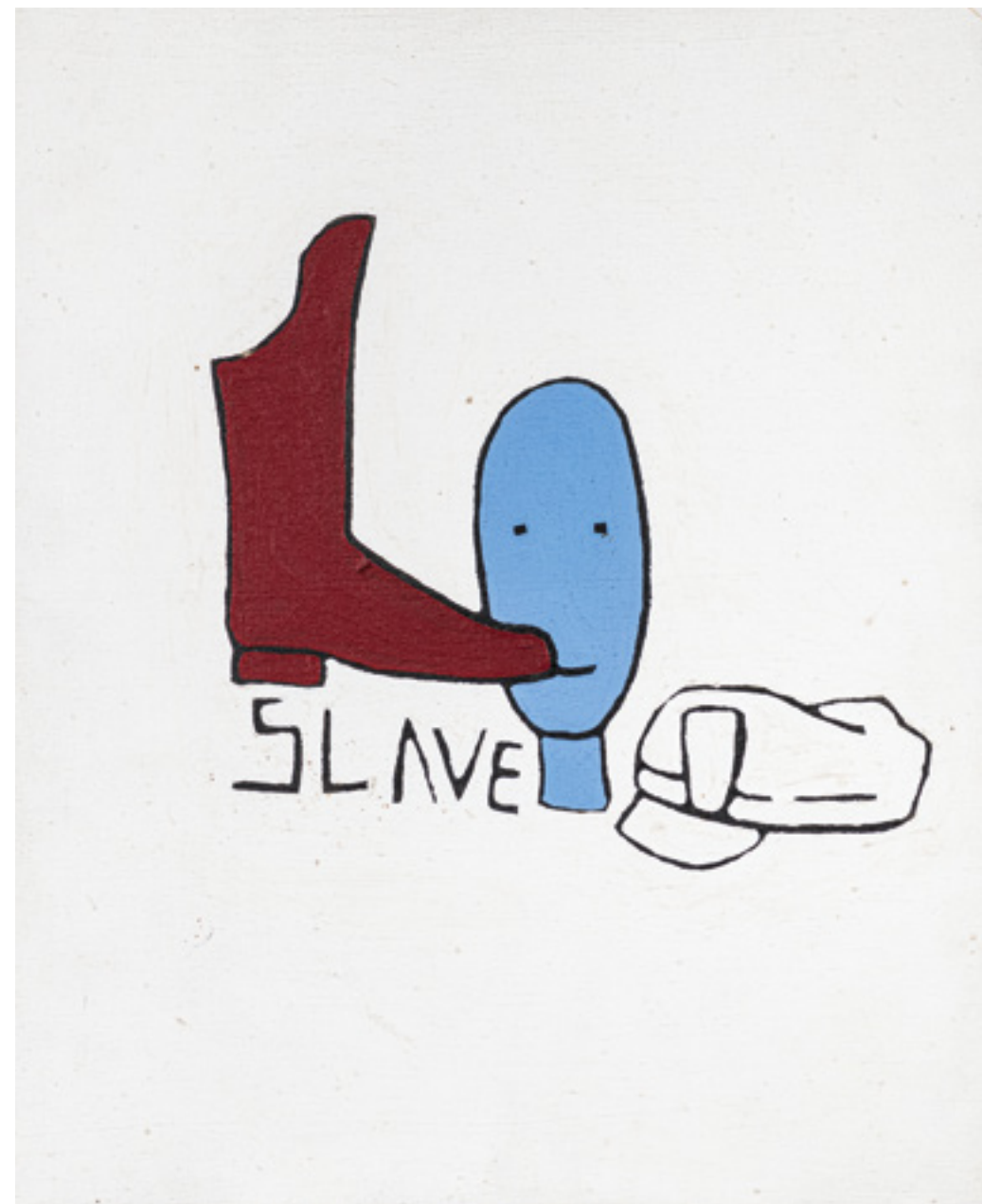
*O q. você desejar, o q. você quiser eu estou pronto para servi-lo*, c. 1990

linha sobre voile e cabide de cobre | thread on voile and copper hanger, 136 x 51 x 10 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*Das 3 armas, do vôlei, do futebol, 1991*

linha sobre fronha de algodão | thread on cotton pillowcase, 48 x 62 cm  
Coleção Eduardo Brandão e Jan Fjeld, SP | Eduardo Brandão and Jan Fjeld Collection, Brazil



*[Slave], c. 1990*

acrílica sobre tela | acrylic on canvas, 41 x 33 cm  
Coleção Eduardo Brandão e Jan Fjeld, SP | Eduardo Brandão and Jan Fjeld Collection, Brazil



*[Don't be sweet; Use violence with me]*, c. 1990  
linha sobre seda | thread on silk, 21 x 30 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*Homem com fogo nas mãos, c. 1990*

acrílica sobre lona | acrylic on unstretched canvas, 63 x 29 cm  
Coleção Eduardo Brandão e Jan Fjeld, SP | Eduardo Brandão and Jan Fjeld Collection, Brazil



*[No yes please], 1990/1991*

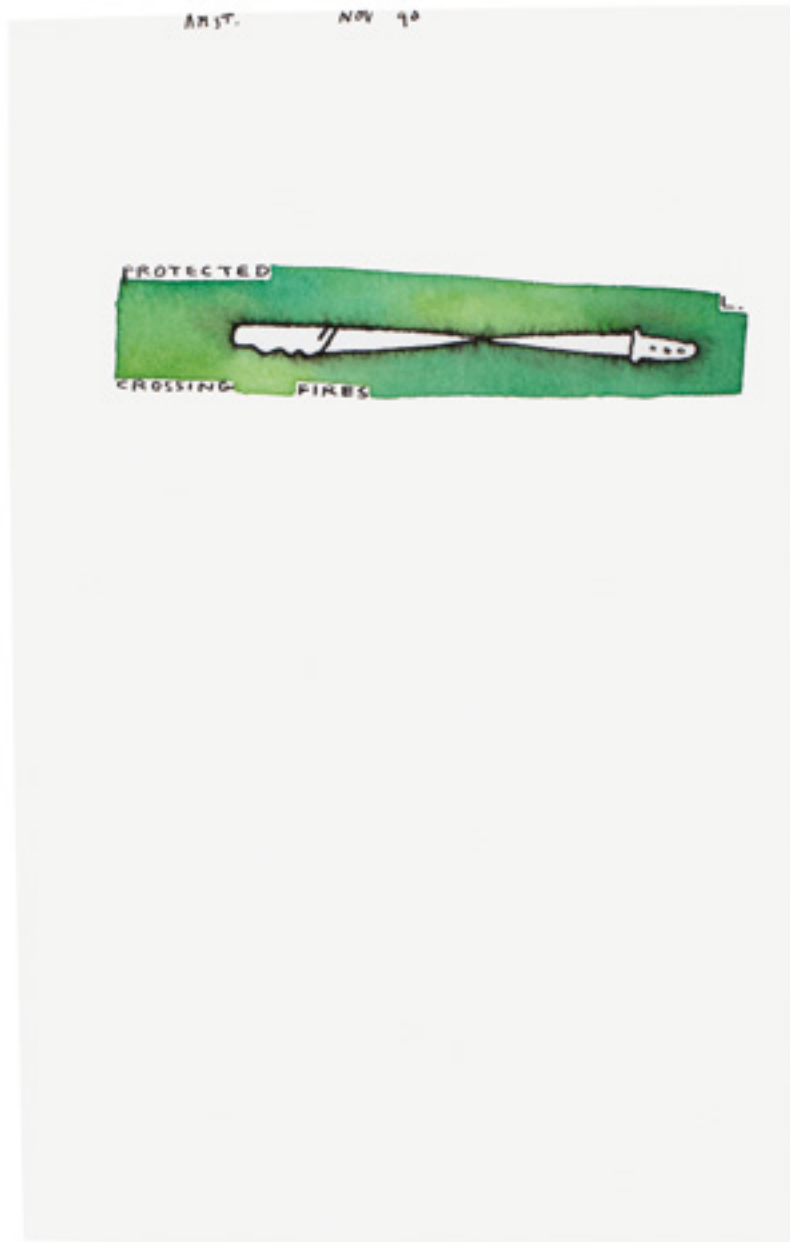
acrílica e tinta metálica sobre tela | acrylic and metallic paint on canvas, 145 x 70 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*Extreme necessity between two people*, 1990  
aquarela sobre papel | watercolor on paper, 21 x 13,5 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*[Bad boy; fragile soul]*, 1990  
guache e tinta metálica sobre papel | gouache and metallic paint on paper, 21 x 13,5 cm  
Coleção Adriano Pedrosa, SP | Adriano Pedrosa Collection, Brazil



*[Protected, crossing fires], 1990*

caneta permanente e aquarela sobre papel | permanent ink and watercolor on paper, 21 x 13,5 cm

Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo.

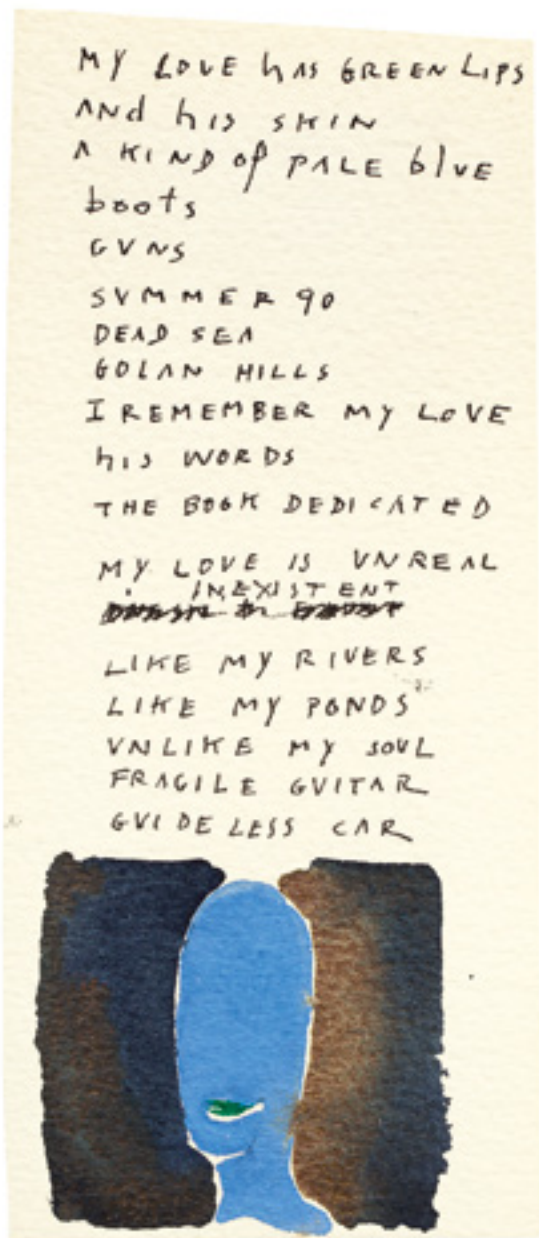
Doação Carmem Bezerra Dias e Theodorino Torquato Dias / Projeto Leonilson, 1997 | Museu de Arte Moderna de São Paulo Collection. Donated by Carmem Bezerra Dias and Theodorino Torquato Dias / Projeto Leonilson, 1997



*Masturbação mútua, 1990*

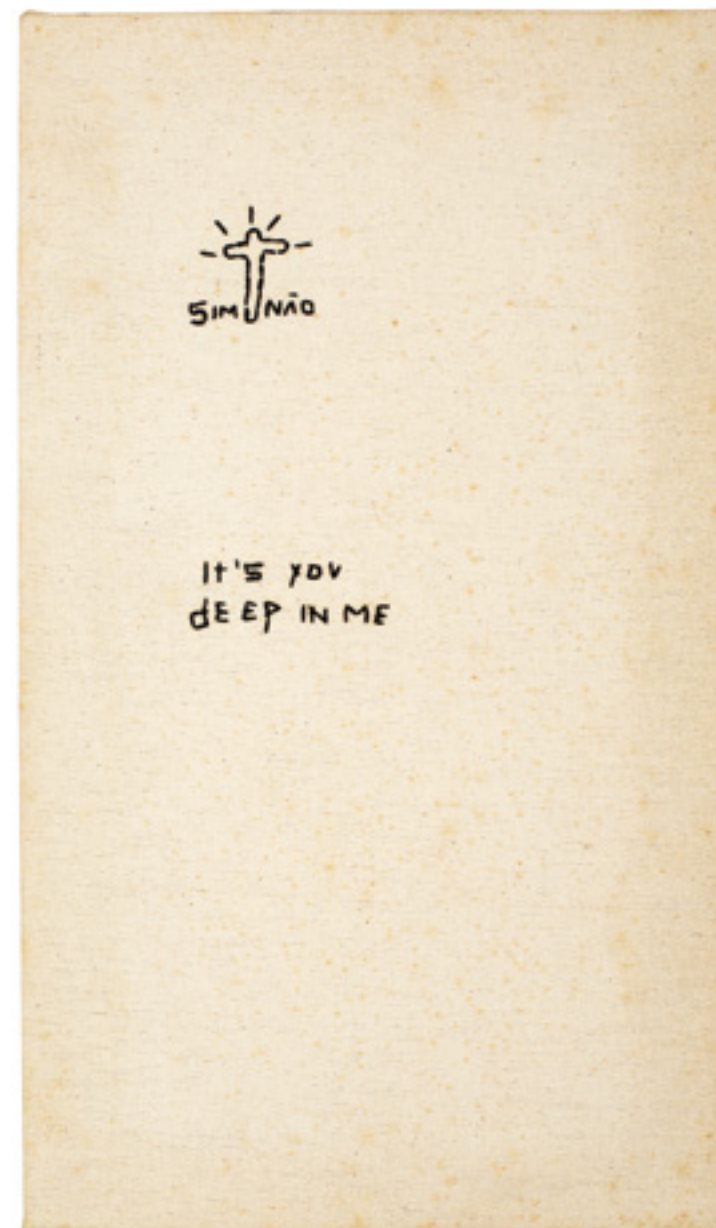
caneta permanente e aquarela sobre papel | permanent ink and watercolor on paper, 30,5 x 23 cm

Coleção Museu de Arte Contemporâneo de Castilla y León | Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León Collection



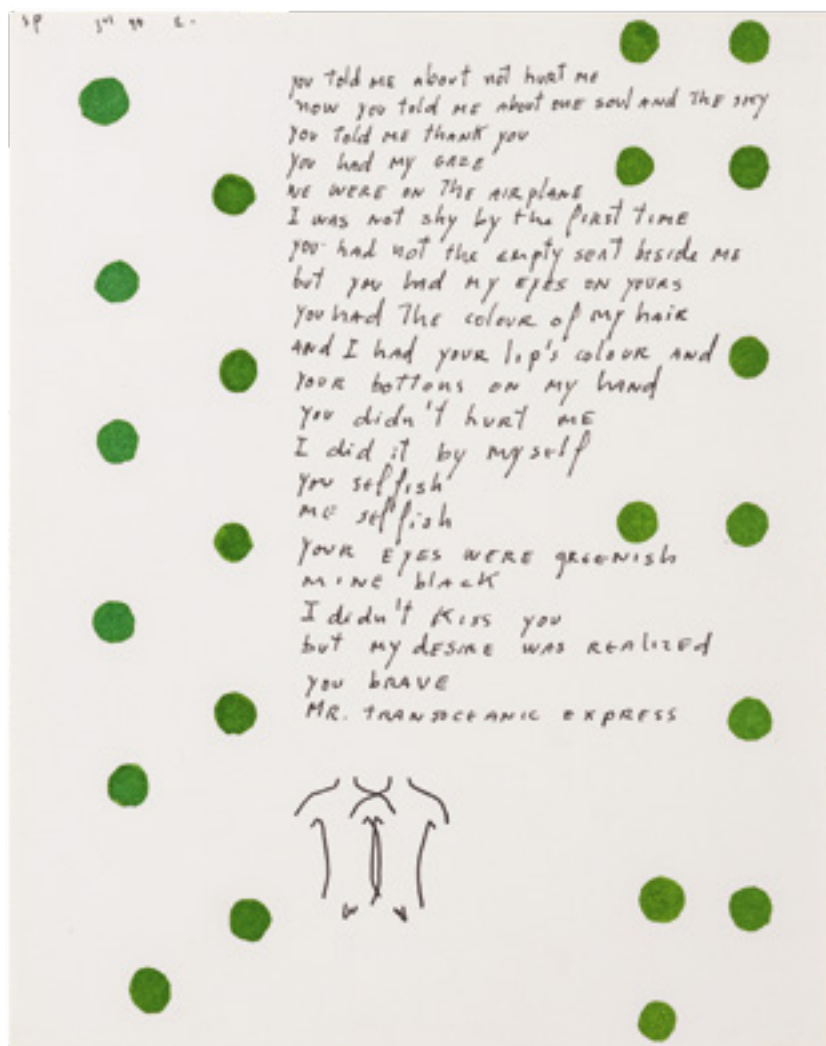
*[My love has green lips], 1990*

caneta permanente, aquarela e tinta metálica sobre papel  
| permanent ink, watercolor and metallic paint on paper, 17 x 7,5 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



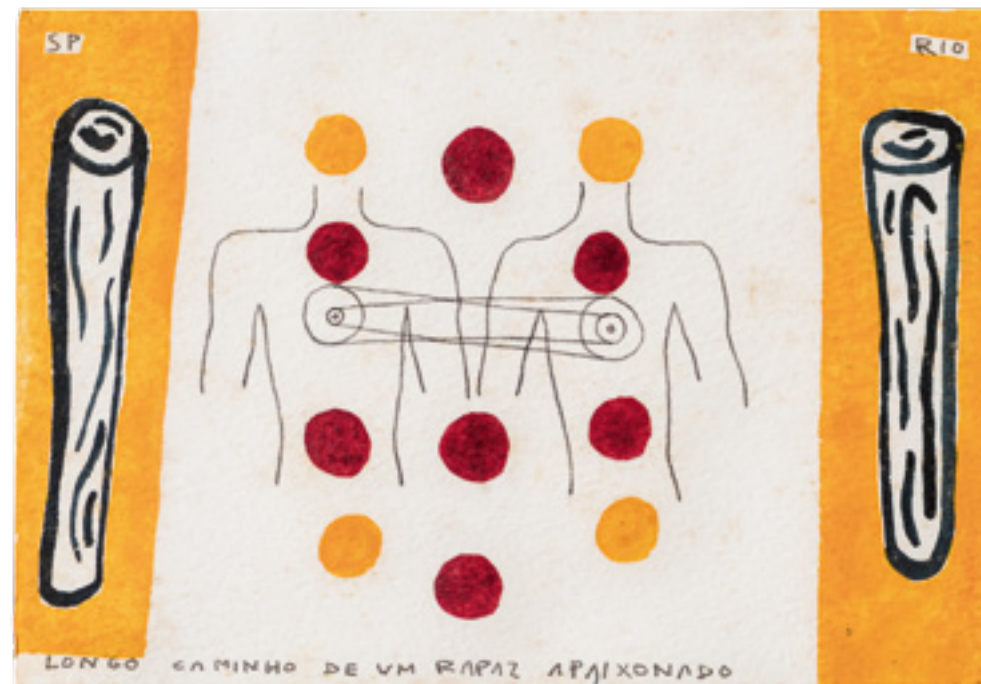
*It's you deep in me, c. 1991*

linha sobre tela | thread on canvas, 41 x 24 cm  
Coleção Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM-MinC. Doação Família Bezerra Dias / Projeto Leonilson, 2004  
| Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM-MinC. Collection. Donated by Bezerra Dias Family / Projeto Leonilson, 2004



[Mr. Transoceanic Express], 1990

caneta permanente e aquarela sobre papel | permanent ink and watercolor on paper, 25 x 20 cm  
 Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



[Longo caminho de um rapaz apaixonado], c. 1989

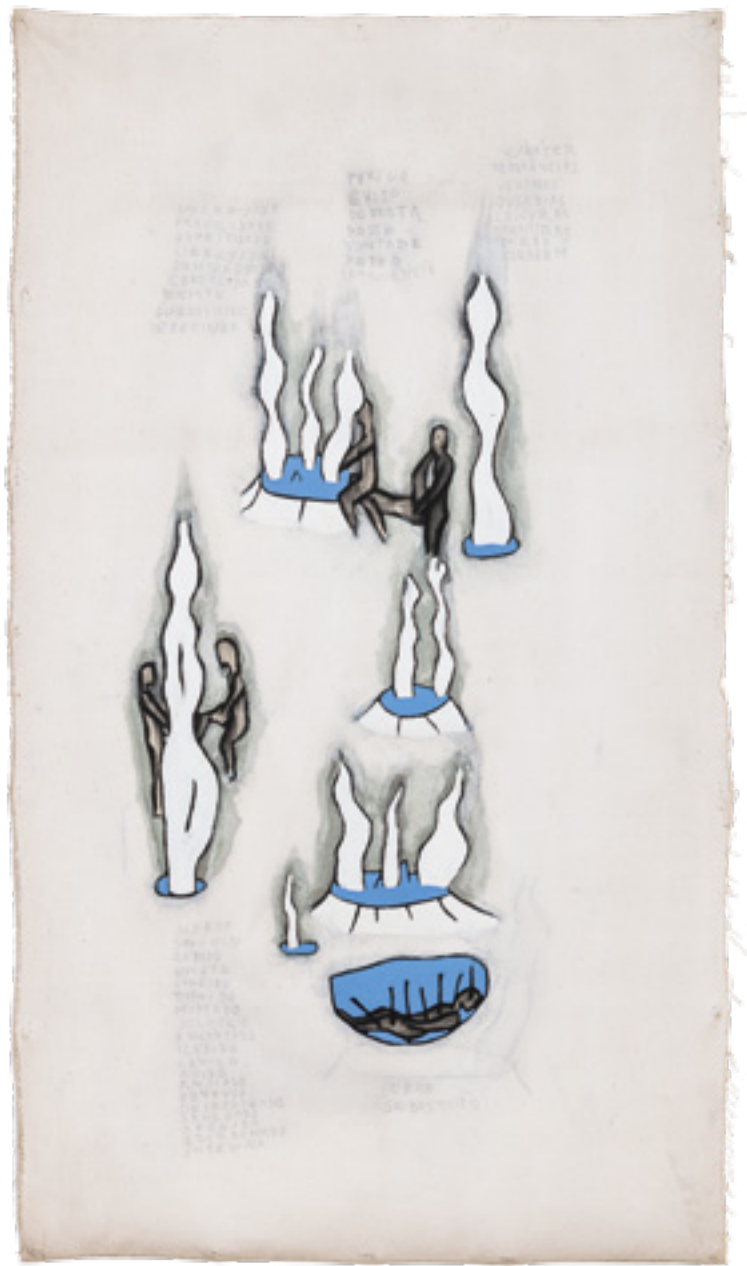
caneta permanente, guache e nanquim sobre papel | permanent ink, gouache and ink on paper, 12 x 18 cm  
 Coleção Adriano Pedrosa, SP | Adriano Pedrosa Collection, Brazil





*Voilà mon coeur (sic)*, c. 1989

cristais, linha, feltro e tinta metálica sobre lona  
| crystals, thread, felt and metallic paint on unstretched canvas, 22 x 30 x 2 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*Pobre Sebastião*, 1991

acrílica e lápis de cor sobre lona | acrylic and colored pencil on unstretched canvas, 160 x 90 cm  
Coleção Eduardo Brandão e Jan Fjeld, SP | Eduardo Brandão and Jan Fjeld Collection, Brazil

## VI

*Juízo final com um tom pessoal:  
Quando a política se torna futuro  
Final Judgment with a personal touch:  
When politics becomes the future*



Assim como em um conto, no final do mesmo, sempre encontramos a moral da história. Nesse sentido, este último capítulo que encerra este projeto é elaborado com a obra *Instalação sobre duas figuras* criada por Leonilson especificamente para a Capela do Morumbi em 1993. Esta obra é fundamental como estratégia artística e política do artista para abordar diversas questões políticas que o artista tratava e que estão condensadas nesse diálogo entre os vários elementos que a compõem. Esta instalação póstuma, uma vez que o próprio artista não pôde testemunhar sua obra finalizada no espaço, apresenta uma cena de despedida, julgamento e posteridade, falando sobre os prazeres terrenos e carnis da vida, a bondade e a maldade do ser, bem como o destino do artista no limiar do pensamento sobre seu legado e o momento de deixar o plano físico para outra dimensão. A figura do Lázaro de Betânia, que os Evangelhos registram no episódio de sua ressurreição, representa o próprio artista na instalação, sendo uma das cinco figuras contempladas. O diálogo entre essas figuras permanece aberto e, ainda hoje, podemos entendê-lo como uma espécie de julgamento final do artista consigo mesmo e com a sociedade em que ele viveu.

Para aprofundar os aspectos conceituais, espaciais e históricos da obra *Instalação sobre duas figuras*, esta edição da exposição, realizada em 2023 pela Capela do Morumbi/Museu da Cidade de São Paulo, reuniu pela primeira vez anotações e esboços deixados pelo artista para o seu último trabalho, além da documentação da primeira instalação no espaço para o qual a obra foi originalmente concebida. Esses materiais, entre os quais estão desenhos preparatórios em que outra figura, uma personagem travesti com um *voilé* com plumas, sendo uma figura que ele nunca conseguiu realizar, juntamente com a contemplação da própria instalação, proporcionam uma reflexão e celebração sobre uma vida que durou apenas 36 anos, mas foi repleta de vitalidade pessoal e artística. Dessa forma, assim como as proclamações feministas e *queer* a partir dos anos 60, a instalação torna-se política em seu sentido mais profundo e vivencial como um ato de vida e um legado para o futuro.

Just like in a short story, at the end of it, we always find the moral. In this sense, this last chapter, which closes this project, is elaborated with the work *Installation on two figures* created by Leonilson specifically for the Capela do Morumbi in 1993. This work is fundamental as an artistic and political strategy for the artist to address political issues that he dealt with and that are condensed in the dialogue between the various elements that compose it. This quasi-posthumous installation, since the artist himself could not witness his finished work in the space, presents a scene of farewell, judgment and posterity, speaking about the earthly and carnal pleasures of life, the goodness and evil of human beings, as well as the artist's fate on the threshold of reflecting on his legacy and the moment of departure from the physical plane to another dimension. The figure of Lazarus of Bethany, which the Gospels record in the episode of his resurrection, represents the artist himself in the installation, being one of the five figures contemplated. The dialogue between these figures remains open and, even today, we can understand it as a kind of final judgment of the artist with himself and with the society in which he lived.

To deepen the conceptual, spatial and historical aspects of the work *Installation on two figures*, this edition of the exhibition, held in 2023 by Capela do Morumbi/ Museu da Cidade de São Paulo, brought together for the first time notes and sketches left by the artist for his last work, in addition to the documentation of the first installation in the space for which the work was originally conceived. These materials – among which are preparatory drawings in which another figure, a transvestite character with a feathered voile, being a figure he never managed to produce –, together with the contemplation of the installation itself, provide a reflection and celebration of a life that lasted only 36 years, but was full of personal and artistic vitality. In this way, just like feminist and queer proclamations from the 1960s onwards, the installation becomes political in its deepest and most experiential sense as an act of life and a legacy for the future.







*Instalação sobre duas figuras, 1993*

Instalação em 2023 | Installation done in 2023

*Los delicias, 1993*

linha sobre tecido de algodão listrado e tecido de algodão, e cadeira de metal  
| thread on striped cotton and cotton fabric, and metal chair, 80 x 45 x 60 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, SP





*Instalação sobre duas figuras, 1993*  
Instalação em 2023 | Installation done in 2023

*Do bom coração, 1993*  
linha sobre tecido de algodão listrado e camisa de piquê, e cadeira de madeira  
| thread on cotton fabric and pique shirt, and wooden chair, 92 x 70 x 50 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*Instalação sobre duas figuras, 1993*  
Instalação em 2023 | Installation done in 2023

*Da falsa moral, 1993*  
linha sobre tecido de algodão e camisa de piquê, e cadeira de madeira  
| thread on cotton fabric and pique shirt, and wooden chair, 92 x 55 x 50 cm  
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



*Instalação sobre duas figuras, 1993*

Instalação em 2023 | Installation done in 2023

*Sem título | Untitled, 1993*

linha sobre voile, cabide de arame e arara de ferro (cabideiro) | thread on voile, wire hanger and iron rack, 179 x 75 x 2 cm

Coleção particular, SP | Private collection, Brazil

*Lásaro (sic), 1993*

linha sobre camisas de algodão, cabide de arame e arara de ferro (cabideiro) | thread on cotton shirts, wire hanger and iron rack, 150 x 172 x 4 cm

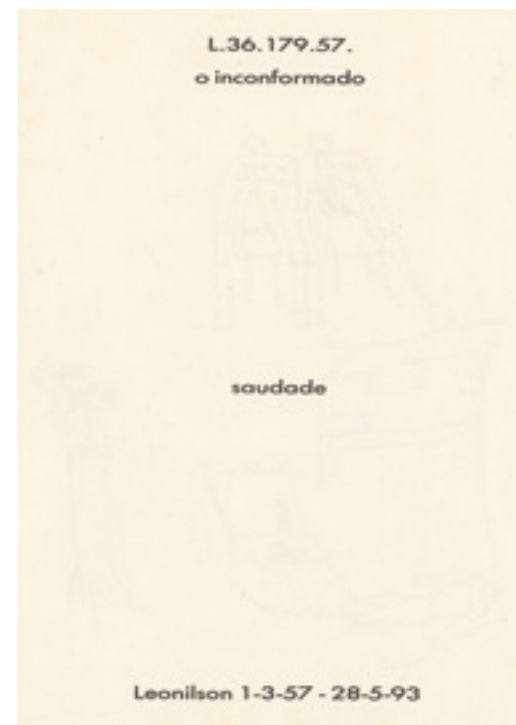
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil







*Vista de exposição de documentação na Capela do Morumbi, 2023*  
| *View of documentation on display at the Capela do Morumbi, 2023*



Santinho da missa de 7º dia de Leonilson | Card for Leonilson's Requiem Mass

Convite e folder para Instalação sobre duas figuras (1993) na Capela do Morumbi  
| Invitation and brochure for Installation on two figures (1993) at Capela do Morumbi

## O LEGADO POLÍTICO DE LEONILSON

*Conversa entre Agustín Pérez Rubio, Fernanda Nogueira e Ivo Mesquita.<sup>1</sup>*

### **Agustín Pérez Rubio**

Esta noite, lembramos quase trinta anos desde que Leonilson não está mais conosco. Tenho conversado com Fernanda Nogueira sobre como a sociedade mudou ao longo desses anos. Creio que é muito importante entender o trabalho de Leonilson e o que podemos aprender dele a partir de hoje. Acredito que não se trata apenas de fazer uma homenagem – porque isso também dá continuidade à sua memória – mas do que podemos aprender com ele após três décadas de sua partida e como a sua obra permaneceu.

Este projeto está encaminhado dentro de uma estrutura maior que denomino *Leonilson. Corpo Político*. O termo "corpo" abrange não apenas a construção anatômica e material, mas também o fato de que por muitas vezes se esquece que Leonilson é um artista intrinsecamente político. Essa noção política pode ter crescido recentemente. Mas, para mim, sempre foi presente – quiçá porque sou gay e cresci com o temor da pandemia de AIDS, agora, após trinta anos, nos vemos passando pela ressaca de uma segunda pandemia, desta vez do vírus da Covid-19. Recentemente, as importantes mostras de Leonilson tiveram lugar no KW Institute for Contemporary Art (Berlim, Alemanha),<sup>2</sup> no Malmö Konsthall em colaboração com o Moderna Museet (Estocolmo, Suécia), e no Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Porto, Portugal). No entanto, a incrível exposição em Berlim foi impactada, ficando aberta ao público por apenas duas semanas devido à pandemia. O que podemos aprender de uma pandemia para outra?

É muito importante compreender e reivindicar a postura de Leonilson no que diz respeito à implicação política, entendida precisamente como o significado de "política". "Política" vem da palavra "polis", que se refere à cidade e à estrutura das leis e protocolos da cidade. O que significa ser um cidadão? Claro, podemos falar desse viajante incansável que era Leonilson – e houve muitas mostras, muitos textos falando da importância das cidades – suas jornadas por Amsterdam, São Paulo, Nova York, Madri, Milão, e muitos outros lugares. Mas também foi um indivíduo que entendia a pólis, a cidade, os deveres e os direitos dos cidadãos enquanto indivíduos. Neste contexto, a ideia de fazer esta roda de conversa, depois de trinta anos, nos permite ver a importância da *Instalação sobre duas figuras* (1993) no final de sua carreira, bem como entender a política que permeia sua obra. Não apenas nesta peça, mas a partir dela, voltamos do fim ao princípio.

<sup>1</sup> Roda de conversa com a participação de Agustín Pérez Rubio, curador da exposição *Instalação sobre duas figuras*, 30 anos depois, Fernanda Nogueira e Ivo Mesquita sobre a obra de José Leonilson Bezerra Dias. O evento ocorreu no jardim da Capela do Morumbi, no Museu da Cidade de São Paulo, como parte da mostra que esteve aberta ao público de 27 de maio a 21 de junho de 2023.

<sup>2</sup> Refere-se à exposição *Leonilson. Drawn 1975-1993* (2021). Há uma interessante publicação homônima editada por Krist Gruijthuisen e Louisa Elderton publicada pela Hatje Cantz, em inglês e em português pela Fundação Serralves.

Agradeço imensamente o esforço tanto do projeto Leonilson quanto do museu nesta primeira exposição. Além disso, em 5 de agosto, realizaremos outra exposição, com obras, instalações e diferentes desenhos e bordados. Também apresentaremos uma seleção dos desenhos que Leonilson fez para a coluna de Barbara Gancia no jornal *Folha de S. Paulo* (março de 1991 a maio de 1993),<sup>3</sup> para entender essa dimensão de corpo político: o que significa entender a política e a ideia da política dentro de uma pessoa que, quando seus amigos falam sobre ele, dizem: "não era um ativista"? Como podemos então compreender o ativismo em sua essência?

Vou começar conectando o que temos aqui atrás [sinalizando *Instalação sobre duas figuras*]. Esta instalação abrange muitos dos conceitos que marcaram o final da vida de Leonilson, assim como o encerramento da trajetória de um artista, não apenas na forma como se apresenta ao público, mas também em suas maneiras de entender a política.

Embora Leonilson tenha realizado outras instalações, como as diversas peças feitas com combinações de livros (conhecidas como *livrinhos*), e os *Sapatinhos com montanha de sal* (1991), existem outras maneiras de entender a sua cultura artística, não somente através da pintura e do desenho, onde, na minha opinião, seu trabalho artístico e estético se desenvolveu de maneira mais significativa. A *Instalação sobre duas figuras*, em particular, representa a impossibilidade de voltar a pintar porque os pigmentos eram muito fortes, o que o levou a se voltar mais para os bordados e tecidos. Isso, para mim, assemelha-se a uma representação de um juízo final. Sempre penso na analogia com a Capela Sistina, onde Michelangelo retratou o Juízo Final. Embora esteja em uma capela, sua representação é quase totalmente laica. Sim, é uma capela, mas o juízo final é expressado por ele em primeira pessoa, representando também todos nós e a sociedade como um todo. É como se chegasse a um momento em que um corpo adoece, um corpo estigmatizado, revela publicamente e reconhece sua enfermidade e toda a discriminação que teria que enfrentar. E Leonilson sintetiza isso nessas quatro figuras – desenhos originais. Na vitrine, há uma figura a mais, que é uma travesti, uma figura que nunca desenvolveu, e uma quinta figura que, eu acredito, é uma representação de si mesmo, na segunda tela que está com Lázaro.

Podemos observar que nos últimos anos da carreira de Leonilson, entre 1991 e 1993, quando recebeu o diagnóstico de HIV/AIDS, ocorreu uma mudança significativa em sua obra. Especificamente, a parte mítica e mitológica, anteriormente relacionada à transvanguarda italiana e à retomada dessas ideias na pintura das décadas de oitenta, adquiriu uma abordagem mais profundamente mítica no sentido religioso – ao contrário de Ulisses, que evoca o *Fresco Ulisses*.<sup>4</sup> Durante esse período, ele assumiu uma relação mais forte com a religião católica, em termos de imagética, mas com um

<sup>3</sup> A apresentação completa destes desenhos está disponível no livro *Leonilson: Use, é lindo, eu garanto*, de Ivo Mesquita, publicado pela Cosac Naify, São Paulo, 1997.

<sup>4</sup> Transcrição do diário de áudio gravado por Leonilson (1990-1992). Embora nunca tenham sido lançadas ao público, as gravações foram parcialmente reproduzidas em dois filmes: *A Paixão de JL* (2015) e *Com o oceano inteiro para nadar* (1997) — este último é exibido como parte da exposição. Leonilson descreve como se sente isolado após seu diagnóstico, como as pessoas não podem mais amá-lo devido ao "perigo" implícito em seu corpo. Entre seus pensamentos privados, acontecimentos íntimos e relatos cotidianos, ele registra suas lágrimas incontroláveis enquanto os Estados Unidos bombardeiam o Iraque, o processo de produção de várias obras, sua vida amorosa e tratamento médico. Ao fazer isso, as gravações documentam e articulam sua identidade na divisão entre histórias privadas e públicas, que estão entrelaçadas.

sentido laico. É evidente que a influência de sua mãe, que era uma senhora muito religiosa, pode ser percebida em seu trabalho, e ele se inspirou em muitas referências disso. Aqui, para mim – que venho de um país ainda totalmente monárquico – é muito forte perceber que, ao fundo, o que parece um trono, aparenta ser o rei e a rainha. São duas camisas, não há relação de gênero, mas se assemelham a uma corte, um juízo, como na figura de uma corte real. E essa corte, podemos entender que é espelhada na sociedade, refletindo o coração e a falta de moral. E a moralidade tem uma relação com essa política, pois ele também está fazendo um juízo moral à igreja, ou a todos nós, pois estamos sendo julgados. O que vemos é que, com essa figura de Lázaro, ele ressuscita toda a história de Lázaro de Betânia, da Bíblia, dos evangelhos de São João, irmão de Marta e Maria que visitou Jesus várias vezes por ter amizade com ele, mas vai visitá-lo após sua morte.

Esta ideia de retornar e viver eternamente representa, de um lado, o juízo que faz da sociedade, mas também como ele se salva e como o seu legado é preservado para a posteridade. E, sobretudo, com as outras figuras, que são *Los delicias* (1993), percebemos de que maneira também não estão abrigando a linguagem, que faz com que tenham, para mim, relação com *Os dedicados* (1991), esta série que tem a ver com seus amores.

Recentemente, li uma frase de Adriano Pedrosa<sup>5</sup> sobre Leonilson que dizia algo assim: "O ouro para Leonilson era o amor". Quanto mais apaixonado estava, mais ouro havia, mais riqueza. Essas delícias, para mim, condensam o que podem ser todos os outros, estes copos vazios que ele pinta,<sup>6</sup> sejam eles negros, homossexuais, judeus, ciganos, portadores de AIDS ou mulheres. Ali, estão os amantes, este desejo sexual e homoerótico que estava totalmente discriminado. Neste sentido, gostaria que olhássemos para ele a partir do momento presente, percebendo como as coisas mudaram. Atualmente, nós, homossexuais, podemos nos casar, adotar filhos, etc... Apesar de ainda haver muita discriminação, ela se manifesta de outras formas. O que podemos aprender com isso? Acredito que é importante entender como Leonilson foi um ativista a partir de si mesmo, a partir de uma maneira pessoal. E, a partir daí, podemos enxergá-lo e entendê-lo em um contexto atual.

Gostaria de dar a palavra a Ivo Mesquita, uma pessoa muito importante para Leonilson, que o conheceu, foi seu amigo e esteve presente desde o início do projeto. Ivo Mesquita também fez uma mostra na Pinacoteca do Estado de São Paulo e depois colaboramos com Adriano Pedrosa que concordou em fazer uma retrospectiva na Pinacoteca anos depois.<sup>7</sup> Por outro lado, Fernanda Nogueira pertence a uma geração mais recente e é uma acadêmica e pesquisadora que, embora não o tenha conhecido pessoalmente, examina a obra de Leonilson a partir da teoria de gênero e através da qual podemos aprender mais sobre o trabalho do artista.

<sup>5</sup> PEDROSA, Adriano (1998). "Voilà mon coeur". Em: LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo.

<sup>6</sup> Em relação a um dos desenhos que ele fez para a *Folha de S. Paulo*, que está nesta publicação na p. 35. Também ao desenho *Os mesma saliva* (1991), preparatório para projeto de exposição de 1991, na p. 33, ambos no Capítulo I desta publicação.

<sup>7</sup> Essa exposição com curadoria de Adriano Pedrosa foi um projeto iniciado pelo MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Espanha), um dos poucos museus europeus com obras adquiridas de Leonilson, dirigido por Agustín Pérez Rubio. O projeto não pôde ser realizado em León devido à crise econômica. Posteriormente, foi produzido para a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Veja o prólogo de Ivo Mesquita na publicação *Leonilson – Truth, fiction* (org. Adriano Pedrosa) Pinacoteca de São Paulo, Cobogó, 201

### Ivo Mesquita

Quando cheguei, a capela estava vazia, então tive a oportunidade de entrar, fiquei profundamente emocionado, chorei... E bateu uma saudade enorme, como nunca. Fiquei me perguntando o que ele pensaria de tudo o que está acontecendo, como estaria a sua acidez, a secura que ele tinha, a ironia do seu pensamento... Como ele estaria reagindo a essa coisa toda. E também, ao mesmo tempo, estive pensando no trabalho, esta instalação na capela, que é o objeto de nossa fala.

É interessante entender o conjunto da obra do Leonilson porque a partir do momento em que ele fica consciente da sua condição, das suas circunstâncias, ele trata de amarrar uma coisa, fechar um bloco de trabalho, fechar um pensamento, construir um testemunho de seu tempo. E ele faz isso, chegando ao ponto de fazer a encenação de sua própria morte. A gente sabe o quanto ele era teimoso, não se entregava. Isso é interessante porque é uma coisa operística, ele tem uma coisa de *grand finale*... E é curioso porque, quando pensamos em outros artistas desta geração também vitimados pela AIDS como o Jorginho Guinle, o Paulo Garcez, o Alex Vallauri, o Rafael França, e mesmo fora daqui, Felix Gonzalez-Torres, David Wojnarowicz, ou Pepe Espaliú, com uma sensibilidade tão próxima a do Leo, não lograram encerrar uma obra. A verdade – um parêntese – é que seria muito provocante e revelador ver uma exposição do Leonilson com essa turma toda para percebermos o clima geral que se vivia e o empenho dos artistas diante da realidade da crise sanitária que a AIDS representava, e a onda moralista e discriminatória que atacava a comunidade gay.

Mas o Leonilson parece que, ao contrário desses outros, conseguiu fechar uma coisa. Fechou uma obra, fez a sua obra de modo preciso e contundente, até a última. O Agustín levantou uma série de questões nas nossas conversas, se essa ideia de eternidade, de posteridade, de legado... Se ele estaria tratando disso nesse trabalho. Sim, tem a ver. Mas eu acho que ele não estava preocupado com a eternidade, mas sim com a posteridade. A sua própria geração. Ele tinha um afeto enorme pelos artistas que chegavam, pelos sobrinhos. Ele tinha essa preocupação de que alguma coisa ficasse no tempo que correspondeu a ele, que somos nós, a geração dele. É importante entender como ele construiu isso com uma vida de artista com contribuições tanto à linguagem e à arte, quanto ao registro da sua passagem enquanto corpo e subjetividade no plano político e social.

Você [Agustín] chama atenção à epidemia da AIDS e, sobre isso, gosto de observar que, com a pandemia de Covid-19 em que todos fomos fechados em casa, muitos de nós, viados, fomos tomados pelo mesmo terror novamente, só que agora era um fenômeno realmente coletivo e houve muita solidariedade. Mas naquele momento, na segunda metade dos anos 1980 e anos 1990, havia um ativismo em torno disso, principalmente nos Estados Unidos, com o ACT UP, o Gran Fury, e é interessante entendermos hoje que, se o feminismo abriu o caminho para os movimentos de gênero e de identidade, a crise da AIDS colocou a questão da homossexualidade no centro do debate. Qualquer ação naquele momento era um gesto, um ato político. Era muito desafiante, muito tenso e era um horror, pois havia ainda o estigma, uma noção de pecado e punição que era sugerida no debate público, sempre permeado de preconceitos. E enquanto tínhamos movimentos coletivos lá fora, o Leonilson foi uma voz solitária aqui. Ele tinha o apoio de seus amigos,

da sua família, mas foi uma voz sempre solitária: ele se entregou, fez isso, esse movimento, abriu a sua condição e fez do seu corpo e do seu trabalho um instrumento de batalha pela vida, pela tolerância e, talvez acima de tudo, pela experiência poética como transformadora da vida. E acho que aí está o grande gesto político dele: o lado militante. E também, é importante entender o sentido que tinha tudo aquilo naquele momento, que fazer aquele trabalho representava risco, transgressão, paixão, e era levado sobretudo pelo sentido de urgência que regia a comunidade gay. Era uma agenda diversa da que orienta o debate; hoje muito mais amplo e inclusivo. Porém, embora os direitos dos homossexuais tenham avançado do ponto de vista civil, eles ainda não estão consolidados e a AIDS ainda é uma questão de educação e saúde pública.

É muito interessante pensar que, quando escutamos ou comentamos alguma coisa sobre ele e lendo as transcrições do seu livro *Frescoe Ulisses*, por exemplo, a gente entende e vê que, ainda que ele fosse tímido e pudesse ser melancólico e se sentisse rejeitado, viveu intensamente aquilo tudo. O que o trabalho mostra é que tudo valeu a pena – e acho que essa é a lição maior para os pósteros. A gente segura porque ele mostrou que valeu a pena.

Portanto, me incomoda, desculpem a franqueza, tomarmos este trabalho da morte como a celebração da sua vida. A vida dele está muito antes disso. É como se a energia que ele colocou na vida e no trabalho, o estar apaixonado a todo instante, o desfrutar de todos os sentidos, de viajar e imaginar, se desfizesse ao final com essa instalação, onde o artista fisicamente derrotado se entrega num gesto dramático, numa encenação operística. Os bordados, os desenhos, as pinturas entregam uma experiência vital diversa, intensa, crítica, e com uma inteligência poética singular. Algo apaixonante, para sempre.

## Fernanda Nogueira

O convite do Agustín vem para pensar o que a minha geração, que não estava presente na época do Leonilson, pode entender como importante para continuar a missão que ele começou. Vi a exposição do Leonilson, em 2014, quando estava aqui no Brasil, e ela me emocionou muito – principalmente a parte final em que havia um vídeo que fazia um fechamento de tudo que a gente via, dos processos dele com os desenhos e os bordados. Mas confesso que eu nunca havia me aprofundado no trabalho dele e, agora, esse convite foi uma oportunidade de estar com Leonilson nessas últimas semanas, 24 horas por dia. E isso tem um efeito energético – e ele mesmo fala isso para a Lisette [Lagnado] na entrevista: “O meu trabalho tem uma coisa que você não está vendo e talvez o público não veja, mas é uma potência energética enorme.”<sup>8</sup> Eu senti isso. Não tem, como o Ivo falou, como não se emocionar estando tão intensamente em contato com ele. Até vejo uma pessoa ali com o livro dele. E esse livro é maravilhoso! Eu pude rir das sacadas que o trabalho dele têm, e que são maravilhosas. Ele realmente é um “pescador de pérolas”; transmite, com o desenho e a palavra, um efeito de ironia, de crítica social que eu acho que poucos artistas conseguem fazer. É singular a forma como ele faz isso. Ri e também chorei, porque me deu vontade de ter conhecido essa pessoa. O que eu faço hoje em dia – e aí eu vou falar um pouquinho do meu trabalho – é poder entender o que fica da memória do corpo desses artistas que estiveram tão ativos nos anos 1980.

Eu parto da minha pesquisa por um modo de vivência. Tenho estado muito próxima a grupos que trabalham com pós-pornografia, BDSM, diversidade sexual e de gênero, e eu sempre fico me perguntando o que esta nova geração, que está ativa hoje, não tem de memória. Ou como encontrar no passado uma memória ativa das pessoas que estão elaborando essas práticas hoje. Pensando nesta questão é que eu fui para o passado, para tentar entender por que a memória destes grupos que estiveram ativos – e que, para mim, eram uma elaboração fictícia no começo, mas que realmente existiram – foi suprimida na sociedade. Qual é o processo pelo qual as coisas que aconteceram no passado e que são de dissidência sexual e de gênero, não chegam de forma tão ampla no nosso presente? Por que temos esta história sempre cortada? Parece que temos o Leonilson nos anos 80, depois se passam os anos 90 vazios, depois tem um ou outro personagem singular e majestoso e que merece atenção, mas não existe uma memória que esteja plasmada no social, no coletivo. E esses episódios, essas pessoas existem. Meu trabalho tem a ver com voltar, entrevistar e gerar uma memória que talvez não esteja tão disponível quanto está a do Leonilson – e que vale a pena ter para si –, e que não formam um tecido. Como, então, formar esse tecido?

Procurando partir do meu próprio corpo, para voltar e fazer essa pesquisa, sempre tive muito mais interesse em pensar e em procurar iniciativas coletivas: como as pessoas que trabalharam dissidência sexual puderam trabalhar coletivamente? Então Leonilson não entrava nesse mapa para mim, porque era uma pessoa trabalhando solitariamente, e eu tentava ir atrás dos grupos. Mas lendo Leonilson, me dei conta que isso foi um erro metodológico gravíssimo, porque Leonilson traz para a gente um sentimento, uma vivência que é coletiva, e muitas pessoas não tiveram a capacidade que

<sup>8</sup> Leonilson descreve sua experiência da seguinte forma: “Sinto-me como um cientista que fica no seu laboratório o tempo todo fazendo experiências. Só que isso daqui é só físico [mostra os trabalhos em volta], mas existe algo nele que só eu sei, que é energia. [...] Não está visível, estaria num mundo virtual.” LAGNADO, Lisette (1998). “A dimensão da fala: entrevista com o artista.” Em: *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo, p. 128.

ele teve – e aí a questão da importância do artista – de expressar. Ele tinha o dom de expressar isso, e expressar de uma forma que para a gente pode parecer simples, com desenhos. Ele mesmo diz que se sentiu muito mais à vontade quando deu liberdade para o traço, ou quando deixou de querer copiar os estilistas da alta moda e falou “Vou fazer o bordado do meu jeito, vou libertar o meu traço, não vou seguir modelos e não vou me ater a um formalismo que exige que a obra tenha uma determinada finalização. Vou me libertar e me expressar do jeito que eu acho que tem que ser expressado.”<sup>9</sup> E eu acho que, no final da vida dele, quando você [Agustín] fala dos anos 1991 a 1993, fica mais evidente essa liberação, esse sentir-se à vontade. Acho tão bonito quando ele fala que você sabe quando se encontrou em uma prática quando se sente feliz e à vontade de praticá-la, de fazê-la. E era assim que ele estava se sentindo no período final da vida.

O que eu vejo, então, no Leonilson, é que, apesar de ser uma única pessoa fazendo, ele representa uma coletividade. E ele expressa algo que talvez nem todos puderam expressar – ou talvez não puderam expressar em conjunto –, mas a coletividade está nele.<sup>10</sup> E a militância está nele. Ele fala “Eu fiz o meu próprio ACT UP”;<sup>11</sup> porque sofreu as consequências da pandemia da AIDS mas, como o Ivo falou, não se rendeu. E isso vai para além da questão do prazer pelo prazer, do hedonismo. Eu acho essa palavra muito simplória para o que ele realmente viveu, porque ele defendeu o prazer praticamente como militância.

Então, quando você [Agustín], fez essa proposta de recuperar o trabalho do Leonilson como corpo político, e agora você fala de pólis, eu sinto que esse corpo político dele está nessa militância que é não se render, não se tolher, não suprimir sua forma de ser, mesmo com todas as pressões ao redor, sejam elas sociais, estigmatizantes, ou da questão da pandemia, da crise da AIDS. E o trabalho dele aqui na capela me remete a essa forma de resistência como afirmação do ser. Você [Ivo] falou que vê como um fechamento do trabalho dele. Para mim, é uma abertura, é como se tudo começasse a partir daquilo.

<sup>9</sup> Nas palavras de Leonilson: “Há trabalhos que eu começo a fazer e que vão ficando malfeitos, malfeitos, malfeitos e aí eu penso: ‘Não posso tentar fazer alta-costura. Isso não é Balenciaga. Isso é meu trabalho’. Antes eu pensava que a costura tinha que ser perfeita. E até tentei, só que eu apanhei tanto! Vi que é diferente quando um estilista faz uma roupa e quando um artista costura. São duas atitudes irmãs, mas bem diferentes. Então eu relaxei e virou um prazer, como pintar.” Leonilson reflete reiteradamente sobre a estética do seu trabalho na entrevista, sempre conectando-a a questões existencialistas e intimistas. Em outro trecho que vale destacar, fala o seguinte: “[...] eu gosto de fazer. É meu prazer. A obra é conseguir fazer. A gente trabalha com o que tem. Se não é possível fazer alguma coisa, tem que fazer outra. É preciso respeitar isso.” Mais adiante ele dirá ainda: “Eu não me preocupo com a forma, não me preocupo com a cor, não me preocupo com o lugar. Praticamente não tenho essas preocupações estéticas. Quando vou fazer um trabalho, estou diante do material e me preocupo com as partes que se juntam, por exemplo dois tons de feltro, ou uma camisa rasgada com um voile. Isso é totalmente feticista, sensual.” LAGNADO, Lisette (1998). “A dimensão da fala: entrevista com o artista.” Em: *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo, p. 85, p. 116 e p. 129 respectivamente.

<sup>10</sup> Ivo Mesquita apresenta essa noção de coletividade subjetiva e social em seu brilhante texto “Para o meu vizinho dos sonhos: posfácio”. Ele diz o seguinte: “Encontramos em seus trabalhos, maquetes dos espaços emocionais, a ideia de corpo como lugar habitado, como condição existencial que marca os limites da experiência. Mas, ao mesmo tempo, trazem também implícito o caráter social do conceito de corpo: em suas obras explicita-se a constatação dele como elemento de prolongamento do social e sua percepção como núcleo fundador da coletividade. Desta forma, essas produções se inserem para além das memórias dos artistas, configurando-se como memórias de outras memórias.” MESQUITA, Ivo (1998). “Para o meu vizinho dos sonhos: posfácio”. Em: *Leonilson: são tantas verdades*. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo, p. 194.

<sup>11</sup> O artista se expressa da seguinte maneira: “[...] “os manifestos do ACT UP, da Barbara Kruger, as Guerrilla Girls... Não sei se desviam a questão da arte, mas estabelecem uma nova estética. Como faz Robert Gober, às vezes, até alguns trabalhos meus. Mas esta poesia é um ato de muita paixão. Acho que eu queria fazer um ‘ACT UP’ meu.” LAGNADO, Lisette (1998). “A dimensão da fala: entrevista com o artista.” Em: *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo, p. 105.

**IM** O nosso problema talvez seja conhecer a biografia. Ter conhecido a biografia e ter conhecido o personagem.

**FN** E sei que muitos de vocês já alertaram que o trabalho do Leonilson não é para ser interpretado, para que as pessoas tenham liberdade de se aproximar dele da forma que queiram e com a sua própria experiência. Mas vou falar da minha interpretação: Leonilson me fez voltar a ler a Bíblia depois de vinte anos. Me fez abrir a Bíblia para ver, no livro de João, a questão de Lázaro. Eu vejo ali, naquela palavrinha pequenina que ele coloca no bordado “Lázaro”, que é a mesma que David Bowie usa nesse processo final da vida quando faz a canção Lazarus. E é muito significativo, não pelo que pode permanecer do trabalho, mas pelo efeito que essa permanência tem que causar. Na questão de Lázaro, Jesus era seu amigo e Marta e Maria se encontram com ele para pedir que fizesse alguma coisa para que Lázaro não morresse. E a visão religiosa mais tradicional vai dizer que a ressurreição de Lázaro é para a glorificação de Deus, para mostrar todo o poder de Deus. Mas tem a outra parte que é: Jesus fala que vai ressuscitar Lázaro, mas somente para a conversão dos judeus incrédulos.

Eu acho que Leonilson recupera essa figura de Lázaro pela possibilidade de transformar corações. E essa figura do coração pode soar brega, mas está completamente lá. Tem uma coisa que é de uma esperança profunda nessa instalação. Tem o culto (o julgamento está no culto) da falsa moral e do bom coração, e os braços estendidos – aqueles que vêm com os braços estendidos, o bom coração e a falsa moral –, para julgar e tentar oferecer uma ajuda que sabemos que é falsa. E temos a arara, com aquele trabalho magnífico, que são as camisas iguais, interconectadas de forma que são um corpo único. Para mim, não tem uma representação melhor do corpo homossexual porque são duas camisas masculinas, conectadas, e um corpo único – e aquele é Lázaro.

O *voile*... Ele sempre fala do voal como a presença da sensualidade, ele gosta desta transparência, e isso dentro de uma capela. Ou seja, é como se ele dissesse “Mesmo que tenham me negado espaço dentro desse espaço sagrado, vou dizer o que significa, e vou me colocar lá dentro, mesmo que não queiram”. E *Los delicias* estão presentes dentro desta instituição religiosa que tem sido instrumentalizada, ou que foi muito instrumentalizada nos anos 1980, para apartar, para discriminar parte da sociedade – e na crise da AIDS mais ainda –, e a gente sabe toda a relação que isso guarda com a colonialidade. Colonialidade, digo, o que permanece de uma educação colonial no nosso pensamento e modo de vida hoje.

O Brasil é um país que ainda é considerado de maioria católica. E as pessoas podem nem se considerar praticantes da religião, mas existe uma educação internalizada que vai fazer você ler a sociedade a partir da educação cristã. E isso acaba definindo relações, discriminações e estigmas.

**IM** Achei muito bonita a sua leitura do trabalho, nunca tinha pensado desse jeito.

**FN** Outra coisa é que, nos anos 1990, havia uma questão muito forte de “sair do armário” e é interessante que ele coloca a estrutura do armário dentro da igreja, na capela. E o armário não está fechado, o armário está aberto. Ou seja, não tem ninguém saindo do armário, o armário simplesmente está onde ele está e não há nada nem ninguém que precise sair do armário. Ele está lá, presente. E quando estávamos planejando esta fala, discutimos sobre o que cada um de nós falaríamos, e eu disse quealaria sobre a questão da religião, sobre a colonialidade. E depois me dei conta que o Leonilson maneja esse repertório: não se desfaz desse repertório religioso, ele o manipula, não há uma negação.

**IM** Quando o Agustín levantou a questão da profanação, eu acho que é muito pelo contrário. Ele vai no cerne da questão do cristianismo: a compaixão, a caridade, o amor real.

**APR** Ele utiliza as ferramentas para usá-las de uma outra forma. Quando falo em profanar, não é só uma coisa de fazer laico, não é de fazer algo ruim, apenas no sentido de aprender as suas estruturas para então invertê-las. A ideia é de inversão. Para mim, essa é uma constante em seu trabalho, a ideia de inversão e subversão, entre o pessoal e o social, ambos como corpos políticos.

**FN** Acho que tem uma lição no trabalho dele de mostrar como a religião em si pode ser “hipócrita”, mas a ligação espiritual é máxima, divina, é o que é necessário.

**IM** É quase como se o Leo fosse um ateu cristão. E isso é bem brasileiro.

**APR** Falando da instalação em que estamos neste momento, uma figura e uma estrutura de que eu gostei muito foi quando você [Fernanda] falou desse armário, que também é como a tumba de onde saiu Lázaro. Sempre me comove a ideia deste manto, uma espécie de saia larga em *voile*, que vemos em outras obras dele dos anos 1990-1991, como vestidos, e peças mais femininas, bordadas. Aqui, posso fazer algumas leituras. A primeira tem a ver com a leitura que você [Fernanda] faz sobre a orientação de gênero da proposta. Por um lado, ele apresenta *Los delicias*, estes homens que são amantes, este elemento da paixão que ele teve, mas também a figura que não o fez, uma figura da travesti – *voile*, com uma espécie de sutiã e plumas – essa saia como uma coisa mais feminina aparece e desaparece. Isso nos surpreendeu durante a montagem da peça, pois é simplesmente uma espécie de sudário, costurado, está simplesmente colocado. Portanto, não sei como interpretar isso, se é realmente só uma saia, ou se tem a ver com esta ideia de proteção. Leonilson também tem muitos trabalhos com uma montanha protetora, que também é uma luta levantada pela comunidade gay depois da crise da AIDS: o preservativo, a camisinha, a proteção. Ele sempre fica nesse movimento de ida e volta.

**APR** Outro aspecto que gostaria de abordar é que, após o ano 2020, quando passamos por essa pandemia, uma das coisas que mais aprendemos – e quando vocês falam do ACT UP e de todos os movimentos relacionados aos corpos soropositivos com HIV – foi a necessidade de lutar pelos direitos do corpo enfermo. Algo que tem sido mais discutido recentemente e que agora podemos compreender a partir de uma perspectiva de inclusão de políticas de saúde é a importância de considerar as questões relacionadas à saúde mental e à diversidade corporal. Podemos refletir sobre o capacitismo e explorar também outras formas de compreender corpos incluindo aqueles que vivenciam doenças crônicas ou outras condições físicas específicas. Se olharmos o trabalho de artistas contemporâneos, como Carolyn Lazard, artista estadunidense que experiencia doença crônica e explora o que significa viver com isso, cuidar e valorizar corpos com deficiência. Acredito que, nesse sentido, é interessante olhar para o passado e entender a representação desses corpos enfermos, debilitados e frágeis, que tem se reivindicado cada vez mais nos últimos anos.

Minha última intervenção será retomar a ideia que você [Fernanda] falou sobre a coletividade. Você mencionou que estava errada ao entender a coletividade como algo separado do trabalho do Leonilson e que, na verdade, essa coletividade está nele. E eu iria mais além: Leonilson esteve envolvido com coletivos nos anos 80, com Leda Catunda, Sérgio Romagnolo, Luiz Zerbini, entre outros, compartilhando experiências. Não foi uma pessoa que se separou, ele tinha seu discurso e a Leda muitas vezes fala que ele era arrogante. Ele já tinha uma coletividade, mas uma outra coletividade ainda mais forte: ele tem uma família, a quem retorna, mas também a família que ele construiu com outros dois homens que formavam um casal. E isso também é uma forma de coletividade. Essa é uma parte importante da expressão de *Leonilson. Corpo Político* que veremos na exposição na Almeida & Dale: de que maneira essa é uma estrutura de vida, com dois companheiros, não apenas dois amantes, mas uma coletividade? E ele não esconde isso, ele a retrata em suas obras – sempre pintando três cabecinhas. E isso é muito lindo, os corpos que adoecem cuidam uns dos outros. E depois a família também cuida, mas esta é outra forma de família, e isso é muito radical... Entender que justamente três homens juntos formam uma família, outro tipo de família que é uma radicalidade para o seu tempo, e isso também é muito lindo.

**FN** Preciso fazer um *mea-culpa*, e acho que esse *mea-culpa* merece ser coletivizado, que é: a minha metodologia de voltar para esses grupos e entender literalmente uma coletividade tem a ver com uma formação de esquerda, em que o coletivo, que tem uma bandeira como tal, só pode ser valorizada se for dessa forma, e os movimentos de esquerda dos anos 1980 foram campeões em silenciar outros tipos de coletividade. Então, tem o aprendizado de metodologia que vem a partir do próprio estudo da prática do artista, da sua vivência e forma de vida. E isso é uma coisa que, para a minha geração, é o que fica, e que não pode ser apagado, e tem que ser levado para a frente...

**APR** Tenho uma pergunta para vocês: ao nos afastarmos um pouco da figura de Leonilson e nos posicionarmos como historiadores e pesquisadores, como podemos transmitir esse legado e ancorar a relevância de Leonilson nos dias de hoje? Não somente nesses artistas do princípio dos anos 1980, mas como e, de que maneira, podemos entender sua constelação na historiografia da arte brasileira, uma vez que a arte latino-americana está aí: você [Ivo] falou de Felix Gonzalez-Torres e, para mim, há duas peças importantes que são *O Perigoso* (1992) do Leonilson, com o sangue, e depois o trabalho de sangue de Felix Gonzalez-Torres,<sup>12</sup> onde ele cria uma geometria. Embora sejam trabalhos completamente diferentes, ambos estão falando das mesmas coisas, do tempo, corpo e da doença.

Olhando para o contexto local, com quem ele se conecta? Que aspectos da obra de Leonilson podem ser compreendidos à luz do contexto decolonial e das políticas dos afetos? Porque tudo é afeto, é amor, paixão, é amizade o tempo todo. Com quais outros artistas – *queer* ou não – podemos estabelecer uma relação histórica ou contemporânea?

**IM** Uma diferença que me parece hoje, de outros artistas *queer*, é que o Leonilson, se por um lado buscava fazer algum tipo de *statement*, afirmar alguma coisa, também tinha uma preocupação com a linguagem. Essa coisa do desenho, da palavra, da cor, da pintura... Me parece que é tudo meio falado, jogado, pontuando coisas que nos vão chamando a atenção. E hoje, me parece que muito do que a gente vê dessa coisa *queer*, já tem uma narrativa pré-estabelecida, o que é uma coisa bastante complicada. Não abre para uma experiência da imaginação e, sim, narra uma experiência vivida, acabada.

**FN** É como se a bandeira já existisse.

**IM** Exato. E mais, como se a experiência já tivesse acontecido, o que eu acho que é mais grave. Ou então se levanta a bandeira sem experiência.

**APR** Acredito que é porque há também uma *primavera teórica* que, desde os anos 1970, após a segunda onda do feminismo, os estudos queer e a crise da AIDS, foi muito forte, a engrenagem da teoria de gênero propiciada a partir do corpo que formou a teoria *queer*. Estamos agora na primavera teórica, enquanto que na época de Leonilson isso não existia.<sup>13</sup>

**IM** Ele é o constituinte desta teoria. Mas hoje, também, temos que olhar que já não é esse corpo, é um outro corpo. Estamos falando de travestis, de não-binários. Aquilo foi uma etapa, e ele registra essa etapa da crise, de como o corpo se apresentou e como foi atacado. E hoje já tivemos conquistas.

<sup>12</sup> Em referência a essa instalação de desenho de Felix Gonzalez-Torres intitulada *Untitled (21 Days of Bloodwork - Steady Decline)*, 1994.

<sup>13</sup> Embora seja verdade que o primeiro livro sobre esse assunto na academia americana tenha sido editado por Douglas Crimp, intitulado *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, e publicado pela October Books em 1988, no contexto latino-americano e das línguas portuguesa e espanhola, a bibliografia é posterior.



**APR** Mas era muito visionário, pois ao criar esse da travesti e colocar não somente *Los delicias*, que é uma figura que supera o binarismo e, ao final, colocar e fazer essas telas com uma ideia de travesti e de diversidade sexual e de gênero que pode mudar do masculino ao feminino ou não-binária, é muito visionário. Atualmente estamos reivindicando mais artistas trans ou não-binárias, como a Jota Mombaça, Castiel Vitorino Brasileiro, Lia D Castro e Ventura Profana. Para a época em que Leonilson viveu, a simples inclusão da presença travesti era algo radical e visionário, mesmo que ele próprio não tenha se identificado como travesti durante sua vida até a idade de 36 anos, quando faleceu.

**IM** Está abrindo caminhos!

**APR** Uma pintura que veremos na exposição na Almeida & Dale é intitulada *O homem moderno* (1986). Quando a vi pela primeira vez, eu perguntei para uma das mais importantes especialistas na obra do artista, a quem merece todo o meu respeito, Lisette Lagnado: “Quem é esse? É Oswald de Andrade? Mário de Andrade?”. Edu Brandão me explicou que se tratava de um amigo médico e amante do artista que, naquele momento, vivia abertamente sua sexualidade, mesmo estando casado e com dois filhos. Essa abertura e a boa relação com a esposa, algo que hoje pode ser considerado normal, eram para ele uma manifestação de modernidade não apenas literária e artística, mas sexual, civil e política. Nesse sentido, ele dá um passo adiante, e faz homenagem a toda essa diversidade sexual e a esse modo público de se expressar fora desse armário que estamos vendo.

**FN** Uma pessoa que me veio à mente quando você falou sobre essa constelação do Leonilson e que trabalha muito com a questão intimista, do desejo homossexual, gay, travesti, e outros mais, porque vai se associando com outras lutas, é o Rafael RG. As descrições do Rafael estão na mesma linha do Leonilson, sobre elaborar esse desejo que ninguém tem coragem de botar para fora, mas que ele coloca, linha por linha, o que está removendo dentro. Isso me lembra muito essa associação com outras experiências, com o corpo e com a sexualidade. Ele tem trabalhos super intimistas, como os diários, e outros.

**APR** É lindo, né? Finalizar fazendo justamente esta conexão com o presente. Acredito que o interessante não é apenas olhar ou compreender o passado mas, sim, o que podemos aprender com ele e como isso continua relevante nos dias de hoje.

**FN** E como ele abriu este caminho para a expressão e para externalizá-la.

*Fim da palestra.*

## LEONILSON'S POLITICAL LEGACY

Conversation between Agustín Pérez Rubio,  
Fernanda Nogueira and Ivo Mesquita.<sup>1</sup>

### Agustín Pérez Rubio

Tonight, we remember almost thirty years since Leonilson is no longer with us. I've been talking to Fernanda Nogueira about how society has changed over these years. I think it's very important to understand Leonilson's work and what we can learn from him today. I believe it's not just about paying homage – since that also keeps his memory alive – but about what we can learn from him three decades after his departure and how his work has lived on.

This project is part of a larger structure that I call *Leonilson. Political Body*. The term "body" covers not only the anatomical and material construction, as well as the fact that it's often overlooked that Leonilson is an intrinsically political artist. This sense of political work may have expanded recently. But for me, it has always been present – perhaps because I am gay and grew up with the fear of the AIDS pandemic and now, after thirty years, we are experiencing the hangover of a second pandemic, this time from the Covid-19 virus. Recently, there have been important exhibitions of Leonilson work at the KW Institute for Contemporary Art (Berlin, Germany),<sup>2</sup> the Malmö Konsthall in collaboration with the Moderna Museet (Stockholm, Sweden), and the Serralves Museum of Contemporary Art (Porto, Portugal). However, the incredible exhibition in Berlin was impacted, staying open to the public for merely two weeks due to the pandemic. What can we learn from one pandemic to another?

It is important to comprehend and reclaim Leonilson's stance with regard to political implications, understood as the very meaning of "politics". "Politics" comes from the word "polis", which refers to the city and the structure of the city's laws and protocols. What does it mean to be a citizen? Of course, we can talk about the tireless traveler that Leonilson was – and there have been many exhibitions, many texts discussing the importance of cities – his travels through Amsterdam, São Paulo, New York, Madrid, Milan, and many other places. But he was also an individual who understood the polis, the city, the duties and rights of citizens as individuals. In this context, the idea of holding this round table discussion after thirty years allows us to see the importance of *Installation on two figures* (1993) at the end of his career, as well as to understand the politics that permeates his work. Not just in this piece, but from it, we return from the end to the beginning.

<sup>1</sup> Panel discussion with Agustín Pérez Rubio, curator of the exhibition *Installation on two figures*. Thirty years later, Fernanda Nogueira and Ivo Mesquita on the work of José Leonilson Bezerra Dias. The event took place in the garden of the Capela do Morumbi at the Museu da Cidade de São Paulo, as part of the exhibition that was open to the public from 27 May to 21 June 2023.

<sup>2</sup> Refers to the exhibition *Leonilson. Drawn 1975-1993* (2021). There is an interesting publication of the same name edited by Krist Gruijthuisen and Louisa Elderton published by Hatje Cantz, in English and in Portuguese by the Serralves Foundation.

I'm very grateful for the efforts of both the Leonilson Project and the museum in this first exhibition. In addition, on August 5th, we will be holding another exhibition, with works, installations and different drawings and embroideries. We will also present a selection of the drawings Leonilson made for Barbara Gancia's column in the *Folha de S. Paulo* newspaper (March 1991 to May 1993),<sup>3</sup> in order to understand this particular dimension of political embodiment: what does it mean to understand politics and the idea of politics within a person who, when his friends speak of him, say: "he wasn't an activist"? How can we understand activism in its essence?

I will begin by connecting what we have here behind us [signaling *Installation on two figures*]. This installation encompasses many of the concepts that marked the end of Leonilson's life, as well as the closure of an artist's career, not only in the way he presents himself to the public, but also in his ways of understanding politics.

Although Leonilson created other installations, such as the various pieces made by combining books (known as *livrinhos* [little books]), and the *Little shoes with a mountain of salt* (1991), there are other ways of understanding his artistic culture, not just through painting and drawing, where, in my opinion, his artistic and aesthetic work developed most significantly. The *Installation on two figures*, in particular, represents the impossibility of him resuming painting, because the pigments were too strong, which led him to turn more to embroidery and textiles. This, to me, resembles a representation of the final judgment. I always make an analogy with the Sistine Chapel, where Michelangelo depicted the Last Judgment. Although it's in a chapel, its representation is almost entirely secular. Yes, it's a chapel, but the Last Judgment is expressed by him in the first person, while also representing all of us and society as a whole. It's as if there came a moment when a sick body, a stigmatized body, publicly revealed and acknowledged its illness and all the discrimination it would have to face. And Leonilson synthesizes this in these four figures – original drawings. In the showcase, there is one more figure, a transvestite, a figure he never developed, and a fifth figure that I believe is a representation of himself, on the second canvas with Lazarus.

We can observe a significant shift in Leonilson's work during the last years of his career, between 1991 and 1993, when he received the diagnosis of HIV/AIDS. Specifically, the mythical and mythological aspects, previously associated to the Italian transavanguardia and the revival of these ideas in the painting movements during the eighties, took on a more profoundly mythical approach in the religious sense – unlike Ulysses, which evokes *Frescoe Ulysses*.<sup>4</sup> During this period, Leonilson undertook a stronger relationship with the Catholic religion in terms of

<sup>3</sup> The complete rendition of these drawings is available in the book *Leonilson: Use, é lindo, eu garanto*, by Ivo Mesquita, published by Cosac Naify, São Paulo, 1997.

<sup>4</sup> Transcription of the audio diary recorded by Leonilson (1990-1992). Although never released to the public, the recordings were partially reproduced in two films: *A Paixão de JL* [The Passion of JL] (2015) and *With the whole ocean to swim* (1997) – the latter is shown as part of the exhibition. Leonilson describes how isolated he feels after his diagnosis, how people can no longer love him due to the "danger" implicit in his body. Between his private thoughts, intimate events and everyday accounts, he records his uncontrollable tears while the United States bombs Iraq, the production process of several works, his love life and medical treatment. In doing so, the recordings document and articulate his identity in the divide between private and public histories, which are intertwined.

imagery, but with a secular approach. It is evident that the influence of his mother, who was a very religious lady, can be seen in his work, and he was inspired by many of those references. Here, for me – and I come from a country that is still completely monarchical – it is very impactful realizing that what looks like a throne in the background appears to be the king and queen. There are two shirts, there is no gender relationship, but they resemble a court, a judgment, as in a royal court. We can imply that this court is mirrored in society, reflecting the heart and the lack of morals. And morality is connected to politics, as he is also passing an oral judgment on the church, or on all of us, as we are being judged. What we see is that, with this figure of Lazarus, he resurrects the entire story of Lazarus of Bethany, from the Bible, from the Gospels of Saint John, the brother of Martha and Mary who visited Jesus several times because of their friendship, but visits him after his death.

This idea of coming back and living forever represents, on one hand, the judgment he makes of society, but also how he saves himself and how his legacy is preserved for posterity. And above all, with the other figures, *Los delicias* (1993), we perceive in what way they are also not harboring language, which for me relates them to *The dedicated* (1991), this series about his beloved.

Recently, I came across a quote by Adriano Pedrosa<sup>5</sup> about Leonilson that went something like this: “For Leonilson, the gold was love”. The more in love he was, the more gold, the more richness. These delights, for me, condense what everyone else can be, these empty glasses that he paints,<sup>6</sup> whether they are black, homosexual, Jewish, Roma, people with AIDS, or women. There, they are lovers, this sexual and homoerotic desire that was totally discriminated against. In this sense, I would like us to look at him from the present moment, realizing how things have changed. Nowadays, we homosexuals can marry, adopt children, etc... Although there is still a lot of discrimination, it manifests itself in other ways. What can we learn from this? I believe it is important to understand how Leonilson was an activist from within himself, from a personal standpoint. And, from there, we can see and understand him in a current context.

I would like to give the floor to Ivo Mesquita, a very important person for Leonilson, who knew him, was his friend and was present from the beginning of the project. Ivo Mesquita also held an exhibition at the Pinacoteca do Estado de São Paulo and later we collaborated with Adriano Pedrosa, who agreed to do a retrospective at the Pinacoteca years later.<sup>7</sup> On the other hand, Fernanda Nogueira belongs to a more recent generation and is an academic and researcher who, although not having met him personally, examines Leonilson's work from the perspective of gender theory, through which we can learn more about the artist's work.

<sup>5</sup> PEDROSA, Adriano (1998). "Voilà mon coeur". In: LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo.

<sup>6</sup> In relation to one of the drawings he made for *Folha de S.Paulo*, which is in this publication on p. 35. Also to the drawing *The same saliva ones* (1991), preparatory to the 1991 exhibition project, on p. 33, both in Chapter I of this publication.

<sup>7</sup> The exhibition, curated by Adriano Pedrosa, was a project initiated by MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Spain), one of the few European museums that has acquired works by Leonilson, directed by Agustín Pérez Rubio. The project could not be carried out in León due to the economic crisis. Later, it was produced for the Pinacoteca de São Paulo. See the prologue by Ivo Mesquita in the publication *Leonilson – Truth, fiction* (org. Adriano Pedrosa), Pinacoteca de São Paulo, Cobogó, 2015.

### Ivo Mesquita

When I arrived, the chapel was empty, so I had the opportunity to go in, I was deeply moved, I cried... And I was overcome by a huge feeling of nostalgia, like never before. I found myself wondering what he would think about everything that was happening, how his acid wit would be holding up, the dryness he had, the irony of his thinking... How he would be reacting to this whole thing. And also, at the same time, I was thinking about the work, this installation in the chapel, which is the object of our discussion.

It's interesting to understand Leonilson's work as a whole because from the moment he becomes aware of his condition, his circumstances, he tries to tie something together, close a work chapter, close a thought, build a testimony of his time. And he does, going so far as to stage his own death. We know how stubborn he was, he didn't give up. This is interesting because it is somewhat operatic, it has something of a *grand finale*... And it is curious because, when we think of other artists of this generation also victimized by AIDS such as Jorginho Guinle, Paulo Garcez, Alex Vallauri, Rafael França, and even elsewhere, Felix Gonzalez-Torres, David Wojnarowicz, or Pepe Espaliú, who had a sensitivity so close to Leo's, they could not finish their work. The truth – a parenthesis – is that it would be very provocative and revealing to see an exhibition of Leonilson with this whole group, so that we can perceive the general climate that was lived and the commitment of the artists in the face of the reality of the health crisis that AIDS represented, and the moralist and discriminatory wave that crashed over the gay community.

But Leonilson seems to have managed, unlike these others, to close something. He closed a work, he did his work in a precise and potent way, right up until the end. Agustín raised a series of questions in our conversations, whether this idea of eternity, posterity, legacy... If he was dealing with that in this work. Yes, it is related. But I think he wasn't concerned with eternity, he was concerned with posterity. His own generation. He had an enormous affection for the artists who came after him, for his nephews. He had this concern that something would remain in the time period that was his, which is us, his generation. It is important to understand how he built this with a life as an artist, with contributions both to language and art, as well as the record of his passage as a body and subjectivity in the political and social plane.

You [Agustín] draw attention to the AIDS epidemic and, in this regard, I like to observe that, with the Covid-19 pandemic in which we were all locked up at home, many of us fags were seized by the same terror again, only now it was a really collective phenomenon and there was a lot of solidarity. But at that time, in the second half of the 1980s and 1990s, there was activism around this, mainly in the United States, with ACT UP, Gran Fury, and it is interesting to understand today that, if feminism paved the way for gender and identity movements, the AIDS crisis has placed the issue of homosexuality at the center of the debate. Any action at that moment was a gesture, a political act. It was very challenging, very tense and it was a horror, because there was still the stigma, a notion of sin and punishment that was suggested in the public debate, always permeated by prejudices. And while we had collective movements out there, Leonilson was a lone voice here. He had the support of his friends, his family, but he was always a lonely voice:

he gave himself up, he did this, this movement, he opened his condition and made his body and his work an instrument of battle for life, for tolerance and, perhaps above all, for the poetic experience as transforming life. And I think this is his great political gesture: the militant side. Also, it is important to understand the meaning all of it had at that moment, that doing that work represented risk, transgression, passion, and was driven above all by the sense of urgency that governed the gay community. It was a different agenda from the one guiding the debate; much broader and more inclusive today. However, although gay rights have advanced from a civil point of view, they are not yet consolidated and AIDS is still a matter of education and public health.

It is very interesting to think that, when we hear or comment on him and read the transcripts of his book *Frescoe Ulisses*, for example, we understand and see that, although he was shy and could be melancholy and felt rejected, he lived everything intensely. What the work shows is that it was all worth it – and I think this is the biggest lesson for those who came afterwards. We embraced it because he showed that it was worth it.

Therefore, it bothers me, excuse the frankness, that we take this work of death as the celebration of his life. His life was long before that. It's as if the energy he put into life and work, being in love all the time, enjoying all the senses, traveling and imagining, dissolved itself in the end with this installation, where the physically defeated artist surrenders himself in dramatic gesture, in an operatic staging. The embroideries, the drawings, the paintings deliver a diverse, intense, critically vital experience, and with a unique poetic intelligence. Something passionate, eternal.

### **Fernanda Nogueira**

Agustín's invitation prompts us to consider what my generation, which wasn't present during Leonilson's time, can understand as important to carry on the mission he began. I saw Leonilson's exhibition in 2014 when I was here in Brazil, and it deeply moved me – especially the final part where there was a video that encapsulated everything we were seeing, his process with drawings and embroidery. But I confess that I had never delved deeper into his work before and now this invitation created an opportunity to be with Leonilson over these past few weeks, 24 hours a day. And this has an energetic effect – and he himself says this to Lisette [Lagnado] in the interview: "My work has something that you don't see and maybe the public doesn't see, but it has an enormous energetic power".<sup>8</sup> I felt that. There's no way, as Ivo said, not to be moved by being so intensely in contact with it. I even see someone over there with his book. And that book is wonderful! I was able to laugh at the wonderful jokes he makes in his work. He really is a "pearl catcher"; with his drawings and words, he conveys an effect of irony and social criticism that I think few artists manage to achieve. The way he does it is unique. I laughed and I also cried, because it made me wish I had known this person. What I'm doing today – and this is where I'm going to talk a little about my work – is trying to understand what remains of the memory of the body of these artists who were so active in the 1980s.

I start my research from a place of lived experiences. I've been very close to groups that work with post-pornography, BDSM, sexual and gender diversity, and I always wonder what this new generation, which is active today, doesn't have in the way of memory. Or how to find in the past an active memory of the people who are developing these practices today. With this question in mind, I turned to the past to try to understand why the memory of these groups that were active – and which, for me, were a fictitious elaboration at the beginning, but which really existed – has been suppressed in society. What is the process that makes things that happened in the past and that are about sexual and gender dissidence not reach our present in such a broad way? Why is this history always cut off? It seems that we have Leonilson in the 80s, then the 90s go by empty, then there's one or two singular and majestic characters who deserve attention, but there is no memory that is molded in the social, in the collective. And these episodes, these people exist. My work has to do with going back, interviewing and generating a memory that may not be as available as Leonilson's is – and that is worth having for yourself – and that doesn't form a fabric. How, then, do we create this fabric?

Trying to start from my own body, to go back and do this research, I've always been much more interested in thinking about and looking for collective initiatives: how have people who have worked on sexual dissidence been able to work collectively? So Leonilson didn't fit into this map for me, because he was a person working alone, and I tried to go after groups. But reading Leonilson, I realized that this was a very serious methodological error, because Leonilson brings

---

<sup>8</sup> Leonilson describes his experience as follows: "I feel like a scientist who stays in his laboratory all the time doing experiments. Only this is only physical [he shows the works around him], but there's something in it that only I know about, which is energy. [...] It's not visible, it would be in a virtual world." LAGNADO, Lisette (1998). "A dimensão da fala: entrevista com o o artista". In: *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo, p. 128.

us a feeling, an experience that is collective, and many people didn't have the ability he had – and here's the point about the importance of the artist – to express it. He had the gift of expressing it, and expressing it in a way that may seem simple to us, with drawings. He himself says that he felt much more at ease when he gave his lines freedom, or when he stopped wanting to copy high fashion designers and said "I'm going to do embroidery my way, I'm going to free my style, I'm not going to follow models and I'm not going to stick to a formalism that requires the work to have a certain finish. I'm going to free myself and express myself the way I think it should be expressed".<sup>9</sup> And I think that towards the end of his life, when you [Agustín] talk about the years 1991 to 1993, this liberation, this feeling of being at ease, becomes more evident. I think it's so beautiful when he says that you know when you've found yourself in a practice when you feel happy and at ease practicing it, doing it. And that's how he was feeling towards the end of his life.

What I see in Leonilson, then, is that, despite being a lone person creating, he represents a collective. And he expresses something that perhaps not everyone could express – or perhaps they couldn't express it together – but the collectivity is in him.<sup>10</sup> And the activism is in him. He says "I made my own ACT UP",<sup>11</sup> because he suffered the consequences of the AIDS pandemic but, as Ivo said, he didn't give in. And this goes beyond the question of pleasure for pleasure's sake, of hedonism. I think that word is too simplistic for what he really experienced, because he defended pleasure practically as militancy.

So, when you [Agustín] proposed recovering Leonilson's work as a political body, and now you're talking about *polis*, I feel that his political body is in this militancy of not surrendering, not holding back, not suppressing his way of being, even with all the pressures around him, be they social, stigmatizing, or the issue of the AIDS crisis pandemic. And his work here in the chapel reminds me of this form of resistance as an affirmation of being. You [Ivo] said that you see his work as a closure. For me, it's an opening, it's as if everything started from there.

<sup>9</sup> In Leonilson's own words: "There are works that I begin to do and they become poorly done, poorly done, poorly done and then I think: 'I can't try to do haute couture. This isn't Balenciaga. This is my work. I used to think that the sewing had to be perfect. And I did try, but I got beaten up so much! I realized that it's different when a designer makes a garment and when an artist sews. They are sister attitudes, but very different. So I relaxed and it became a pleasure, like painting.' Leonilson repeatedly reflects on the aesthetics of his work in the interview, always connecting it to existentialist and intimate issues. In another excerpt worth highlighting, he says: "[...] I like doing it. It's my pleasure. The work is getting it done. We work with what we have. If you can't do something, you have to do something else. You have to respect that." He goes on to say: "I don't worry about form, I don't worry about color, I don't worry about place. I have practically no aesthetic concerns. When I go to make a work, I stand in front of the material and worry about the parts that come together, for example two shades of felt, or a torn shirt with a voile. It's totally fetishistic, sensual." LAGNADO, Lisette (1998). "A dimensão da fala: entrevista com o o artista". In: *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo, p. 85, p. 116 and p. 129 respectively.

<sup>10</sup> Ivo Mesquita presents this notion of subjective and social collectivity in his brilliant text "Para o meu vizinho dos sonhos: posfácio". He says: "We find in his works, models of emotional spaces, the idea of the body as an inhabited place, as an existential condition that marks the limits of experience. But, at the same time, they also implicitly bring the social character of the concept of the body: in his works, it is explicitly seen as an element that extends the social and its perception as the founding nucleus of collectivity. In this way, these productions go beyond the artists' memories, becoming memories of other memories." MESQUITA, Ivo (1998). "Para o meu vizinho dos sonhos: posfácio". In: *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo, p. 194.

<sup>11</sup> The artist puts it this way: [...] "the ACT UP manifestos, Barbara Kruger's, the Guerrilla Girls... I don't know if they divert the question of art, but they establish a new aesthetic. As Robert Gober sometimes does, or even some of my work. But this poetry is an act of great passion. I think I wanted to make an 'ACT UP' of my own." LAGNADO, Lisette (1998). "A dimensão da fala: entrevista com o artista". In: *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo, p. 105.

**IM** Perhaps our problem is knowing the biography. Having known the biography and having known the character.

**FN** And I know that many of you have already warned that Leonilson's work is not meant to be interpreted, so that people are free to approach it in whatever way they want and with their own experience. But I'm going to talk about my interpretation: after twenty years, Leonilson made me read the Bible again. He made me open the Bible to see, in the book of John, the story of Lazarus. I see there, in that little word that he puts in the embroidery "Lazarus", which is the same word that David Bowie uses in the end of his life when he makes the song Lazarus. And it's very significant, not because of what can remain of the work, but because of the effect that this permanence must have. On the subject of Lazarus, Jesus was Lazarus' friend, and Martha and Mary meet Jesus to ask him to do something so that Lazarus doesn't die. And the more traditional religious view will say that the resurrection of Lazarus is for the glorification of God, to show all of God's power. But there's the other bit: Jesus says he's going to raise Lazarus from the dead, but only for the conversion of the unbelieving Jews.

I think Leonilson recovers this figure of Lazarus because of the possibility of transforming hearts. And that symbol of the heart may sound cheesy, but it's completely there. There is something profoundly hopeful about this installation. There's the cult (the judgment is in the cult) of false morals and the good heart, and the outstretched arms – those who come with outstretched arms, the good heart and the false morals – to judge and try to offer help that we know is false. And then there's the rack, with its magnificent work of matching shirts, interconnected in such a way that they form a single body. For me, there's no better representation of the homosexual body because it's two men's shirts, connected, and a single body – and that's Lazarus.

The voile... He always talks about the voile as the presence of sensuality, he likes this transparency, and this inside a chapel. In other words, it's as if he's saying "Even if I've been denied space within this sacred space, I'm going to say what this place means to me, and I'm going to put myself there, even if you don't want me to". And *Los delicias* are present. Present within this religious institution that has been instrumentalized, or was very instrumentalized in the 1980s, to separate, to discriminate against part of society – and in the AIDS crisis even more so – and we know the relationship this has with coloniality. By coloniality I mean what remains of a colonial education in our thinking and way of life today.

Brazil is a country that is still considered to have a Catholic majority. And people may not even consider themselves to be practicing Catholics, but there is an internalized upbringing that makes you read society from a Christian perspective. And this ends up defining relationships, discrimination and stigmas.

**IM** I thought your reading of the work was very beautiful, I had never thought of it that way.

**FN** Another thing is that, in the 1990s, there was a very strong issue of "coming out of the closet" and it's interesting that he puts the structure of the closet inside the church, in the chapel. And the closet isn't closed, it's open. In other words, there's no one coming out of the closet, the closet is simply where it is and there's nothing or no one who needs to come out of the closet. It's there, present. And when we were planning this talk, we discussed what each of us would talk about, and I said I would talk about the question of religion, about coloniality. And then I realized that Leonilson manages this repertoire: he doesn't get rid of this religious repertoire, he manipulates it, there's no denial.

**IM** When Agustín raised the issue of profanity, I think it's quite the opposite. He goes to the heart of Christianity: compassion, charity, real love.

**APR** He uses the tools to wield them in a different way. When I talk about desecrating, it's not just about making it secular, it's not about doing something bad, just in the sense of learning its structures and then inverting them. The idea is inversion. For me, this is a constant in his work, the idea of inversion and subversion, between the personal and the social, both as political bodies.

**FN** I think there's a lesson in his work to show how religion itself can be "hypocritical", but the spiritual connection is ultimate, divine. It's what's needed.

**IM** It's almost as if Leo were a Christian atheist. And that is very Brazilian.

**APR** Speaking of the installation we're in at the moment, one figure and structure that I really liked was when you [Fernanda] talked about this closet, which is also like the tomb from which Lazarus emerged. I've always been moved by the idea of this cloak, a kind of wide skirt in voile, which we see in other works of his from the 1990s-1991s, such as dresses, and more feminine, embroidered pieces. There are a couple of interpretations I can make here. The first is related to the gender orientation that you [Fernanda] mentioned. On the one hand, he presents *Los delicias*, these men who are lovers, this element of passion that he had, but also the figure who didn't, a cross-dressing figure – voile, with a kind of bra and feathers – this skirt as a more feminine thing appears and disappears. This surprised us when we were installing, because it's simply a kind of shroud, sewn on, it's just there. Therefore I don't know how to interpret it, if it's really just a skirt, or if it has to do with this idea of protection. Leonilson also has many works with a protective mountain, which is also a struggle raised by the gay community after the AIDS crisis: condoms, protection. He is always going back and forth.

Another aspect I'd like to mention is that, after 2020, when we went through this pandemic, one of the things we most learned – and when you mention ACT UP and all the movements related to HIV-positive bodies – was the need to fight for the rights of the sick body. Something that has been discussed more recently and that we can now understand from a health policy inclusion perspective is the importance of considering issues related to mental health and

body diversity. We can reflect on ableism and also explore other ways of understanding bodies including those experiencing chronic illness or other specific physical conditions. If we look at the work of contemporary artists, such as Carolyn Lazard, an American artist who experiences chronic illness and explores what it means to live with, care for and value disabled bodies. I believe that, in this sense, it is interesting to look to the past and understand the representation of these sick, debilitated and fragile bodies, which have been increasingly reclaimed in recent years.

My last intervention will be to return to the idea you [Fernanda] mentioned about collectivity. You mentioned that you were wrong to understand collectivity as something separate from Leonilson's work and that, in fact, this collectivity is in him. And I would go further: Leonilson was involved with collectives in the 1980s, with Leda Catunda, Sérgio Romagnolo, Luiz Zerbini, among others, sharing experiences. He wasn't someone who separated himself, he had his own discourse and Leda often says he was arrogant. He already had a collectivity, but another even stronger collectivity: he has a family, to whom he returns, but also the family he built with two other men who formed a couple. This is also a form of collectivity. This is an important part of the expression of *Leonilson. Political Body*, which we'll see in the exhibition at Almeida & Dale: in what way is this a life structure, with two partners, not just two lovers, but a collectivity? And he doesn't hide it, he portrays it in his works – always painting three little heads. And that's very beautiful, the bodies that get sick take care of each other. And then the family also takes care, but this is another form of family, and that's very radical... To understand that just three men together form a family, another type of family that is radical for its time, and that's also very beautiful.

**FN** I need to do a *mea-culpa*, and I think this *mea-culpa* deserves to be collectivized, which is: my methodology of going back to these groups and understanding a collectivity in a literal way, has to do with a left-wing formation, in which the collective, which has a flag as such, can only be valued if it is in this way, and the left-wing movements of the 1980s were champions at silencing other types of collectivity. Then there's the learning of methodology that comes from studying the artist's own practice, their experience and way of life. And this is something that, for my generation, is what remains, and cannot be erased, and has to be carried forward...

**APR** I have a question for you both: by moving away from the figure of Leonilson and positioning ourselves as historians and researchers, how can we transmit this legacy and anchor Leonilson's relevance today? Not only in these artists of the early 1980s, but how and in what way can we understand their constellation in the historiography of Brazilian art, since Latin American art is there: you [Ivo] spoke of Felix Gonzalez-Torres<sup>12</sup> and, for me, there are two important pieces, which are *The dangerous one* (1992) by Leonilson, with blood, and then Felix Gonzalez-Torres' blood work, where he creates a geometry. Although they are completely different works, both are talking about the same things, time, body and disease.

<sup>12</sup> In reference to this installation drawing by Felix Gonzalez-Torres entitled *Untitled (21 Days of Bloodwork – Steady Decline)*, 1994.

**APR** Looking at the local context, who does it connect with? What aspects of Leonilson's work can be understood in light of the decolonial context and the politics of affections? Because everything is affection, love, passion, friendship all the time. With which other artists – queer or not – can we establish a historical or contemporary relationship?

**IM** A difference that seems to me today, from other queer artists, is that Leonilson, if on the one hand he sought to make some kind of statement, affirm something, he also had a concern with language. This drawing thing, the word, the color, the painting... It seems to me that it's all kind of talked about, thrown around, pointing out things that call our attention. And today, it seems to me that much of what we see about this queer thing already has a pre-established narrative, which is a very complicated thing. It does not open to an experience of the imagination, but narrates a lived, finished experience.

**FN** It's like the flag already exists.

**IM** Exactly. What's more, it's as if the experience has already happened, which I think is more serious. Or the flag is raised without experience.

**APR** I believe it's because there has also been a *theoretical spring* in which, since the 1970s, after the second wave of feminism, queer studies and the AIDS crisis have been very strong cogs of gender theory propitiated from the body that formed the queer theory. We are now in the theoretical spring, whereas in Leonilson's time this did not exist.<sup>13</sup>

**IM** He is the constituent of this theory. But today, too, we have to see that it is no longer that body, it is another body. We are talking about trans people, the non-binary. That was a stage, and he records this stage of the crisis, of how the body presented itself and how it was attacked. And today we've already had achievements.

**APR** But he was very visionary, because when creating this one piece with a transvestite and placing not only *Los delicias*, which is a figure that overcomes binarism, and, in the end, placing and making these canvases with notions of trans and gender diversity that can encompass a spectrum from masculine to feminine or non-binary identities, is very visionary. We are currently claiming more trans or non-binary artists, such as Jota Mombaça, Castiel Vitorino Brasileiro, Lia D Castro and Ventura Profana. For the time in which Leonilson lived, the mere inclusion of travesti presence was something radical and visionary, despite not personally identifying as a travesti throughout his life until the age of 36, when he died.

---

<sup>13</sup> While it is true that the first book on this subject in American academia was edited by Douglas Crimp, entitled *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, and published by October Books in 1988, in the context of Latin America and the Portuguese and Spanish languages, the bibliography is later.

**IM** He's paving ways!

**APR** A painting that we will see in the exhibition at Almeida & Dale is entitled *The modern man* (1986). When I saw it for the first time, I asked one of the most important specialists in the artist's work, who deserves all my respect, Lisette Lagnado: "Who is this? Is it Oswald de Andrade? Mário de Andrade?". Edu Brandão explained to me that he was a doctor friend and lover of the artist who, at that moment, was openly experiencing his sexuality, even though he was married and had two children. This openness and good relationship with his wife, something that today can be considered normal, were for him a manifestation of not only literary and artistic modernity, but also sexual, civil and political. In that sense, he takes it a step further, and he pays homage to all this sexual diversity and this public way of expressing yourself outside of this closet that we are seeing.

**FN** One person who came to mind when you talked about Leonilson's constellation and who works a lot with the intimate issue of homosexual, gay, trans desire, and more, since they are associated with other struggles, is Rafael RG. Rafael's descriptions are along the same lines as Leonilson's, about working out this desire that nobody has the courage to put out there, but which he puts down, line by line, what he's removing inside. It reminds me a lot of this association with other experiences, with the body and with sexuality. He has some very intimate works, such as his diaries, and others.

**APR** It's beautiful, isn't it? To finish by making this connection with the present. I believe that what's interesting is not just to look at or understand the past, but rather what we can learn from it and how it's still relevant today.

**FN** And how he paved this way for expression and externalization.

*End of lecture.*

## Leonilson. Corpo Político

05 de agosto – 07 de outubro de 2023

### Realização

Almeida & Dale Galeria de Arte

### Sócios-proprietários

Antonio Almeida  
Carlos Dale Junior

### Diretora

Erica Schmatz

### Curadoria e organização

Agustín Pérez Rubio

### Assistente de curadoria

Ada Maria Hennel

### Parceria

Projeto Leonilson

### Produção

Ana Chun  
Paula Viecelli

### Conservação e Museologia

Carolina Tatani  
Carollinne Akemy Miyashita  
Leonardo Rodrigues  
Malu Villas Bôas  
Sophia Maria Q. S. Donadelli

### Projeto expográfico

Juliana Godoy

### Assistente de projeto expográfico

Bruna Canepa

Realização



Almeida & Dale

Produção editorial



ESPAÇO  
E.CC

### Projeto de iluminação

Anna Turra

### Montagem

AYA Studio  
Italo Douglas  
Rhaldex Bernardo  
Wagner Betin

### Cenografia

Artos Cenotécnica

### Design gráfico

Pandoala Estúdio

### Revisão e Tradução

Cícero Oliveira  
Ruth Adele Dafoe

### Fotografia

Sergio Guerini

### Produção editorial

Espaço.CC

### Revisão

Gustavo Colombini

### Impressão

Ipsis

### Comunicação

Juliana Gola  
Marcelo Ozorio

Parceria

PROJETO LEONILSON

## Equipe

Ailton Moraes dos Santos  
Alan Renee Catharino  
Alef Antonio das Silva  
Amanda Arantes  
Ana Maria Torres da Silva  
Antonio Gustavo Dias Castro  
Anna Luisa Veliago Costa  
Carlos R. dos Santos Júnior  
Cristiane Ribeiro  
Danilo Campos  
Eduardo Farah  
Eli Carlos Rodrigues da Silva  
Fabiana Freier  
Georgete Maalouli Nakka  
Guilherme Carvalho Gonzales  
Guilherme Torres  
João Victor da Silva  
Luciana Vukelic  
Luzianete R. S. dos Santos  
Maria Antonia O. S. Santos  
Paul Jenkins  
Renan Soares  
Tatiana Kallas  
Thiago Mazagão  
Veronica Souza  
Victor Lucas  
Vitor Werkhaizer  
Viviane Silva Santana

## Agradecimentos

Ada Maria Hennel  
Adriano Pedrosa  
Ana Celina Dias Reichert  
Ana Eliza e Paulo Setúbal  
Ana Lenice Dias Fonseca da Silva  
Ana Lenilda Dias Salvatore  
AYO Cultural  
Camila Dias  
Capela do Morumbi - Museu da Cidade de São Paulo  
Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz  
Eduardo Brandão e Jan Fjeld  
Elton Hipolito  
Fabio Cypriano  
Fernanda Feitosa e Heitor Martins  
Fernanda Nogueira  
Flávia Renault  
Gabriel Curti  
Gabriela Dias Clemente  
Horacio Lafer Piva  
Igor Queiroz  
Itaú Cultural  
Ivo Mesquita  
Javier Gómez Cordero  
José Henrique Siqueira  
José Leilson Bezerra Dias  
Karen Harley  
Lea van Steen  
Liane Bielawski  
Lisette Lagnado  
Luiz Zerbini  
Marcelo Secaf  
Marcos Gallón  
Maria Pini Piva  
Mary Alves Miranda Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León  
Museu de Arte Moderna de São Paulo  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro  
Museu Nacional de Belas Artes/  
IBRAM-MinC  
Pablo Guterres  
Pinacoteca do Estado de São Paulo  
Projeto Leonilson  
Ricardo Resende  
Rose e Alfredo Setubal  
Sandra e José Luiz Setúbal  
Steffânia Prata  
Vivian Wolff



Leonilson. *Corpo Político*

**Créditos fotográficos**

© **Edouard Fraipont / Projeto Leonilson**

pp. 72, 74-75, 79, 121, 127, 142-143

© **Eduardo Ortega / Projeto Leonilson**

pp. 71, 125, 127 (cromo), 137

© **Falcão Jr. / Projeto Leonilson**

p. 107

**Felipe Sander**

pp. 160-161

**Filipe Berndt**

pp. 48-49, 70, 123

© **Isabella Matheus / Projeto Leonilson**

p. 87

© **Rubens Chiri / Projeto Leonilson**

pp. 31, 52, 92-93, 106, 134, 136, 139

**Sergio Guerini**

pp. 22-29, 32-38, 46-47, 50-51, 53, 58, 68-69, 73, 76-78, 80-86, 88-91, 94, 102-105, 108-110, 120, 122, 124, 126, 128-133, 135, 140-141, 144, 146, 149-159

© **Sergio Guerini / Projeto Leonilson**

p. 138

© **Vicente de Mello / Projeto Leonilson**

pp. 30, 54-57

**Capela do Morumbi / Museu da Cidade de São Paulo**

**Prefeitura de São Paulo**

Ricardo Nunes

**Secretaria Municipal de Cultura**

Aline Torres

**Departamento dos Museus Municipais**

Marcos Cartum

**Núcleo de Curadoria do Museu da**

**Cidade de São Paulo**

***Leonilson: Corpo Político. Instalação sobre duas figuras, 30 anos depois.***

27 de maio – 18 de junho de 2023

**Curadoria**

Agustín Pérez Rubio

**Assistente de curadoria**

Ada Maria Hennel

**Produção executiva**

AYO Cultural

Gabriel Pires de Camargo Curti

Julia Brandão

**Mesa redonda**

Fernanda Nogueira

pesquisadora, historiadora,

crítica e curadora

Ivo Mesquita

historiador da arte, curador

e escritor independente

**Comunicação visual**

AYO Cultural

**Revisão e tradução de texto**

Watt texto e tradução

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Leonilson : corpo político / organização Agustín  
Pérez Rubio. -- 1. ed. -- São Paulo :  
Almeida & Dale Galeria, 2023.

ISBN 978-65-85036-06-1

1. Arte brasileira - Exposições 2. Artes  
visuais - Exposições - Catálogos I. Rubio, Agustín Pérez.

23-167597

CDD-709.81

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Arte brasileira : Exposições 709.81  
Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

corpo  
político

# Leonilson.

*Leonilson. Corpo Política* é um projeto que busca reinserir seu legado na contemporaneidade atual, desmistificando a imagem de um artista solitário ao destacar posições dentro de sua prática como expressão de um comprometimento político disruptivo, jovial e energético. Uma exploração da importante dimensão pessoal / política que Leonilson deixa para as gerações futuras.

*Leonilson. Political Body* is a project that seeks to reinsert his legacy into today's contemporaneity, demystifying the image of a solitary artist by highlighting positions within his practice as an expression of a disruptive, jovial and energetic political commitment. An exploration of the important personal / political dimension that Leonilson leaves for future generations.



Almeida & Dale

