Para o meu vizinho de sonhos:

destinação em Leonilson

Vitor Butkus

Artista e pesquisador em artes visuais. Mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS), na Área de Concentração em História, Teoria e Crítica da Arte. Faz parte dos grupos de pesquisa *Corpo, Arte, Clínica*; *Dimensões artísticas e documentais da obra de arte*; e *Videoarte: o audiovisual sem destino*. Vive e trabalha em Porto Alegre e São Paulo.

Resumo. O texto parte da exposição *Sob o peso dos meus amores*, dedicada ao trabalho de José Leonilson e apresentada nos anos 2011 e 2012 em São Paulo e Porto Alegre. O texto aborda a questão da autobiografia, a partir de um enfoque bastante específico: a ocorrência da destinação e do endereçamento. Para quem a palavra e o gesto compositivo se dirigem, em Leonilson? Em meio a que diálogos íntimos estamos nos intrometendo, ao vê-los em exposição? Em seus trabalhos, ao convocar o outro (nomeado ou anônimo), Leonilson responde ao seu presente, e, ao mesmo tempo, projeta no futuro a dúvida dessa destinação. Como conclusão, volta-se ao evento expositivo e avalia-se a sua contribuição no debate crítico desse artista e no destino de seu legado.

Palavras-chave. José Leonilson, autobiografia, destinação.

To my neighbour of dreams: destination in Leonilson

Abstract. The text departs from the exhibition Sob o peso dos meus amores, dedicated to the work of José Leonilson and presented in 2011 and 2012 in Sao Paulo and Porto Alegre, Brazil. This paper maps the question of autobiography from a very specific angle: the occurrence of destination and addressing. To whom the words and the compositive gesture are addressed in Leonilson? What kind of intimate dialogue are we intercepting, when we see his artworks at a public exhibition? In such works, by calling for the other (named or anonymous), Leonilson responds to his own present, while projecting into the future the doubt about the ultimate destination of his act. As a conclusion, the exhibition is analyzed for its contribution to Leonilson's critical debate and to the fate of his legacy.

Keywords. José Leonilson, autobiography, addressing.

Toninho e Lena,
porque na vida nada resta
senão a frágil esperança das obras,
este livro é para vocês,
sem cuja ajuda eu teria
uma esperança a menos.
João Silvério Trevisan,
dedicatória d'*O livro do avesso* (1992)

Ao começar a escrever este texto, meu objetivo era tratar da exposição *Sob o peso dos meus amores*, curadoria de Ricardo Resende e Bitu Cassundé dedicada à obra de José Leonilson[1]. Mas os caminhos da escrita estiveram afetados por uma problemática mais ampla: as condições de recepção da obra do artista cearense, os discursos implícitos ou explícitos que correm junto à sua apresentação pública. O que se conserva do ímpeto inicial é a ideia de trazer à tona o problema do destino de um fazer.

No durante de sua execução, quando não merece sequer o nome de obra, o trabalho de Leonilson coloca já o problema de uma destinação. Gostaria de trabalhar a hipótese de que a presença do outro, ali, é tão evidentemente instalada quanto a inscrição do desejo do artista, pela escrita de si mesmo em obra. Em uma produção muito lembrada pelo teor autobiográfico[2] e mesmo confessional, conviria estar atento a um atravessamento violento da alteridade, nisso que nos acostumamos a chamar de vida – o *bios* da grafia.

Gostaria de tomar alguns trabalhos de Leonilson, perguntando pelos outros que eles convocam. Revisarei algumas situações de endereçamento, assim como a remissão a amores, amigos e artistas para ele referenciais.

A mais recente exposição dedicada a Leonilson pode então ser retomada: em que sentido essa curadoria, em sua inevitável e assumida parcialidade, colabora para tornar mais complexa a apreensão pública da obra do artista?

Discursos, dilúvios

Abismos, águas, ampulhetas, âncoras, asas, átomos, crucifixos, desertos, escadas, espadas, espelhos, espirais, facas, flores, fogos, globos, homens, ilhas, labirintos, livros, mapas, matemáticos, montanhas, oceanos, olhos, órgãos, pedras, pérolas, poesias, pontes, portos, radares, relâmpagos, relógios, rios, ruínas, tempestades, templos, vulcões. (Pedrosa, 1998)

Essa lista, escrita por Adriano Pedrosa em 1998, pretende acumular o vocabulário de imagens recorrentes no universo gráfico-pictórico de Leonilson. No seu texto *Voilà mon coeur*, do qual ela faz parte, Pedrosa procura justificar a impossibilidade de seu distanciamento crítico em relação ao trabalho de Leonilson, citando o teor autobiográfico que, segundo ele, banha a produção de desenhos, bordados, pinturas e objetos do artista cearense. O autor faz prosseguir à sua lista: "– tudo remete ao coração (do artista), seja atravessando-o, seja por seu intermédio, seja a partir dele" (Pedrosa, 1998, n.p.). O teor autorreferencial de trabalhos como *Ninguém* (1992) é também sublinhado pelas últimas palavras do texto de Ricardo Resende para o catálogo *Sob o peso dos meus amores*: "A obra de Leonilson é uma questão pessoal, do próprio artista. Não se trata de outra coisa" (Resende, 2012, p. 27). A que pessoa estaria se referindo Resende, a que coração alude Adriano?

Leonilson, aquele autor secretado pela obra. Ricardo não conheceu Leonilson em vida. Tomou contato com o seu legado depois da morte do artista. Leonilson destruiu três quartos da sua produção, antes de morrer. O *autor* que restou dessa matéria editada (uma pré-curadoria de si mesmo) é aquele que Ricardo abraça.

Assim como o texto de Pedrosa, a maioria dos textos que tratam dessa obra começa (ou termina) assinalando a vinculação do legado de Leo a um discurso sobre si, à tentativa de escrever, na e pela obra, algo do plano da intimidade mais interior e irredutível do sujeito. Leiam-se, nesse sentido, as palavras de Pedrosa (1998, n.p.):

> Talvez mais do que o corpo, o coração seja o motivo dominante e recorrente da obra. O coração como órgão muscular, bombeador de sangue através de veias e artérias; o coração como centro vital das emoções e sensibilidades do sujeito, repositório de seus sentimentos mais sinceros, profundos e íntimos.

Marcada também pelo conflito, a amizade de Pedrosa com o artista nos ajuda a compreender a sua desistência quanto a um distanciamento crítico. O crítico fala, ali, não em nome de um critério bem calculado e esclarecido. Pedrosa escreve a partir da mordida do tubarão: daquilo que não entende e nem quer entender. Ressituando essa crise no vocabulário da emoção e do sentimento, porém, o autor coopta o inominável para a dimensão estritamente individual, fazendo da construção de seu texto um inventário de incomensurabilidades.

O crítico está em seu direito. Entretanto, o risco dessa abordagem

é encerrar o diálogo no plano da piada interna. E não creio que os aspectos apontados por ele mereçam o estatuto de uma verdade definitiva ou definidora. Ainda bem. Pois já estamos um tanto fartos (ao menos nós, os mais habituais consumidores de textos sobre arte) de exercícios laudatórios que reduzem a abordagem das obras a uma historieta a respeito dos sentimentos recônditos de seus autores.

Não creio estar sendo muito frio ao colocar entre parênteses esse tipo de abordagem interiorizante. Não é minha intenção fazer chover sobre o vulcão. Apenas atentar para os riscos de uma leitura psicologizante que, se não for nuançada pelo esforço compreensivo e crítico, pode vir a sedimentar um discurso ameno, pacificador, palatável. Leonilson não é a Poliana gay.

O projeto curatorial da exposição *Sob o peso dos meus amores*, assinado por Ricardo Resende e Bitu Cassundé, favorece uma apresentação mais complexificada da produção de Leonilson. Trata-se de um recorte assumidamente autoral: "A exposição se divide em núcleos e não daria para afirmar tratar-se dos eixos principais de sua obra, mas de áreas de interesse temáticas que são evidenciadas para o público" (Resende, 2012, p. 12).

A ordem de interesse ditada pelos núcleos expositivos é bastante heterogênea. Cito, por exemplo, a presença da palavra, das listagens e a experiência da viagem na obra de Leo. Mas um dos aspectos mais interessantes deixado entrever pela mostra é ainda um outro: a presença dos amigos e a situação de endereçamento que essa obra, reconhecidamente autobiográfica, entretém na sua trama.

Destinação 1
o nome <<<>>> o pronome

A linha de fuga para o ensimesmamento interpretativo que assombra a obra de José Leonilson está ali. Defronte dos nossos olhos e dos nossos aparelhos de leitura. Leonilson não está de todo só. Não é só ele que não consegue mudar o mundo. No trabalho *São tantas as verdades* (1988), estão listados os nomes de artistas, atrizes, atores, cantores e bandas que formavam parte de um universo de referência. Mais do que influências, a lista evoca os interlocutores do autor. Ao lado de artistas mais ou menos contemporâneos a si mesmo, como Eva Hesse, Walter De Maria e Robert Motherwell, Leonilson inscreve referências vindas do universo pop, intérpretes do cinema, além de palavras-chave como *petróleo*.

Fig. 1 - Felix Gonzalez-Torres: *Untitled*. Vista da montagem em Manhattan para o Projects 34, MoMA, NY, 1991. Fotografia: Peter Muscato. The Felix Gonzalez-Torres Foundation.

Se aí os nomes próprios dirigem com segurança a identidade dos pares, isso não é o que costuma acontecer. *São tantas as verdades* é um contra-exemplo, nesse sentido. Ele serve ao menos para evocar, no corpo deste texto, a multidão que daqui em diante tenderá a passar ao anonimato.

Na gramática, o pronome se coloca no lugar do nome, substituindo-o e, portanto, ocultando-o. Na fronha, a palavra bordada *Ninguém* (1992) traz, pela negação, a presença de outrem. Um campo projetivo está aberto no deserto desse nome, a cabeça depositada em tal horizonte. Como no *outdoor* publicado por Felix Gonzalez-Torres em 1991, a cama está pronta, é só deitar. Muitos de nós cabem no pronome, assim como na cama o corpo que falta não deu a sua identidade – não disse o seu prenome.

No autorretrato *El puerto* (1992), um espelho está coberto com um tecido listrado onde está escrito o nome, a idade, o peso e a altura de Leo. Detalhe: esse espelho é apresentado na parede à altura dos olhos de quem passa. Eu não posso me ver ali, mas a simples presença do espelho instaura virtualmente essa

possibilidade – tornada ainda mais nítida pela interdição que o paninho impõe sobre ela.

A convocação do outro insiste.

A remissão gramatical a uma segunda pessoa é seguidamente encontrada. Veja-se o bordado mecânico *You've brought the shark to my heart* (c. 1991). O outro é visado frontalmente, como segunda pessoa do singular. Sou seduzido também a ocupar, por identificação, o lugar desse *me*, dessa primeira pessoa gramatical. Nesse tipo de endereçamento ao outro, *eu* e *você* são lugares vazios, puramente topológicos. Eles estruturam um circuito relacional, instauram posições em um diagrama – com forças assimétricas, é o que nos adverte outro bordado mecânico: *Don't be sweet. Use violence with me.*

As tendências conceituais mais duras (principalmente as anglo-saxônicas) tiveram como um objeto de investigação e análise a estrutura da comunicação e da interpessoalidade. Entretanto, em Leonilson, os lugares pessoais instaurados por *você* e *eu* não estão completamente vazios. A linguagem ali não é tomada como entidade abstrata, ela é capturada no seu momento de fratura: quando se torna veículo do desejo. Assim, *you* não aparece como generalidade pura, mas como a presença erotizada de um corpo real, à qual se endereça a acusação de trazer o perigo para dentro de casa.

Fig. 2 - José Leonilson: *Ninguém*. Bordado sobre algodão (fronha), 22x43 cm. 1992.
Fonte: Coleção Isa Pini.

Não se trata de um simples exercício lógico: isto não é um mero jogo de palavras. Em vez disso, as palavras estão investidas de uma implicação afetiva, evocando-se o corpo pela metonímia do coração. Essa reversão, por assim dizer, erotizada do legado sessentista tem lá a sua importância histórica. Aponto aqui um dos destinos da herança conceitual, pronunciado nas poéticas de certos artistas dos anos posteriores aos 80: Rafael França e Felix Gonzalez-Torres são outros exemplos dessa geração que assume para si algumas operações praticadas no conceitualismo, porém sem se contentar com a impessoalidade universalista e limpeza erudita. Esses artistas haviam entendido uma das lições das artistas feministas, como Valie Export ou Martha Rosler: a desconfiança para com generalizações abstratas, incorpóreas e an-históricas acerca do homem. *You* é um lugar vazio, ninguém, mas em Leonilson ele tem a dimensão finita de um corpo passível de afetar e ser afetado.

A imagem do tubarão aporta a sua tonalidade sensacionalista e pop. *You've brought the shark to my heart* podia ter certamente pertencido a um álbum de The Smiths, Nick Cave, Marvin Gaye, Boy George, New Order ou Human League[3]. O efeito de realidade trazido por esse *you* é tão eficaz quanto em uma dessas canções que tocavam no rádio e no Madame Satã[4], em 1985.

Destinação 2
o pronome <<<>>> o anônimo

Você, eu, qualquer um, ninguém. As camisas brancas e as cadeiras vazias da última obra de Leonilson – a instalação *Duas figuras* – desempenham também a função de pronomes no espaço que esse trabalho escreve.

Mas a impessoalidade é apenas aparente, nessa instalação que o foi modo do artista responder à sua morte anunciada. Ele não a viu montada, faleceu poucos dias antes da sua inauguração na Capela do Morumbi. Ali o pronome tem a dimensão de um corpo: sudário ou túmulo de si mesmo.

Sudário, túmulo, fronha, avião. Lugares onde os pronomes pesam, gozam, sentem saudade, sujam as mãos. É no vivido que é possível adjetivá-los: tímido, egoísta, lindo; ávido, cético, solitário, encantado, alerta, quieto, rápido, singelo.

you told me thank you
you had my gaze
we were on the same airplane
I was not shy for the first time

you had not the empty seat beside me
but you had my eyes on yours
and I had your lips colour and
your bottons on my hand
(LEONILSON, trecho de *Mr. Transoceanic express*, 1990)

Dirigido a *you*, o poema descreve a experiência de um encontro sem palavras, vivido pelo artista durante um voo transcontinental pouco antes da execução do trabalho. O anonimato do *destinatário*, nesse caso, não é apenas um recurso estilístico da escrita. O pronome, sem nome, diz a própria situação que está na origem do relato. O sexo é anônimo, e assim o vulcão.

O espaço da obra se torna veículo de um endereçamento a um outro cujo nome nem o próprio artista desconfia qual seja. O detalhe biográfico (revelado pela própria série *The bread*) não é, nesse caso, somente uma anedota, ou um dado aleatório do contexto. Ele diz uma situação de endereçamento que assume a cegueira quanto ao rosto do outro.

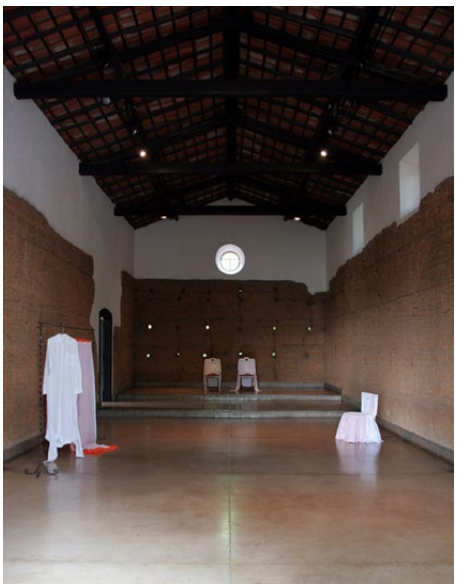

Fig. 3 - José Leonilson: *The bread*. Bordado sobre linho, 47,5x28 cm. 1991.
Fonte: Coleção Família Bezerra Dias.
Fig. 4 - José Leonilson: *Duas figuras*. Instalação na Capela do Morumbi.
Criada em 1993 e remontada em 2011. Fotografia de Eduardo Brandão.

A exposição conjunta dos trabalhos da série *The bread*, de 1990-1, é um dos pontos fortes da curadoria de Resende e Bitu. Pois é apenas vista em conjunto que pode se armar o palco da remissão autobiográfica. Porém, o que interessa aí não é a revelação de um fato (por mais íntimo que ele possa parecer), mas a exposição do circuito genético que se trama, em Leonilson, entre vida e obra. É no fracasso do endereçamento puramente biográfico que reside o *sucesso* do trabalho, e a garantia de que a obra não é uma piada interna.

Vou evocar um último caso.

A série denominada *Os dedicados* é composta de treze trabalhos. O destinatário é, em cada um desses trabalhos, nomeado e explicitado. Um gesto ao mesmo tempo íntimo e público: o que ele nos indica, acerca do estado de arte praticado por José?

Percebo que o percurso de Leonilson é marcado por uma decidida incorporação da matéria vivida no fazer artístico. Em uma das gravações em áudio recolhidas no vídeo *Com o oceano inteiro para nadar*, de Karen Harley, Leo revela: "Às vezes eu gosto das pessoas pelo quanto eu posso dedicar meus trabalhos a elas."

Não é apenas a obra que se faz a partir da vida; é a vida que é imediatamente apreendida como movimento de criação. Se a obra está em função da vida, a vida também acontece em função da pregnância estética que ela pode – ou deve – ter.

O vídeo de Karen Harley tem duração de aproximadamente 19 minutos. Ele oscila entre o vídeo autoral e o vídeo documental. O procedimento da artista é o seguinte: editar o material sonoro das fitas-diário de Leo, compondo uma trama de sentido pela montagem da fala com imagens de trabalhos, paisagens (o mar, o oceano) e fotografias. Leonilson costumava gravar sua fala, dizendo ali seus sentimentos, impressões de viagem, vociferações ao mercado da arte, declarações amorosas. Também grava trechos de músicas (*Cherish*, da Madonna; *This is the day*, dos The The), cantarola outros, lê poemas, fala de artistas que o espantam, de obras e pessoas que o tocam. Ele por vezes enviava essas fitas cassete para amigos. Outras vezes mantinha-as consigo. "O olhar dele me faz feliz, o sorriso dele me faz contente. Ele respira e eu entendo. Com ele só meus olhos. E eu tenho vontade de fazer poesia pra ele" (Leonilson, apud Harley, 2001).

Nessas fitas, o artista não apenas fala sobre o endereçamento dos seus trabalhos, mas também performatiza a equivocidade desse endereçamento, na própria matéria do discurso falado. A quem se dirige esse monólogo? Quem é *ele* e

quem é o *você* ao qual se dirigem as palavras? Essa questão me sugere que a poética de Leonilson aconteceu em um campo mais amplo do que aquele pelo qual se reconhece a sua obra.

Destinação 3
risco de incêndio

A medida da radicalidade de José Leonilson, na experiência de criação que atravessou a sua vida como um raio (como um tubarão) está ainda por ser descoberta. Não seja pela insistência dos discursos que o pintam como ingênuo romântico, será por esses índices que, na própria obra, apontam para um extravasamento da atividade criadora para além da dimensão propriamente artística.

A série dos *dedicados* ocupa esse limbo onde o endereçamento é privado e público. A obra não é produzida *a posteriori* em relação a esse campo a que se convenciona chamar a vida. Em Leonilson, é traçada uma margem de indiscernibilidade entre os pólos vida e obra – que não deixam de existir, mas experimentam ocupar diferentes posições mútuas. Os treze trabalhos dessa série ainda não foram todos localizados: alguns seguiram o seu curso e "se perderam" – exceto para o seu destinatário.

Ao optarem por apresentar, na segunda montagem de *Sob o peso dos meus amores,* trabalhos de outros artistas, os curadores favorecem a evocação de um plano comum de criação, partilhado pelos quatro artistas e seu *amigo comum*, Leonilson. Nessa exposição dedicada a ele, ele não está de todo só.

Os artistas são Leda Catunda, Luiz Zerbini, Sergio Romagnolo e Daniel Senise. A presença desses *outros* vem confirmar um movimento de abertura de arquivos, pelo qual a obra do artista vem tendo oportunidade de se apresentar com a merecida complexidade. O recorte autoral dessa curadoria oferece não apenas uma ampla amostragem do colecionismo presente naquela poética, suscitando também fortes indicações para uma leitura das situações de endereçamento ali encontradas.

Ao lado da tonalidade romântica e apaixonada pela qual a obra de Leo é seguidamente apreendida, é inegável o sentido político de sua produção. Não se trata aqui, com certeza, de uma política no sentido ideológico ou partidário. O que está em jogo aí é uma política das relações interpessoais, o que quer dizer também uma política da amizade e uma política dos amores. Em uma parte do vídeo *O*

legado de Leonilson, feito por Cacá Vicalvi em 2003, a curadora Lisette Lagnado (que pertence à mesma geração de Leonilson e conviveu com ele) dá o testemunho: "a questão política nos anos 80 é a de uma ética dos prazeres". Os efeitos da epidemia da AIDS não foram apenas numéricos ou estatísticos. No plano mais chão da vida cotidiana, por exemplo, ela significou que o contato erótico passava necessariamente por uma reflexão sobre as suas consequências.

Daí que a efemeridade dos encontros, também pelo perigo que eles representam, passa a ser objeto de atenção para certos artistas, como Leonilson. Ele não estava sozinho. Em 1985, a travesti Claudia Wonder apresentou uma performance[5] no Madame Satã, denominada *O vômito do mito*. Nela, a artista se banhava, em uma banheira, num líquido vermelho e viscoso, o corpo convocando os olhares do público de modo ao mesmo tempo erótico e decadente. Em um tempo em que o sangue do outro ameaça, Claudia se coloca em cena no lugar daquela que não teme o risco ou, se teme, ainda assim decide vivê-lo. Está certo, o sangue ali é na realidade xarope de groselha. Mas ela o joga sobre o público, provocando a aceitação regozijante em alguns, o asco e a fuga em outros. No calor do momento, a performance evoca o espaço de decidibilidade vivido pelos indivíduos naquela época. Em recente documentário dedicado a Claudia, ela mesma admite ter parado de se relacionar sexualmente por dois anos, assim que os nomes da sua agenda telefônica eram riscados um a um, com a morte de amigos por AIDS. A ética dos prazeres, de que fala Lagnado, não é por certo exclusivamente um efeito da AIDS – a epidemia apenas tornou irrevogável a colocação em pauta dessa questão no plano social.

A peculiar situação de endereçamento que ajuda a conformar no plano motivacional a obra de Leonilson tem lugar nesse intervalo, vertiginoso, no qual a intensidade do contato com o outro é vivido como algo a ser criado, às expensas dos riscos que ele pudesse representar. A opção de Leonilson é uma afirmação do risco: de perder-se, de não ser escutado, de ser escutado por ouvidos que não queiram ouvi-lo. A destinação é incerta, o destino da obra apenas se completa no presente, no encontro que ela nos oferece.

A exposição é uma espécie de destino que se constrói para uma obra. Tudo ali decide pelo futuro (ou não) do pensamento poético do artista. A primeira montagem de *Sob o peso dos meus amores* me impressionou pelo cuidado (corajoso) da expografia: todo o mobiliário e painéis construídos em madeira sem pintura, mais a presença das mapotecas (também de madeira) serviram para esquentar o difícil espaço do Itaú Cultural, em São Paulo. A possibilidade de abrirmos e

fecharmos as mapotecas, como numa consulta ao espólio, reforça ainda mais o ambiente cálido e intimista projetado para que o visitante se sentisse no interior de uma caixinha de guardados.

Na sua segunda montagem, a exposição perdeu muito desse calor envolvente. Os trabalhos ganharam as paredes do imenso vazio branco da Fundação Iberê Camargo. Minha primeira impressão foi a de sentir falta daquela qualidade intimista com que a curadoria tinha me apresentado a sua versão de Leonilson. Acessar os trabalhos nessas duas oportunidades, de qualquer forma, me convenceu de que, antes de ser objeto das decisões de curadoria, a destinação da obra está evocada nos próprios trabalhos, como questão sem resposta definitiva. O destino incerto é o espaço avesso que faz o tecido se sustentar sob os nossos olhos.

[1] A exposição foi apresentada em São Paulo, no Itaú Cultural, em 2011; em 2012, ela foi remontada, com algumas modificações e acréscimos, em Porto Alegre, na Fundação Iberê Camargo.

[2] *cf.* Cassundé, 2012, p. 40.

[3] Nomes de cantores e bandas listados no trabalho *São tantas as verdades*.

[4] Casa noturna que funcionou na rua Conselheiro Ramalho, região central de São Paulo, tendo sido inaugurada em 1983. Foi um dos principais sítios da cultura *underground* paulistana da época, marcada pelo romantismo contagiante do *new wave*. O Madame Satã foi um local que acolheu os seres noturnos de São Paulo: ali aconteceram, além de espetáculos de *rock*, apresentações performáticas; lugar de encontro de intelectuais, *punks*, *darks* e artistas em geral, nos anos da chamada abertura política.

Referências

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. Sobre o vulcão. In: CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu (org.). *Leonilson: sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

PEDROSA, Adriano. Voilà mon coeur. In: LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: DBA/Melhoramentos, 1998. Acesso em 16 jun 2012. Disponível em: < http://www.projetoleonilson.com.br/textos.php?pid=6>.

RESENDE, Ricardo. Em busca de comunicação. In: CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. *Leonilson: sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

TREVISAN, João Silvério. *O livro do avesso*. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

Audiovisual

HARLEY, Karen. *Com o oceano inteiro para nadar*. Vídeo, 19'. 2001.

PINHEIRO, Dácio. *Meu amigo Claudia*. Filme, 86'. 2009.

VICALVI, Cacá. *O legado de Leonilson*. Vídeo, 24'. 2003.

Agradecimentos

Ao Projeto Leonilson e às pesquisadoras Gabriela Dias Fonseca e Adrienne Firmo, que me receberam na sede do Projeto em maio de 2012.

Artigo recebido em agosto de 2012. Aprovado em maio de 2013.