



Universidade Federal de Goiás  
Faculdade de Educação  
Programa de Pós-graduação em Psicologia

Claudinei Rodrigues de Lima

**“Oceano, aceita-me?”: O desamparo na obra autobiográfica de José Leonilson**

Orientadora Profa. Priscilla Melo Ribeiro de Lima

Goiânia  
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

**CLAUDINEI RODRIGUES DE LIMA**

#### 3. Título do trabalho

*Oceano, aceita-me?": O desamparo na obra autobiográfica de José Leonilson*

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
  - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Claudinei Rodrigues De Lima, Discente**, em 03/07/2025, às 11:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Priscilla Melo Ribeiro De Lima**, Professora do Magistério Superior, em 03/07/2025, às 11:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5479908** e o código CRC **5946142A**.

---

Referência: Processo nº 23070.014421/2025-56

SEI nº 5479908

Claudinei Rodrigues de Lima

**“Oceano, aceita-me?”: O desamparo na obra autobiográfica de José Leonilson**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, da Faculdade Educação, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Área de concentração: Psicologia

Linha de pesquisa: Processos Psicossociais e Educacionais

Orientadora: Professora Doutora Priscilla Melo Ribeiro de Lima

Goiânia  
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Lima , Claudinei Rodrigues de  
"Oceano, aceita-me?": O desamparo na obra autobiográfica de José Leonilson [manuscrito] / Claudinei Rodrigues de Lima . - 2025. CXXIII, 123 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Priscilla Melo Ribeiro de Lima .  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação (FE), Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Goiânia, 2025.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. narrativas de vida. 2. desamparo. 3. processos psicossociais .  
4. produção artística . 5. Leonilson . I. Lima , Priscilla Melo Ribeiro de, orient. II. Título.

CDU 159.9



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Ata Nº 16 da sessão de Defesa de Dissertação de **CLAUDINEI RODRIGUES DE LIMA** que confere o título de **Mestre em Psicologia** pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás-PPGP/FE/UFG, na *área de concentração em Psicologia*.

Aos **vinte e seis dias do mês de março de dois mil e vinte e cinco (26/03/2025)**, a partir das **15h**, nas dependências da Faculdade de Educação da UFG, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada **"Oceano, aceita-me?": O desamparo na obra autobiográfica de José Leonilson**. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. **Priscilla Melo Ribeiro de Lima (PPGP/FE/UFG)**, doutora em **Psicologia Clínica e Cultura** pela **UnB**, com a participação dos demais integrantes da Banca Examinadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. **Elizabeth Cristina Landi de Lima e Souza (PUC/GO)**, doutora em **Psicologia Clínica e Cultura** pela **UnB** - integrante titular externa e Prof. Dr. **Rubens Pilegi da Silva Sa - (FAV/UFG)**, doutor em **Arte e Cultura Visual** pela **UFG** - integrante titular externo. Durante a arguição os integrantes da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus integrantes. Proclamados os resultados pela Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Priscilla Melo Ribeiro de Lima, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Integrantes da Banca Examinadora, aos vinte e seis dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e cinco.

Banca Examinadora:

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Priscilla Melo Ribeiro de Lima

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elizabeth Cristina Landi de Lima e Souza

Prof. Dr. Rubens Pilegi da Silva Sa

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Rubens Pilegi Da Silva Sa, Professor do Magistério Superior**, em 26/03/2025, às 17:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elizabeth Cristina Landi De Lima E Souza, Professora do Magistério Superior**, em 26/03/2025, às 17:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Priscilla Melo Ribeiro De Lima, Professora do Magistério Superior**, em 26/03/2025, às 17:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudinei Rodrigues De Lima, Discente**, em 03/07/2025, às 11:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5234616** e o código CRC **24FFA3F4**.

---

**Referência:** Processo nº 23070.014421/2025-56

SEI nº 5234616

Ao Leonilson,  
por mostrar que, embora a vida seja efêmera,  
a arte transcende o tempo.

## **Agradecimentos**

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Goiás (PPGP/UFG), pela oportunidade de cursar um mestrado de qualidade.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), por conceder a bolsa de estudos que possibilitou um final de pesquisa mais tranquilo.

À professora Priscilla Lima, orientadora desta pesquisa, por ter acolhido minhas ideias e me ajudado a organizá-las neste trabalho. Agradeço pelo percurso também na graduação, onde a pesquisa que apresento aqui começou a ser esboçada.

Às professoras Elizabeth Landi e Renata Leite, por terem aceito o convite de compor minha banca de qualificação, fornecendo excelentes contribuições para essa pesquisa, e também por aceitarem o convite para participar da minha banca de defesa.

Gostaria também de expressar meus sinceros agradecimentos aos demais membros da banca de defesa, professores Paulo Henrique Duarte-Feitoza e Rubens Pilegi, pela disponibilidade e dedicação ao ler e contribuir para este trabalho.

Aos amigos e colegas de mestrado, com quem pude partilhar e receber inúmeros ensinamentos. Ayla Campos, Dyullia Moreira, Lucas Passos e Pabliny Marques, agradeço pelo convívio e pela escuta!

Aos meus pais, dona Madalena e seu Osvaldo, pelo cuidado que sempre tiveram comigo. Carrego grandes aprendizados para correr atrás dos meus sonhos e não esquecer de onde venho. À minha irmã e melhor amiga, Valdirene, por acreditar em mim em todos os momentos.

Ao meu amado Lucas, pelo amor genuíno e o companheirismo inigualável. Agradeço por todo carinho e compreensão que foram imprescindíveis em meu percurso. E também agradeço a minha cadela, Maab, pela lealdade e alegria que transformam meus dias. Vocês são o meu refúgio!

São seis horas da tarde do dia doze e... eu acho que a maioria das pessoas estão completamente loucas, sabe?, com a situação do país. E eu acho massa que, de repente, diante desse *heavy metal* todo que é o mundo da gente, todo mundo lutando pela sobrevivência, maior loucura total, aí tem o cara que dedica o tempo dele pra fazer uma obra de arte, uma coisa delicada, uma coisa amorosa, romântica, com o coração, aí coloca isso a público, assim... entrega, assim... o coração dele dá as mãos pras pessoas, aos olhos das pessoas.

José Leonilson em gravação de áudio, 1990.

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>16</b>
<b>O vulcão existente: a noção de desamparo.....</b>	<b>22</b>
1.1. A concepção freudiana de desamparo.....	23
1.1.1. Experiências de desamparo na infância.....	23
1.1.2. Mal-estar e a ausência de garantias.....	27
1.2. Uma perspectiva ferencziana: a ética do cuidado.....	32
1.3. Notas: o compromisso ético-político da psicanálise.....	37
<b>O grande rio: um olhar sobre as narrativas de vida.....</b>	<b>42</b>
2.1. Experiência, memória e narração.....	43
2.1.1. Memória em disputa: a história a contrapelo.....	49
2.2. “Fazer falar” e escrita de si.....	53
2.3. Percurso metodológico.....	56
<b>Leo não consegue mudar o mundo: memórias das décadas de 1980 e 1990.....</b>	<b>63</b>
3.1. A chegada do HIV no Brasil.....	65
3.2. Décadas de 1980 e 1990.....	70
3.3. Cenário atual.....	76
<b>Longo caminho de um rapaz apaixonado: vida e obra de José Leonilson.....</b>	<b>79</b>
4.1. Truth/Fiction: itinerários de uma vida.....	79
4.1.1. A paixão de JL: os diários do artista.....	86
4.2. A alegoria da doença: o desamparo.....	95
<b>Considerações finais.....</b>	<b>113</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>117</b>

## Lista de Figuras

**Figura 1.** Fotografia de José Leonilson (c. 1989). Foto: Eduardo Brandão / Projeto Leonilson.

**Figura 2.** *Oceano, aceita-me?* (1991). José Leonilson. Tinta de caneta permanente sobre papel, 30 x 23 cm. Coleção particular, São Paulo.

**Figura 3.** *O vulcão existente* (1986). José Leonilson. Tinta acrílica sobre lona colada em chassi, 48 x 100 cm. Coleção particular, São Paulo.

**Figura 4.** *O grande rio* (1990). José Leonilson. Tinta de caneta permanente sobre papel, 15 x 22 cm. Coleção Marcelo Secaf, São Paulo.

**Figura 5.** *Leo não consegue mudar o mundo* (1989). José Leonilson. Tinta acrílica sobre lona, 156 x 95 cm. Coleção particular, São Paulo.

**Figura 6.** *O pescador de palavras* (1986). José Leonilson. Tinta acrílica sobre lona, 105 x 95 cm. Coleção particular, São Paulo.

**Figura 7.** *Longo caminho de um rapaz apaixonado* (1989). José Leonilson. Tinta preta e ecoline sobre papel, 12 x 18 cm. Coleção particular, São Paulo.

**Figura 8.** *Voilà mon cœur* (1989). José Leonilson. Cristais, linha, feltro, e tinta metálica sobre lona, 22 x 30 x 2 cm. Coleção Susana e Ricardo Steinbruch, São Paulo.

**Figura 9.** *Saque e aproveite a vantagem* (1985). José Leonilson. Tinta acrílica, tinta metálica, guache e verniz sobre jornal, 58 x 69 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

**Figura 10.** *Jesus com rapaz acidentado* (1991). José Leonilson. Tinta preta a pena sobre papel, 31 cm x 23 cm. Coleção Eduardo Brandão e Jan Fjeld, São Paulo.

**Figura 11.** *O templo* (1992). José Leonilson. Linha sobre feltro, 58 x 38 cm. Coleção particular, São Paulo.

**Figura 12.** *El puerto* (1992). José Leonilson. Linha sobre tecido de algodão listrado, prego, fio de cobre e tinta acrílica sobre moldura de espelho, 23 x 16 x 2,5 cm. Coleção particular, São Paulo.

**Figura 13.** *Se você sonha com nuvens* (1991). José Leonilson. Bordado e costura sobre *voile*, 57,5 x 47,5 x 4 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo.

**Figura 14.** *El desierto* (1991). José Leonilson. Linha sobre feltro, 62 x 37 cm. Coleção particular, São Paulo.

**Figura 15.** *Saquinho* (c. 1992). José Leonilson. Linha e fio de cobre sobre *voile*, 15,5 x 15,5 cm. Coleção particular, São Paulo.

**Figura 16.** *Prímula, Lisiantros e Margarida* (1992). Obras da série *O perigoso* (1992). José Leonilson. Tinta de caneta permanente e sangue sobre papel, 30,5 x 23 cm. Coleção Flávia e Guilherme Teixeira, Belo Horizonte.

**Figura 17.** *Anjo da guarda, As fadas e Copos de leite* (1992). Obras da série *O perigoso* (1992). José Leonilson. Tinta de caneta permanente e sangue sobre papel, 30,5 x 23 cm. Coleção Flávia e Guilherme Teixeira, Belo Horizonte.

**Figura 18.** *O perigoso* (1992). José Leonilson. Tinta de caneta permanente e sangue sobre papel, 30,5 x 23 cm. Coleção Flávia e Guilherme Teixeira, Belo Horizonte.

**Figura 19.** *O vital* (1992). José Leonilson. Tinta de caneta permanente e lápis de cor sobre papel, 25 x 18 cm. Coleção Flávia e Guilherme Teixeira, São Paulo.

**Figura 20.** *Instalação sobre duas figuras* (1993). José Leonilson. Montagem original realizada na Capela do Morumbi em 1993, em São Paulo. Coleção particular, São Paulo.

## RESUMO

Nesta pesquisa, nos direcionamos à narrativa de si presente na produção artística, com ênfase em obras autobiográficas que contribuem para a compreensão da noção freudiana de desamparo (*Hilflosigkeit*). Para isso, analisamos algumas produções do artista cearense José Leonilson (1957-1993), cuja obra abrange pinturas, desenhos, bordados, esculturas e instalações. Compreendemos a importância de suas obras, que se configuram como exemplares de uma época fortemente atravessada pela homofobia e pela epidemia do HIV, sobretudo durante a década de 1980 e início da década de 1990. Metodologicamente, para a análise das obras selecionadas, nos apoiamos no modelo da *Triplíce Mimesis*, proposto por Paul Ricœur. Como apoio autobiográfico, destacamos o uso de gravações de áudios do próprio artista presentes no documentário *A paixão de JL*, lançado em 2015. É relevante observar que, diante do diagnóstico de HIV no período em questão, o desamparo se manifestava em diferentes dimensões: as precárias respostas públicas voltadas para a prevenção, tratamento e cuidados a pessoas soropositivas; o forte estigma atrelado ao HIV, midiático e popularizado como “praga gay”; bem como o próprio adoecimento e a iminência da morte. Assim, as narrativas produzidas por Leonilson, seja em relatos orais ou em obras de arte, constituem registros significativos de um momento histórico e social que não pode ser esquecido.

**Palavras-chave:** narrativas de vida; desamparo; processos psicossociais; produção artística; Leonilson.

## ABSTRACT

In this research, we focus on the self-narrative present in artistic production, with an emphasis on autobiographical works that contribute to the understanding of the Freudian notion of helplessness (*Hilflosigkeit*). To this end, we analyze selected works by the Ceará-born artist José Leonilson (1957-1993), whose oeuvre includes paintings, drawings, embroideries, sculptures, and installations. We recognize the importance of his work, which stands as an exemplar of a period strongly marked by homophobia and the HIV epidemic, especially during the 1980s and early 1990s. Methodologically, the analysis of the selected works is based on the model of the *Triple Mimesis* proposed by Paul Ricœur. As autobiographical support, we highlight the use of audio recordings of the artist himself featured in the 2015 documentary *A paixão de JL*. It is worth noting that, in the face of an HIV diagnosis during that period, helplessness manifested in different dimensions: the precarious public responses aimed at prevention, treatment, and care for people living with HIV; the intense stigma associated with HIV, mediated and popularized as the “gay plague”; as well as the illness itself and the imminence of death. Thus, the narratives produced by Leonilson, whether in oral accounts or works of art, constitute significant records of a historical and social moment that must not be forgotten.

**Keywords:** life narratives; helplessness; psychosocial processes; artistic production; Leonilson.

## Introdução

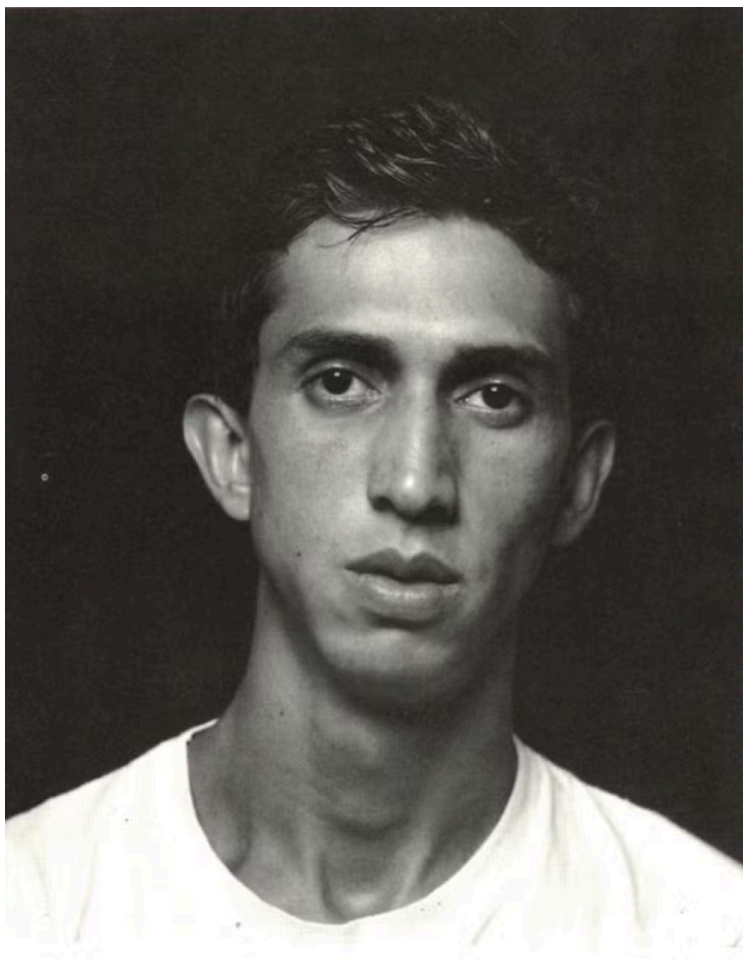
*Eu queria saber juntar palavras e fazer frases. As palavras que eu junto e faço frases nos trabalhos, são palavras amorosas. Eu escrevo para dedicar para eles, para os caras que eu amo e que eu nunca vou deixar de amar. Toda vez que eu escrevo umas frases apaixonadas, eu fico pensando que eu queria estar escrevendo um livro. É óbvio que o livro ia ser... que essas coisas escritas iam ser uma autobiografia. Eu acho que eu fico o tempo todo falando de mim. Parece que só existe eu, mas eu me preocupo bastante com as pessoas. Eu acho que quando eu tento fazer alguma coisa, quando eu faço um desenho, quando eu faço uma pintura, eu quero passar um pouco dessa minha curiosidade sobre o mundo para as pessoas, sabe? Para que elas sejam mais curiosas também.<sup>1</sup>*

Investigamos a noção freudiana de desamparo (*Hilflosigkeit*) a partir da obra de José Leonilson (Figura 1) (1957-1993), artista visual cearense, cuja produção artística possui um caráter assumidamente autobiográfico. Com base na pesquisa em narrativas de vida, investigamos como a produção artística de Leonilson pode contribuir para a compreensão do conceito de desamparo. Tendo em vista emblemas como o impacto do Vírus da Imunodeficiência Humana (ou *HIV*, sigla em inglês adotada no Brasil<sup>2</sup>) e da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (ou simplesmente, *aids*, referente à sigla, também em inglês<sup>3</sup>) no período em que o artista viveu, buscamos refletir sobre um contexto histórico e social profundamente marcado por estigmas, preconceitos e pela insuficiência das respostas públicas em prevenção e tratamento. Compreendemos que, por muito tempo, esse diagnóstico foi associado a diferentes sentidos e metáforas, como impureza, pecado e a iminência da morte. Nesse contexto, a arte emerge como uma forma de dar contorno ao desamparo, sendo essa uma postura que ocupa lugar central na trajetória de Leonilson.

<sup>1</sup> Transcrição de gravação de áudio do Leonilson presente no curta-metragem *Com o oceano inteirinho para nadar* (1997), direção de Karen Harley.

<sup>2</sup> Em inglês, a sigla HIV significa *Human Immunodeficiency Virus*.

<sup>3</sup> Em inglês, a sigla AIDS significa *Acquired Immunodeficiency Syndrome*.



**Figura 1.** Fotografia de José Leonilson (c. 1989). Foto: Eduardo Brandão / Projeto Leonilson.

As obras de Leonilson são compreendidas aqui, portanto, como exemplares de um período assolado pelo medo e pela insegurança, oferecendo uma contribuição importante para a reconstrução de um passado que não pode ser esquecido. Suas obras reverberam como um meio de lembrar e refletir sobre questões muitas vezes ignoradas ou minimizadas. Nesse sentido, a arte de Leonilson não apenas documenta, mas também enriquece nossa compreensão do passado, contribuindo para que as realidades e as lutas de seu tempo sejam reconhecidas. Por meio dessa inflexão entre passado e presente, suas obras nos ajudam a refletir sobre os dias atuais. De modo mais abrangente, vemos também como Leonilson se apoia em sua própria experiência para explorar questões relacionadas à condição humana, de modo que qualquer um pode se sentir atingido.

Nesta pesquisa, a escolha dos títulos de cada capítulo, com uso de títulos de obras de Leonilson, cria enunciados metafóricos que refletem as associações realizadas ao longo do

nosso trabalho de investigação. Em *Oceano, aceita-me?* (Figura 2), de 1990, obra de que nos valem para o título desta dissertação, Leonilson se ocupa em abordar isso que é um tema universal: a fragilidade humana e a busca por aceitação, segurança e pertencimento. O oceano emerge como símbolo de grandeza, caos e mistério, dando notícias de uma natureza imensurável. A natureza, aliás, serviu como metáfora ao longo de toda a produção de Leonilson: o oceano, os rios, as correntezas, as montanhas, os vulcões e os desertos, são alguns exemplos – ora evocados em iconografias, ora diretamente através de palavras. Assim, enquanto o imaginário de um oceano evoca ondas, tempestades e correntes, esses elementos, ao mesmo tempo que desafiam uma jornada, movimentam a embarcação. De maneira similar, a noção de desamparo na perspectiva freudiana pode ser compreendida sob duas faces: por um lado, pode resultar na dissolução do Eu, levando ao apagamento do sujeito; por outro, é o que nos coloca em relação com outro e possibilita a vida.



**Figura 2.** *Oceano, aceita-me?* (1991). José Leonilson. Tinta de caneta permanente sobre papel, 30 x 23 cm. Coleção particular, São Paulo.

Conforme avançamos, veremos que o conceito de desamparo é entendido de diversas formas ao longo da obra de Sigmund Freud. Inicialmente, Freud associou o desamparo à incapacidade do recém-nascido de atender suas necessidades básicas e à falta de preparo para lidar com a tensão gerada pela insatisfação dessas necessidades. Esse sentimento de desamparo emerge nos primeiros momentos de nossa existência, marcado pela total dependência que temos do cuidado do outro (Freud, 1895/1996). Posteriormente, com a elaboração do Complexo de Édipo, a noção de desamparo foi expandida para incluir aspectos ligados à angústia, às dinâmicas pulsionais e à ideia de castração (Freud, 1926/2010a). Nas obras mais tardias de Freud (1930/2010c), o desamparo é entendido como a ausência absoluta de garantias, o que, em consonância com os modelos da infância, nos impulsiona à necessidade de estabelecer vínculos sociais. A compreensão do desamparo ao longo da obra freudiana nos oferece uma base teórica importante para investigarmos como esse conceito se manifesta em diferentes âmbitos, incluindo a produção artística de Leonilson.

Enquanto objetivo principal neste trabalho, portanto, buscamos aprofundar na compreensão do desamparo a partir da obra de Leonilson após o diagnóstico do HIV. Destacamos enquanto objetivos específicos: 1) investigar o conceito de desamparo na obra freudiana; 2) compreender as possibilidades narrativas na produção artística; 3) aprofundar na compreensão do sofrimento social e psíquico de sujeitos vivendo com HIV nas décadas de 1980 e 1990; e 4) investigar a presença do tema do desamparo na obra autobiográfica de Leonilson.

Nosso percurso de investigação foi dividido em quatro momentos.

No primeiro capítulo, intitulado *O vulcão existente: a noção de desamparo*, aprofundamos nossa compreensão sobre o desamparo. Para isso, percorremos a construção do conceito a partir de obras freudianas clássicas como *Projeto para uma psicologia científica* (1895/1996), *Totem e Tabu* (1913/2010b), *Inibição, sintoma e angústia* (1926/2010a), *Futuro de uma ilusão* (1927/2021) e *O mal-estar na civilização* (1930/2010c). Também nos apoiamos em conceitos como angústia e trauma, os quais orbitam a noção de desamparo. Aqui, recorreremos à compreensão de trauma para Sándor Ferenczi, em obras como *A criança mal recebida e seu impulso de morte* (1926/1984) e *Confusão de línguas entre adultos e crianças* (1928/2011c), caminhando para pensar perspectivas clínicas quanto à escuta do desamparo. Nos atentamos para a proposta deste autor de uma clínica atravessada por uma ética do cuidado, conforme apresentado em *Elasticidade da técnica psicanalítica* (Ferenczi, 1933/2011b). Por fim, buscamos em autores contemporâneos uma compreensão sobre os

determinantes culturais que corroboram para diferentes experiências de desamparo, sobretudo, a partir da exclusão social.

No capítulo 2, *O grande rio: um olhar sobre as narrativas de vida*, nos preocupamos em abordar a questão das narrativas. Encontramos no pensamento de Walter Benjamin, sobretudo em obras como *Experiência e Pobreza* (1933/2012a), *O narrador* (1936/2012c) e *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1939/1989), conceitos importantes para a nossa pesquisa, como experiência, memória e narração. O autor se atenta para como, com a modernidade, a ruína da experiência leva ao esfacelamento do sentido de continuidade de existência, o que provoca uma ruína da memória coletiva e da narração. A partir da obra *Sobre o conceito de história* (Benjamin, 1940/2012d), refletimos sobre a importância de olharmos para o passado e, principalmente, para aquilo que foi esquecido na história. Desse modo, a partir de autores como Paul Ricœur (1986/2010b), buscamos compreender o narrar como parte da experiência psicanalítica e a arte como possibilidade de escrita e inscrição do sujeito. Por último, apresentamos o percurso metodológico desta pesquisa, que se apoia no modelo da *mimesis* I, II e III proposto por Ricœur (1983/2010c).

Em seguida, no capítulo 3, *Leo não consegue mudar o mundo: memórias das décadas de 1980 e 1990*, apresentamos uma contextualização histórica da epidemia do HIV<sup>4</sup> no Brasil, em especial nas décadas de 1980 e 1990, período em que viveu o artista e cuja obra que será analisada foi produzida. Como fio condutor, questionamos como se deu o processo de construção de políticas públicas de prevenção e cuidado, assim como os avanços e desafios que enfrentamos na atualidade. Tendo em vista o grande estigma e preconceito quanto às pessoas que vivem com HIV, também refletimos sobre a metáfora da doença enquanto castigo, tomando como referência as expressões “peste gay” e “praga gay” recorrentemente usadas, principalmente, nos anos iniciais da epidemia.

No nosso último capítulo, *Longo caminho de um rapaz apaixonado: vida e obra de José Leonilson*, retornamos ao problema central desta pesquisa. Para isso, partimos de um panorama geral da vida e obra de Leonilson, a partir de registros autobiográficos como entrevistas, relatos pessoais e outros materiais. Entre tais registros, destacamos o longa-metragem documental *A paixão de JL* (2015), dirigido por Carlos Nader, com

---

<sup>4</sup> Segundo as orientações do Programa Conjunto das Nações Unidas sobre HIV/aids (UNAIDS), criado em 1996 para coordenar uma resposta global à epidemia, as expressões “epidemia do HIV” e “epidemia da aids” são ambas consideradas corretas. No entanto, a expressão “epidemia do HIV” é compreendida como mais apropriada por ser mais inclusiva, abrangendo tanto as pessoas que vivem com o vírus de forma controlada quanto aquelas que apresentam sintomas e condições associadas à aids. Ao longo desta pesquisa, damos preferência à primeira expressão, embora algumas obras consultadas utilizem a segunda.

gravações de áudio do próprio artista. Também ressaltamos o intrínseco teor autobiográfico das obras de Leonilson, o qual chega a afirmar que “*uma tela não é muito diferente de uma manhã minha*” (A paixão de JL, 2015). Após uma longa investigação sobre sua obra, selecionamos duas de suas produções para a análise: a obra intitulada *El puerto* e a série de desenhos intitulada *O perigoso*, ambas de 1992. Nessas produções, Leonilson aborda questões relacionadas ao diagnóstico de HIV e reafirma o desamparo. Ao passo que a obra *El puerto* nos convida a refletir sobre a ideia de chegada e partida, de permanência e efemeridade, de presença e ausência, os desenhos da série *O perigoso* apresentam a inquietação do artista face à fragilidade da vida e a busca por sentido em meio à incerteza, assim como os estigmas de ser uma pessoa soropositiva.

Assim, ao articular a psicanálise com a produção artística autobiográfica de Leonilson, esta pesquisa busca compreender de que forma a arte pode expressar e dar contorno ao desamparo. A partir da trajetória de vida e das obras do artista, pretendemos refletir sobre como experiências marcadas pelo sofrimento, pela exclusão e pela busca de pertencimento podem ser transformadas em narrativas, de modo a retirar o sujeito do seu silenciamento. A dissertação propõe, assim, uma leitura que considera não apenas os aspectos clínicos e conceituais do desamparo na obra freudiana, mas também suas reverberações sociais, históricas e subjetivas. Ao longo deste trabalho, procuramos também mostrar como a arte pode funcionar como um espaço de elaboração e resistência, especialmente em contextos de dor e vulnerabilidade.

## Capítulo 1

### O vulcão existente: a noção de desamparo

*Daquele tempo nem tão distante,  
daqueles dias que até hoje duram às  
vezes duzentas horas, restou essa  
sensação de que, como eles, também me  
vou tombando rápido dentro da boca de  
um vulcão aberto sem fôlego nem tempo  
para repetir como numa justificativa, ou  
oração, ou mantra, enquanto caio sem  
salvação no fogo que é verdade, que sí,  
que no, que nadie puede mesmo vivir sin  
amor.<sup>5</sup>*

*O vulcão. É isso que a gente tem dentro  
da gente, essa coisa de explodir, essa  
carga de sentimentos. O vulcão é que  
nem quando eu me sinto cheio de coisas,  
pronto para explodir.<sup>6</sup>*

Entre as imagens que atravessam a produção de Leonilson, está o vulcão, como podemos observar na obra *O vulcão existente* (Figura 3), de 1986. O vulcão em Leonilson, que aqui articulamos com a noção de desamparo, pode ser compreendido como o corpo que experimenta intensas emoções e que entra em erupção, de tempos em tempos, em resposta à vida. A figura do vulcão para tratar de uma experiência humana serve como uma metáfora para uma tensão contida. Assim, o *vulcão existente* simboliza inquietações, medos e desejos difíceis de nomear ou conter. Em consonância com essa interpretação, o artista afirma que a arte é sua “*montanha protetora*” (Com o oceano inteirinho para nadar, 1997), de modo que a imagem da montanha, enquanto contorno que protege a lava fervente, atua como uma fortaleza para um corpo frágil. Essas construções metafóricas parecem, em termos gerais, expressar a tentativa do artista de representar os limites entre o Eu e o outro, entre o que está dentro e o que está fora, e apontam para a criação como uma proteção para o seu próprio corpo. É justamente no interior dessa montanha vulcânica que reside o grande perigo – e é a partir dessa tensão, do que há de fragilidade na força de um corpo, que sua arte se constrói

<sup>5</sup> Retirado do conto *Sobre o vulcão*, de Caio Fernando Abreu (1989/1995, pp. 243-244).

<sup>6</sup> Trecho da entrevista concedida por Leonilson a Adriano Pedrosa em 4 de março de 1991, publicada pela primeira vez em 2014 no catálogo da exposição *Leonilson: Truth, Fiction* e, mais recentemente, em *Leonilson: Agora e as oportunidades* (2024, p. 378).

(D'Ávila, 2014).

A seguir, damos início à nossa investigação sobre o desamparo, o trauma e os determinantes culturais que contribuem para diferentes experiências de desamparo.



**Figura 3.** *O vulcão existente* (1986). José Leonilson. Tinta acrílica sobre lona colada em chassi, 48 x 100 cm. Coleção particular, São Paulo.

### 1.1. A concepção freudiana de desamparo

A questão do desamparo na obra freudiana pode ser abordada sob duas perspectivas. A primeira refere-se a um lugar infantil, marcado fortemente pela figura materna e a ameaça de perdê-la. A segunda está ligada à falta de garantias que encontramos ao longo de nossa vida, atravessada pela renúncia pulsional que se impõe como condição para que possamos viver em sociedade. Com isso em mente, inicialmente abordamos as obras *Projeto para uma psicologia científica* (Freud, 1895/1996)<sup>7</sup> e *Inibição, sintoma e angústia* (Freud, 1926/2010a). Em seguida, nossa investigação foi orientada por obras como *Totem e Tabu* (Freud, 1913/2010b), *O Futuro de uma Ilusão* (Freud, 1927/2021) e *O Mal-Estar na Civilização* (Freud, 1930/2010c).

#### 1.1.1. Experiências de desamparo na infância

A primeira vez que Freud abordou o tema do desamparo ocorreu em *Projeto* (Freud, 1895/1996), obra ainda considerada pré-psicanalítica<sup>8</sup>, na seção em que discorre sobre a

<sup>7</sup> Daqui em diante, citaremos apenas como *Projeto*.

<sup>8</sup> Para alguns autores, a obra *Interpretação dos sonhos*, de 1900, na qual encontramos uma teoria geral sobre o funcionamento do aparelho psíquico, é considerada a primeira produção propriamente psicanalítica publicada por Freud. As obras anteriores a essa, portanto, são consideradas “pré-psicanalíticas”.

experiência de satisfação. Naquele momento, o desamparo estava sendo compreendido, sobretudo, enquanto uma condição objetiva de impotência, relacionada à incapacidade psicomotora de satisfação de nossas próprias necessidades quando bebês. Isso levou Freud a uma constatação que mais tarde será aprofundada: o desamparo passa a ser sentido logo nos primeiros instantes após o nascimento, pela dependência que temos do cuidado do outro para ações básicas que promovam a nossa sobrevivência. É esse o desamparo original, já apontado aqui como “a fonte primordial de todos os motivos morais” (Freud, 1895/1996, p. 241), sendo essa a experiência que inaugura o psiquismo.

Trinta anos depois, em *Inibição, sintoma e angústia*, Freud (1926/2010a) amplia essa compreensão ao trazer à tona diferentes instâncias que colocam o Eu em um conflito contínuo com os domínios do Id, do Supereu e do ambiente. São apontados fatores *biológicos*, *filogenéticos* e *psíquicos* como elementos que sustentam a condição insuperável do desamparo. Em consonância com o que havia sido apontado anteriormente em *Projeto* (Freud, 1895/1996), Freud associa as primeiras situações de perigo à imaturidade biológica do organismo diante dos estímulos externos, especialmente no início da infância, mas que não se limita a essa fase. Freud (1926/2010a, p. 75) observa que

A existência intrauterina do ser humano mostra-se relativamente breve, comparada à da maioria dos animais; ele é trazido ao mundo menos “pronto” do que eles. Por isso a influência do mundo real externo é reforçada, a diferenciação do Eu em relação ao Id é logo promovida, os perigos do mundo externo têm sua importância elevada, e o valor do único objeto capaz de proteger contra esses perigos e tomar o lugar da vida intrauterina perdida é bastante aumentado.

A própria insatisfação, nesse primeiro instante da vida, ao gerar um aumento da tensão diante da necessidade, é também percebida como perigosa. Como o bebê ainda não possui meios para descarregar a tensão provocada pela insatisfação, isso gera um nível de desprazer considerado por Freud análogo à vivência do nascimento<sup>9</sup>. O nascimento, aliás, é entendido como a primeira situação de perigo que experienciamos, uma vez que somos retirados do ventre materno e lançados ao mundo sem garantias. Daí decorre a importância dos cuidadores, em especial da figura que ocupa a função materna, para sustentar a tensão interna que se produz e com a qual o bebê não pode lidar sozinho. Assim, o desamparo psíquico extrapola a compreensão meramente motora ou biológica, posto que, mais do que

---

<sup>9</sup> Aqui, Freud está dialogando com a obra *O trauma do nascimento: e seu significado para a psicanálise*, de Otto Rank (1923/2016), cuja angústia original é relacionada à separação, no parto, entre mãe e bebê.

um outro que atenda nossas necessidades vitais, necessitamos de alguém que nos ofereça sustentação psíquica, favorecendo nossa constituição enquanto sujeitos (Passos, Neves, & Menezes, 2018).

É importante ressaltar que, inicialmente, não há para o bebê uma separação entre externo e interno, entre Eu e outro, entre corpo unificado e corpo despedaçado. Todas essas distinções vão se constituindo ao longo do desenvolvimento. Além disso, o modo como lidamos com as coisas não depende, nesse primeiro momento, do fato de serem reais ou imaginárias. Segundo Ramos (2021), sem uma imagem unificada do corpo, esse sistema psíquico inicial funciona de acordo com o princípio do prazer, como uma ferverilha de pulsões. Em um primeiro momento, parte dessas pulsões são parcialmente satisfeitas com invenções fantasiosas, como as alucinações. À medida que percebemos que a satisfação depende de um outro, tem início o processo de diferenciação entre interno e externo e, por conseguinte, entre Eu e outro. É o outro, por meio de seu investimento libidinal, que possibilita a organização subjetiva do sujeito.

De acordo com Freud (1926/2010a), “repetidas situações de satisfação criaram o objeto que é a mãe, que, surgindo na criança uma necessidade, recebe um investimento intenso” (Freud, 1926/2010a, p. 90). Nesse sentido, a presença e ausência desse outro que cuida vai se intercalar com a satisfação e o anseio de satisfação, de modo que “se o outro está presente, há satisfação; se está ausente, há o anseio” (Ramos, 2021, p. 21). Assim, ao longo do desenvolvimento do aparelho psíquico, a condição originária de desamparo será determinante para novas modalidades de relação com os objetos, bem como para a maneira como cada sujeito irá significar suas perdas.

Ao articular o desamparo com a castração, vivenciada no Complexo de Édipo, Lima e Donard (2020) compreendem que a perda do amor do objeto, e não apenas o medo da perda do objeto em si, como a grande situação geradora de angústia. O choro do bebê, muitas vezes, não tem apenas como objetivo a satisfação de uma necessidade básica (como fome ou sede), mas também serve como apelo para confirmar a presença do objeto amado. A partir disso, surgem novas demandas: “a demanda por amor, afeto, carinho, cujos destinos serão diversos e se expressam em diversas formas discursivas” (Cavalcanti & Poli, 2015, p. 60). Sentir-se amado passa a representar, a nível inconsciente, uma forma de proteção contra ameaças, enquanto a perda do amor ou a separação do ser protetor se configura como o maior dos perigos: o de ser deixado à própria sorte diante de um desamparo sem esperança (Pereira, 2008, p. 137). Para Betts (2014, p. 11),

A ameaça maior torna-se a da perda do amor ou a separação do ser protetor. A ameaça de ser abandonado ou de ser confrontado com a perda do ser amado remete o sujeito à sua condição de desamparo e impotência primordiais. E tudo isso se dá banhado num caldo de cultura que determina as diferentes configurações simbólicas e imaginárias do laço social em que os cuidados são ministrados.

O desamparo, portanto, não se limita ao período de imaturidade do Eu, mas se atualiza continuamente ao longo da vida. Como exemplo disso, Freud (1926/2010a) destaca uma característica filogenética da espécie humana relacionada ao modo específico como se dá o desenvolvimento libidinal: após os cinco anos de idade, o Eu passa a identificar certas moções pulsionais como ameaçadoras e tenta desviá-las, fazendo com que retornem na puberdade. Assim, os impulsos sexuais da adolescência, ao ressoarem com modelos infantis, correm o risco de serem recalçados. O conflito entre Eu e Id se intensifica, e os sintomas surgem como soluções parciais: funcionam como sinais de uma pulsão recalçada, uma vez que o Supereu atua sobre o Eu, que, por sua vez, resiste ao desejo emergente no Id. A exigência pulsional torna-se um perigo, pois sua realização pode acarretar riscos externos e internos.

De acordo com Freud (1926/2010a), como resposta à incessante pressão do Id, serão formados sintomas que atendem parcialmente às novas exigências pulsionais. O sintoma passa a funcionar como indício e substituto de uma pulsão que não pôde ser satisfeita em decorrência do processo de recalque, alimentado pela ação do Supereu sobre o Eu, que não deseja colaborar com o investimento pulsional ativado no Id. Nessa lógica, a exigência do Id é percebida como um perigo, cuja realização poderia acarretar, inclusive, em um perigo externo.

Podemos dizer, então, que a defesa contra um processo interno tido como perigoso segue o modelo de defesa contra estímulos externos. Se, diante do perigo externo, a resposta comum é a fuga, no caso das exigências internas, o recalque atua como um esforço do Eu para se retirar da situação de risco. Contudo, essa defesa interna é menos eficaz, já que o Eu está vinculado ao Id e não pode dele escapar. Ocorre, assim, uma barganha, na qual tanto o Eu quanto o Id cedem: em troca da restrição do Id, o Eu admite a formação de sintomas. A esse processo, Freud (1926/2010a, pp. 50-51) adiciona a noção de angústia, afirmando que:

A angústia é a reação à situação de perigo; dela é poupado o Eu ao fazer algo para evitar a situação ou subtrair-se a ela. Poder-se-ia dizer, então, que os sintomas são criados para evitar o desenvolvimento da angústia, mas isso não nos leva a enxergar

profundamente. É mais correto dizer que os sintomas são criados para evitar a situação de perigo que é sinalizada pelo desenvolvimento da angústia.

Assim, o que é evitado com a formação dos sintomas não é a angústia, mas o perigo ao qual ela remete. Para garantir a autopreservação, “a situação de perigo é a reconhecida, recordada, esperada situação de desamparo” (Freud, 1926/2010a, p. 86). A angústia, logo, funcionará como um sinal *diante de* uma situação de perigo, que corresponde à possibilidade de reviver o desamparo. Ela possui uma relação com a expectativa do trauma, de modo que a seguinte sequência pode ser desenhada: angústia-perigo-desamparo (trauma). A angústia é, pois, “a original reação ao desamparo no trauma, que depois é reproduzida na situação de perigo como sinal para ajuda” (Freud, 1926/2010a, p. 86). Desse modo, a angústia pode ser compreendida enquanto uma reação que visa prevenir a repetição do desamparo.

Freud (1926/2010a) distingue a angústia relacionada aos perigos advindos “de fora” – ou seja, às condições objetivas de vida –, e que podem ser mais facilmente reconhecidos, da angústia relacionada aos perigos “de dentro”, referentes a uma dinâmica pulsional, a qual não podemos ter plena clareza. Em um processo de análise, ao colocar em palavras esse perigo desconhecido do Eu, a diferença entre a primeira forma de angústia e a segunda pode ser reduzida. Contudo, o autor também localiza situações em que o perigo é real, mas a angústia que surge diante dele é excessiva, fazendo sobressair um conflito interno. Em síntese, podemos afirmar que tanto o perigo externo quanto interno, seja real ou mesmo fantasiado, podem convergir em uma situação causadora de angústia pela ameaça que ela proporciona de desamparo.

Dessa forma, observamos que a noção de desamparo, inicialmente vinculada à vulnerabilidade do recém-nascido diante de suas necessidades vitais e da tensão provocada pela insatisfação, é progressivamente ampliada por Freud. Ao longo de sua obra, o conceito passa a abarcar dimensões mais complexas, como a angústia, as dinâmicas pulsionais e a castração. Nas suas formulações mais tardias, o desamparo é compreendido como a ausência radical de garantias, o que nos impulsiona, desde os modelos infantis, à busca por vínculos sociais. Com isso, o desamparo se consolida como um conceito central não apenas na constituição psíquica do sujeito, mas também na compreensão do mal-estar que atravessa a cultura, oferecendo uma chave importante para a leitura das experiências humanas em sua dimensão individual e coletiva.

### *1.1.2. Mal-estar e a ausência de garantias*

A noção de desamparo também será importante para a compreensão da passagem da humanidade de um estado de barbárie para, então, se constituir enquanto civilização. Essa passagem é abordada por Freud (1913/2010b) em *Totem e Tabu* por meio do mito da *Horda Primeva*, tomando como referência as relações que se dão no Complexo de Édipo. Sabemos que, no que tange a figura paterna, há uma dupla inscrição, pois embora seja admirado, também é temido. Na fantasia edipiana, a relação da criança com a mãe é ameaçada pelo pai, que arrisca tomá-la para si. Ao mesmo tempo que isso ocorre, a criança confia ao pai sua proteção. Se o outro, na infância, aparece como garantia frente ao desamparo, logo se revela também como aquele que impõe exigências. O mito da *Horda Primeva* condensa e ilustra a ideia da fundação da sociedade e da cultura, a partir da idealização de um Grande Pai,

A ideia é que em algum momento mítico houve um agrupamento humano – uma horda primitiva – que funcionava de modo parecido com o dos gorilas. Havia um Grande Pai que era o único que podia ter relações sexuais com as mulheres. Seus filhos estavam proibidos de ter acesso ao sexo, a não ser que, matando o Pai, assumissem o seu lugar. Uma virada dessa situação se configura quando os filhos, ao invés de desafiarem um a um o Pai, juntam-se e matam-no coletivamente [...]. Mas aí se institui um problema: todos querem assumir o lugar do Pai morto, mas nenhum deles consegue sozinho vencer o coletivo (Ramos, 2021, p. 26).

Desse ato criminoso, surge a rivalidade e a insegurança entre os filhos já que, eliminando o Pai, não haveria mais uma Lei. Se antes todos eram considerados “iguais”, por se submeterem à repressão do Pai, agora teriam que lidar com suas diferenças. Para driblar a insegurança diante do caos e a luta de todos contra todos, são criadas algumas interdições, como a proibição do incesto e o parricídio, que são perpetuadas enquanto herança cultural e histórica. Desse modo, o Pai irá permanecer no simbólico, enquanto um ideal de poder e satisfação impossível de ser alcançado. De acordo com Itaquí e Iensen (2014), os irmãos, identificados através do desamparo e da culpa, buscam a reparação justamente a partir da instituição de ideais que representam o Pai assassinado. Para Freud (1913/2010, p. 144),

Assegurando a vida uns aos outros, os irmãos afirmam que nenhum deles pode ser tratado por outro como o pai foi tratado por todos em conjunto. Eles excluem uma repetição do destino do pai. [...] A sociedade repousa então na culpa comum pelo crime cometido; a religião, na consciência de culpa e no arrependimento por ele; e a moralidade, em parte nas exigências dessa sociedade e em parte nas penitências requeridas pela consciência de culpa.

Paradoxalmente, “o crime compartilhado intensificou os laços fraternos e exigiu a produção de um ideal coletivo que funcionasse, ao mesmo tempo, para velar e legitimar o assassinato, a partir do qual os irmãos são forçados a se enfrentar com suas diferenças” (Itaqui & Iensen, 2014, p. 67). O laço social passa então a servir como uma tentativa de dar destino ao mal-estar, pois “pela ânsia de dar destino a seu desamparo que o ser humano irá produzir e se organizar subjetivamente, ligando-se a objetos” (Passos, Neves & Menezes, 2018, p. 536). A partir disso, emergem as organizações sociais, os códigos morais e a religião, temas que Freud (1927/2021) desenvolve em *O futuro de uma ilusão*.

Ao pensar a religião como uma forma de *ilusão*, Freud defende que a ilusão surge do desejo humano de responder a questionamentos sobre sua própria existência e do mundo. Uma ilusão, de acordo com Freud (1927/2021), não é o mesmo que um erro, uma inverdade e não precisa ser necessariamente falsa, mas diz de algo cuja verdade última é indemonstrável. Melhor dizendo, “uma crença é chamada de ilusão, quando, em sua motivação, a realização de desejo passa para o primeiro plano e, assim fazendo, desistimos de sua relação com a realidade, da mesma forma como a própria ilusão renuncia às suas comprovações” (Freud, 1927/2021, p. 264). De um modo ou de outro, todos perseguimos uma ilusão.

Para Freud (1927/2021), o principal trabalho da cultura é o de assegurar os sujeitos do poder descomunal da natureza. Isso porque a natureza tem sua maneira de restringir, “ela nos mata friamente, cruelmente, sem consideração, assim nos parece, e é possível que justamente nas ocasiões de nossa satisfação” (Freud, 1927/2021, p. 245). Em troca da promessa de segurança frente aos perigos da natureza, a cultura exige a renúncia de parte de nossas pulsões. A religião surge desempenhando uma tripla tarefa, que abrange “afastar os terrores da natureza, reconciliar-se com a crueldade do destino, e compensar pelos sofrimentos e privações que são impostos ao ser humano pela coexistência cultural” (Freud, 1927/2021, p. 248). Ao buscar sua proteção na religião, tal como acontece na relação edipiana, o sujeito, “[...] cria para si os deuses, que teme e que procura conquistar, e aos quais confia sua proteção” (Freud, 1927/2021, p. 256). Portanto,

A impressão assustadora do desamparo infantil despertou a necessidade de proteção – proteção através do amor – oferecida pelo pai; o reconhecimento de que esse desamparo continua pela vida toda foi a causa do apelo à existência de outro pai – só que, agora, mais poderoso (Freud, 1927/2021, p. 262).

Ao considerar esse Pai primevo, apresentado em *Totem e tabu* (1912/2010), testemunhamos uma expressão do que viria a ser a religião. Podemos dizer que, nessa obra,

Freud se empenha na tarefa de desnaturalizar esses ideários, dissecando-os.

Mas esse pai primordial [...] foi a imagem originária de Deus, o protótipo, a partir do qual as gerações posteriores construíram a figura de Deus. E, com isso, a exposição religiosa tem razão, Deus realmente participou da gênese daquela proibição; foi a sua influência, e não o discernimento sobre a necessidade social, que a criou. E o deslocamento da vontade humana para Deus se justifica plenamente, pois os seres humanos sabiam que haviam eliminado o pai violentamente, em reação a seu ato sacrílego, propuseram-se respeitar a vontade do pai dali em diante. Portanto, a doutrina religiosa nos comunica a verdade histórica, com alguma modificação e disfarce, é certo; nossa explicação racional a desmente (Freud, 1927/2021, pp. 277-278).

Para Freud (1927/2021, p. 271), “a religião prestou visivelmente grandes serviços à cultura humana, contribuiu muito para a domesticação das pulsões associadas, mas não o bastante”. Existe sempre algo que escapa às tentativas de controle, mesmo com todas as prerrogativas de justiça e punição. Isso devido a questões como o avanço científico, em que promessas feitas pela religião se tornaram menos críveis para uma parcela da população. Como consequência dos processos históricos e sociais, não só a religião surge como recurso para conter as dores, decepções e dificuldades da vida em sociedade. A própria ciência se encarrega de construir uma outra forma de se posicionar frente às exigências do mundo.

Em *O mal-estar na civilização*, Freud (1930/2010c) argumenta sobre os resultados da tradição no Ocidente, fortemente marcada pelos discursos da ciência e do industrialismo ao longo do século XVIII. De acordo com Birman (2023, p. 40), “a dita civilização do progresso material, fundada na ciência e na técnica, não pôde realizar, pois, a suposta felicidade ampla, geral e irrestrita, conforme prometera em suas origens heróicas”. Por essa via, aquilo que Freud chama de civilização pode ser compreendido como desdobramento do *processo de modernização*. Nessa perspectiva, se trata de uma crítica aos impasses que a modernidade instaurou para o sujeito.

Freud (1930/2010c) sustenta a hipótese de que, frente às nossas necessidades e desejos, deparamos com um mal-estar que advém, sobretudo, de três direções: 1) da superioridade da natureza, 2) da fragilidade do nosso corpo e 3) das instituições sociais – sobretudo da família, do Estado e da sociedade – sobre nós. Em relação às duas primeiras, observamos como o ser humano adotou ao longo da história diferentes recursos com o intuito de amenizar seus efeitos, controlando e transformando a natureza, assim como o próprio

corpo, ainda que de forma limitada. Por outro lado, no que tange às regras e à convivência social permanecemos descontentes. Em troca de segurança e proteção, que se dá em prol da proteção da natureza e pela regulamentação dos vínculos humanos, renunciamos a uma cota dos nossos impulsos sexuais e agressivos, que, no entanto, percebemos não ser uma garantia.

De acordo com Birman (2023), com a modernidade e o consequente fim das utopias, surge o desespero por soluções aliviadoras do desamparo pelas individualidades. Freud (1930/2010c, p. 28) elenca três direções: “poderosas diversões, que nos permitem fazer pouco de nossa miséria, gratificações substitutivas, que a diminuem, substâncias inebriantes, que nos tornam insensíveis a ela”. Respostas como o isolamento social, a aniquilação das pulsões, o refúgio na fantasia e em vínculos amorosos são outras possibilidades citadas. De modo geral, como salienta Menezes, Campos e Bocchi (2020), podemos considerar dois grupos de saídas, os quais englobam: uma via psicopatológica e uma via de realizações culturais. No primeiro caso, o sujeito adoece, neuroticamente ou psicoticamente. No segundo, o sujeito busca na própria cultura, “a partir das identificações aos ideais morais, estéticos ou epistemológicos” (Menezes, Campos, & Bocchi, 2020, p. 21), uma via de descarga pulsional. Nesse caso, ocorre um deslocamento da libido, daquilo que não pode ser concretizado, para o ganho de prazer em fontes de trabalho psíquico e intelectual – a *sublimação* –, sobretudo, em realizações artístico-culturais e científicas.

Ainda segundo Birman (2023), a inserção do significante desamparo já nos primórdios da psicanálise levou a uma compreensão inicial de que seria possível um domínio através da razão científica. Nos anos 1915 a 1920, porém, é que esse significante incorpora o estatuto de conceito, ganhando uma nova dimensão. Para isso ocorrer, foi importante que “a crença freudiana no poder do discurso científico para promover o ‘progresso do espírito humano’ caísse por terra” (Birman, 2023, p. 151). Isso pode ser observado em *Considerações contemporâneas sobre a guerra e a morte* (Freud, 1915/2021), obra em que Freud tece comentários sobre o impacto da Primeira Guerra Mundial, que ocorreu entre 1914 e 1918. Como aponta Birman (2023), a devastação da guerra revelou os limites e as ilusões do progresso da civilização no Ocidente. Na obra *O mal-estar na civilização* (Freud, 1930/2010c) essas elaborações atingem seu ponto culminante, assumindo um estilo trágico.

Podemos observar, portanto, um deslocamento na compreensão freudiana quanto aos conflitos que surgem no sujeito a partir dos registros da pulsão e da civilização (Birman, 2023). Enquanto em um primeiro momento, o conflito é apresentado por Freud sob a perspectiva de uma solução possível a ser conquistada, inclusive, pela mediação da

psicanálise; à medida que o autor avança na compreensão do desamparo, irá defender que o conflito entre os registros da pulsão e da civilização são estruturais, inevitáveis e impossíveis de serem ultrapassados. Assim, podemos dizer que onde houver laço social necessariamente haverá mal-estar. Para Birman (2023), diante dessa constatação, a psicanálise deve assumir uma posição, sobretudo, ética e política sobre o conflito, tendo em vista que o sujeito, regido pelos laços sociais, precisa lidar com o desamparo também a partir dos campos do político e do social.

## **1.2. Uma perspectiva ferencziana: a ética do cuidado**

As investigações clínicas conduzidas por Freud (1915/2017) demonstraram que grande parte de nossos pensamentos e desejos é reprimida devido a processos que atuam no campo psicodinâmico das pulsões. Nessa perspectiva, estaria justamente na primeira infância as vivências com caráter traumático que, uma vez recalçadas, retornam ao sujeito na forma de sintomas. O trauma, contudo, irá ocupar lugares distintos na concepção freudiana, pois, ao mesmo tempo em que pode acarretar em sofrimento, é justamente a partir de determinados acontecimentos de cunho traumático que nos fundamos enquanto sujeitos (Cidade & Zornig, 2016).

Com origem que se dá além de uma situação clichê de abuso sexual ou acontecimento com enorme impacto, o trauma passa a ser compreendido enquanto uma marca singular, consequência, inclusive, de situações esperadas de desamparo, como a separação entre mãe e bebê, a constituição narcísica e a inscrição fálica. É, pois, um traço que se inscreve sobre um evento significativo, mas sem uma representação, já que se opera no campo daquilo que não possui palavras. Em alguma medida, cada um de nós desenvolve mecanismos internos capazes de suportar determinadas situações. Diante da falta de um suporte simbólico – e no que tange ao trauma estrutural, não há suporte simbólico possível – o trauma pode se inscrever.

Dois tempos marcam o trauma do sujeito neurótico na abordagem freudiana: no primeiro, ocorre uma experiência que provoca uma cisão entre o afeto e a representação; e no segundo, uma experiência alusiva à primeira faz com que o afeto venha à tona novamente, mas sem um significante que opere enquanto representação, levando aos adoecimentos psíquicos. Discorrendo sobre os tempos do trauma para Freud, as autoras Cidade e Zornig (2016, p. 40) apontam que

Nesta concepção do trauma, haveria uma primeira cena na qual a criança é convocada

sexualmente por um adulto, sem que ela compreenda o caráter sexual da excitação genital. A segunda cena, majoritariamente de caráter anódino, ocorreria a partir da puberdade e evocaria a primeira por traços associativos. É apenas através da recordação da primeira cena que a segunda adquire um valor traumático, de forma que há uma transformação de valor do primeiro evento, pois agora a excitação sexual já poderia ser vivida enquanto tal.

A perspectiva freudiana sobre o trauma nos mostra que “os traços não se inscrevem de uma só vez, permanecendo estáticos ao longo do tempo, mas podem ser transformados, desembocando em um processo que se desdobra em vários tempos” (Cidade & Zornig, 2016, p. 41). É importante destacar que a recordação do sujeito no segundo tempo não condiz com a cena exata que ocorreu na realidade, mas sim ao modo como determinado material foi psiquicamente processado – e que pode continuar sendo ressignificado com o passar do tempo. Nesse sentido, *a posteriori*, vivências e acontecimentos do passado podem ganhar novos contornos. Na clínica, de acordo com Cidade e Zornig (2016, p. 43), é possível movimentar este primeiro tempo, “desde que o sujeito suporte encontrar uma alteridade, um outro sujeito, disposto a escutar e a interpretar esse momento antes cristalizado”.

Aqui, destacamos as contribuições de Sándor Ferenczi, psicanalista húngaro e contemporâneo à Freud. Ferenczi atendeu grupos historicamente excluídos e vulnerabilizados, como pessoas em situação de prostituição, indigentes e outros, assim como casos que ultrapassavam a neurose clássica (Bender & Ratto, 2020). De acordo com Almeida (2021, p. 164),

Ferenczi trabalhava com pacientes mais gravemente adoecidos do que Freud. Atendia, com maior frequência, indivíduos que beiravam a psicose e que hoje se enquadrariam no transtorno borderline. Além disso, o psicanalista húngaro deu um enfoque maior à teoria do trauma, afirmando que os pacientes traumatizados precisavam receber os cuidados que lhe foram renegados quando crianças, dentro do consultório analítico. Neste contexto específico, a técnica formal se mostrava ineficaz ao tratamento desses indivíduos. O analista frio, distante e calado atrás do divã serviria apenas para (re)traumatizar o paciente já fragilizado, lançando-o, novamente, às agonias do desamparo primário. Ferenczi foi, aos poucos, pensando em novos manejos clínicos que pudessem favorecer a melhora dessas pessoas que o procuravam no ápice de seu sofrimento.

Um ponto-chave para a compreensão do pensamento desse autor está no

reconhecimento de que não somos nem inteiramente adultos e nem inteiramente normais. Em cada um de nós, existe uma criança e um “louco” atuando como forças dialéticas. As contribuições de Ferenczi nos ajudam a pensar uma psicanálise de acolhida de uma demanda adulta que, no entanto, encobre uma criança desamparada. Para Ferenczi (1926/1984), os sentimentos de desprazer que experimentamos quando criança ao sermos retirados do calor do meio materno é da ordem de um trauma, que, em virtude da repetição, revivemos ao longo de nossa vida. Nesse sentido, “o autor ressalta a importância da disponibilidade do analista de tocar e ser tocado e da comunicação com a criança que há no paciente” (Bender & Ratto, 2020, p. 123).

A atenção de Ferenczi (1927/2011a) pelos acontecimentos da infância ganha ênfase no ensaio *A adaptação da família à criança*, afirmando que, se no começo da vida, algum dano for infligido à criança, ainda que mínimo, isso pode agir como uma sombra sobre toda sua vida. Desse modo, para o autor, os principais traumas “dizem respeito ao ingresso da criança na sociedade de seus semelhantes e, quanto a isso, o instinto dos pais parece com muita frequência falhar” (Ferenczi, 1927/2011a, p. 5). Através de múltiplas experiências, tais como o desmame, os cuidados de higiene íntima, a supressão de “maus hábitos” da criança pelo adulto e a própria passagem para a vida adulta, o trauma pode se inscrever. Nessa compreensão do trauma, um agente externo, sobretudo, o próprio cuidador, encarna e inscreve o desamparo através de uma experiência com excesso pulsional irrepresentável.

Três temporalidades atravessam a experiência traumática de qualquer sujeito, de acordo com Ferenczi: 1) inicia-se com uma *experiência indizível*, na qual a criança se depara com um excesso de excitação que não é capaz de simbolizar, gerando intensa angústia; 2) posteriormente, no *tempo do testemunho*, a criança, objetivando a contenção da angústia e proteção quanto ao desamparo, irá buscar meios de simbolizar essa experiência através da presença sensível de outro adulto, distinto daquele que provocou a situação de excesso de excitação; contudo, o que se dá é 3) o *tempo do desmentido*, em que, devido a impossibilidade da plena alteridade, a experiência do trauma se cristaliza. Desse modo, o comportamento dos adultos para com a criança que sofreu uma situação de ordem traumática faz parte do modo como o trauma irá se instaurar (Osimo & Kupermann, 2012).

Para o autor, a cena traumática é marcada por uma confusão de línguas, dado que existe um mal entendimento por parte do adulto no que tange às manifestações sexuais da criança, por ser tomadas como análogas às manifestações sexuais da idade adulta. A confusão ocorre, pois, enquanto as manifestações sexuais do adulto se encontram no nível do genital,

da *paixão*, as manifestações da criança se encontram no nível da *ternura*. Segundo Osmo e Kupermann (2012, p. 331), “Ferenczi dá o nome de *língua da paixão* ao que seria próprio da onipotência narcísica do adulto, e o de *língua da ternura* ao que seria da ordem da ilusão de onipotência lúdica infantil”. Em *Confusão de línguas entre adultos e crianças*, Ferenczi (1933/2011b, pp. 101-102) afirma que

Um adulto e uma criança amam-se; a criança tem fantasias lúdicas, como desempenhar um papel maternal em relação ao adulto. O jogo pode assumir uma forma erótica, mas conserva-se, porém, sempre no nível da ternura. Não é o que se passa com os adultos se tiverem tendências psicopatológicas [...]. Confundem as brincadeiras infantis com os desejos de uma pessoa que atingiu a maturidade sexual, e deixam-se arrastar para a prática de atos sexuais sem pensar nas consequências.

Podemos relacionar a paixão com aquilo que está no campo do exagero e do abuso e, portanto, da violência; enquanto a ternura está no lúdico, sendo a linguagem própria da criança. A ternura não corresponde a uma ausência de sexualidade, mas de um momento da sexualidade anterior ao primado genital. Ao confundir a ternura com a paixão, o adulto falha enquanto suporte de mediação entre a criança e seu mundo, gerando na criança, pelo desconhecimento de suas necessidades, o excesso pulsional e a privação do amor parental (Herzog & Pacheco-Ferreira, 2015). Para Osmo e Kupermann (2012, p. 332), algumas reações dos adultos que podem ter efeito traumático na criança são: “dar provas de incompreensão; punir a criança; exigir dela um heroísmo da qual ela ainda não é capaz; ou reagir com um silêncio mortífero”.

Uma “nova língua”, a da ternura, é o que poderia estabelecer uma tradução entre analista e analisando. Nessa perspectiva, o psicanalista exerceria a função de “introduzir pulsões de vida positivas, e razões para continuar existindo” (Ferenczi, 1926/1984, p. 4). Segundo Herzog e Pacheco-Ferreira (2015, p. 187), para Ferenczi,

crianças mal acolhidas, ou seja, recebidas com rudeza e sem carinho, captam de forma consciente e inconsciente os sinais de aversão do meio e sua vontade de viver se quebra. “Morrem facilmente e de bom grado”, diz ele, mas, se sobrevivem, são acompanhadas por um desprazer e pessimismo em relação à vida.

Citando Ferenczi (1932, p. 236 como citado em Herzog & Pacheco-Ferreira, p. 188), “a criança recém-nascida utiliza toda a sua libido para o seu próprio crescimento, e é necessário até dar-lhe libido para que possa crescer normalmente”, assim “os bebês não amam, é preciso que sejam amados”. Para Osmo e Kupermann (2012, p. 338), o olhar de

Ferenczi “recai não mais em uma pressuposta experiência individual do sujeito pulsional, mas na percepção de uma indiscernibilidade entre o bebê e o ambiente que o acolhe”. Assim, a força vital do sujeito pode ficar comprometida caso em sua infância ele seja mal-acolhido em seu ambiente, como um hóspede indesejado.

Ao retomar a teoria freudiana do trauma, o autor compreende que o desamparo é o que deve ser mobilizado em um contexto de análise, convidando a criança que habita no adulto a falar. Ferenczi (1933/2011b, p. 350) alega que uma postura fria, calada e antipática do analista “não difere essencialmente do ambiente que, outrora, isto é, na infância, tornou-o doente”. Ao assumir essa postura, o analista corre o risco de repetir para analisando uma situação de abandono do passado, lançando o sujeito novamente no desamparo original. A tese defendida por Ferenczi, como aponta Almeida (2021, p. 164), é de que os analisandos traumatizados “precisavam receber os cuidados que lhe foram renegados quando crianças, dentro do consultório analítico”.

Almeida (2021) observa que, ao decorrer da obra de Ferenczi, nos deparamos com uma série de “experimentos” clínicos que tinham o objetivo de promover a melhora de quadros de sujeitos fragilizados. Ferenczi foi, aos poucos, desenvolvendo novos manejos clínicos para o atendimento daquelas pessoas que o procuravam no auge de seu sofrimento. Uma guinada em sua obra ocorre a partir de 1928, com a publicação de *Elasticidade da técnica psicanalítica* (Ferenczi, 1928/2011c), quando seus escritos se voltam, mais especificamente, para uma *ética do cuidado*, aterrada nos princípios de *hospitalidade, empatia e saúde do analista*.

A hospitalidade se refere a uma acolhida da criança presente no adulto, carente de ser vista e reconhecida. É a possibilidade de ofertar amparo frente ao indizível de seu sofrimento psíquico. Já a empatia se estabelece enquanto a possibilidade do analista “sentir com” (Ferenczi, 1928/2011c, p. 31) o analisando, a partir daquilo que reverbera nele mesmo. A saúde do analista, por sua vez, se refere ao próprio processo de análise pessoal do analista, o qual deve lidar com suas próprias resistências na sua atuação, trabalhando possíveis contratransferências. Ou seja, “quem quer analisar os outros deve, em primeiro lugar, ser ele próprio analisado” (Ferenczi, 1928/2011c, p. 31). Para Almeida (2021, p. 165), na perspectiva de Ferenczi, “os analistas bem analisados teriam mais acesso aos seus pontos cegos e às suas falhas durante o tratamento de seus pacientes, ampliando, assim, sua disponibilidade sensível para o manejo exigido pela dinâmica transferencial”.

Ferenczi (1928/2011c) retoma o conceito de *tato clínico*, presente nos chamados

“escritos técnicos” de Freud. Segundo o autor, a ênfase de Freud estava em postular sobre aquilo que o psicanalista não deveria fazer, de modo que aquilo que deveria ser realizado, de positivo, ficava relacionada a uma questão de tato clínico, com pouco aprofundamento. Nesse sentido, se esforça para retirar desse conceito seu “elemento místico, especial e indefinível” (Almeida, 2021, p. 165), o relacionado à capacidade de “sentir com” (Ferenczi, 1928/2011c, p. 27) o analisando, de modo a

saber quando e como se comunica alguma coisa ao analisando, quando se pode declarar que o material fornecido é suficiente para extrair dele certas conclusões, em que forma a comunicação deve ser, em cada caso, apresentada; como se pode reagir a uma reação inesperada ou desconcertante do paciente; quando se deve calar e aguardar outras associações; e em que momento o silêncio é uma tortura inútil para o paciente etc. (Ferenczi, 1928/2011c, p. 31).

O tato clínico, portanto, consistiria em certas condutas que convocam a sensibilidade do psicanalista. Para Herzog e Pacheco-Ferreira (2015, p. 188), “essa noção não tem um caráter místico ou puramente intuitivo, trata-se apenas de uma capacidade psicológica, empática, de se colocar no mesmo diapasão da criança (ou do paciente) e sentir com ele todos os seus caprichos e humores”. Desse modo, “a clínica impera como soberana, pois serão as necessidades do paciente que exigirão do analista qual postura (ou manejo) manter durante o tratamento em questão” (Almeida, 2021, p. 165). Falamos, então, de um trabalho ativo que se dá a partir de uma *elasticidade da técnica* psicanalítica. Assim, Ferenczi conjuga o manejo clínico de acordo com cada caso, ao invés de simplesmente tentar vestir, a todo custo, o arcabouço de sua abordagem nos casos clínicos que atendia.

Ferenczi foi, sobretudo, um grande investigador clínico, preocupado com seus analisandos e em refletir sobre o arcabouço teórico que trabalhava. As contribuições desse autor, aqui destacadas pela centralidade do conceito de desamparo em sua proposta clínica, nos ajudam a pensar a importância da psicanálise em se adaptar às múltiplas formas de sofrimento e dessubjetivação. Nesse sentido, suas contribuições permanecem atuais, tendo em vista questões como a exclusão social, capaz de levar ao apagamento e silenciamento de sujeitos e grupos sociais historicamente vulnerabilizados.

### **1.3. Notas: o compromisso ético-político da psicanálise**

Vimos que o desamparo tem a característica de possibilitar a emergência do sujeito, ao levá-lo a fazer ligações com o outro, mas, é importante investigar o que acontece quando o

desamparo se torna algo que ameaça, de fato, apagá-lo. Carreteiro (2003, p. 64) ressalta que o contexto brasileiro historicamente contribuiu para que certos grupos sociais fossem apagados: “seja afastar do campo visual a imagem de um indivíduo, desligar a televisão ou matar brutalmente alguém de categoria social baixa”. Desse modo, a exclusão escancara como a sociedade pode desinvestir certos grupos/sujeitos, lançando-os a uma situação de desamparo, com poucas possibilidades de contorná-lo (Lima & Lima, 2020). Essa compreensão é explicitada também por Rosa (2022, p. 4), afirmando que

Nem todos pagam o mesmo preço pela civilização. Todos têm restrições pulsionais exigidas pela civilização em troca da proteção e pertença, mas uma parcela da população tem maior proteção, menores restrições e menos infortúnios, enquanto outra parcela, explorada, tem menor proteção, maiores restrições e maiores sofrimentos, o que inclui o tema da desigualdade no sofrimento e no mal-estar.

Em uma leitura da obra *Metamorfoses da questão social*, de Castel (1987), Carreteiro (2003) se apoia nos conceitos de *indivíduo por falta* e *indivíduo por excesso* desenvolvidos pelo autor, definidos, respectivamente, como aqueles que têm poucos suportes objetivos para se desenvolverem e aqueles que têm suportes objetivos suficientes, para pensar como os *indivíduos por falta* nem sempre são conotados positivamente, experimentando um processo chamado de *desfiliação social*. Estes sujeitos, desfiliaados socialmente, estão mais propensos a vivenciar duplamente o desamparo. Esse sofrimento, por sua vez, pouco tem visibilidade, como aponta a autora:

As lógicas de invalidação e de depreciação ocorrem, em grande parte das vezes, em cenas públicas. As pessoas se sentem desvalorizadas e diminuídas e, raramente, compartilham tais sentimentos [...]. Os afetos, frutos do processo de exclusão, são relegados a passar por um processo que pretende apagá-los, anulá-los, enfim, torná-los inaudíveis. A esse processo de silenciamento dos afetos, dos quais participam as instituições e os sujeitos individuais e grupais, denominamos invisibilidade do sofrimento (Carreteiro, 2003, p. 60).

Penna (2017, p. 16) salienta que Castel (1987) “chamou atenção para a fragilidade dos vínculos sociais, para o risco social, para a vulnerabilidade de massa, onde a instabilidade das situações de trabalho, a inadequação dos sistemas clássicos de proteção social, conduziu à proliferação de indivíduos que ocupam, na sociedade, a posição de ‘supranumerários’”. Trata-se de pessoas marcadas pela precariedade e vulnerabilidade social, formando grupos socialmente excluídos. O autor chama esses grupos de *desfiliaados*, *desqualificados* ou

*sujeitos invalidados socialmente*. O processo de desfiliação, de acordo com Castel (1995/1998, p. 536 como citado em Rosa, 2022, p. 4) diz de uma ausência de “inscrição do sujeito em estruturas de sentido”.

Marcados pela exclusão, esses sujeitos frequentemente não encontram, nas instituições de educação, escola, saúde e trabalho, uma inscrição positivada. Nessa perspectiva, “o investimento narcísico só é possível se a trama social da qual os sujeitos participam puder lhes investir narcisicamente” (Carretero, 2003, p. 61). É através desse processo de investimento narcísico, de reconhecimento social, que o sujeito pode encontrar um lugar de continuidade no conjunto social. Do contrário, como aponta Carretero (2003, p. 58), “não há mais, para essas pessoas, zonas de inclusão social que sejam portadoras de sentido ou que lhes favoreçam um sentimento de pertencimento na organização social”. A autora enfatiza situações em que esse sofrimento pouco tem visibilidade, se inscrevendo no interior das subjetividades sem, contudo, ser compartilhado.

O que pode acontecer quando o contrato narcísico não é sustentado positivamente pelas instituições, mas, ao contrário, é constantemente atacado? São produzidas marcas no psiquismo individual e grupal que contribuem para a formação de um déficit narcísico. Este é forjado gradativamente através de ataques cumulativos. O acúmulo do reconhecimento pautado na negatividade vai romper ou esgarçar o contrato narcísico. Tal processo terá desdobramentos subjetivos e sociais (Carretero, 2003, p. 61).

Nesse sentido, Figueiredo (2007 como citado em Penna, 2017) acentua o compromisso ético do psicanalista enquanto *agente de cuidado*, apontando para a importância do reconhecimento da alteridade. Desse modo,

a teoria e a clínica psicanalítica devem servir de base para o desenvolvimento de uma concepção geral do cuidado – uma “metapsicologia do cuidado” – fomentada entre cuidadores em geral, mas também entre os próprios psicanalistas. Nessa direção, parece que a presença atenta do psicanalista, mas também dos profissionais de saúde e educação nas diversas faces do cuidar, acolher, reconhecer e incluir pode favorecer o combate contra a alienação e a miséria do mundo (Penna, 2017, p. 23).

É por aí que Rosa (2016), ao propor uma psicanálise que se implique com os fenômenos sociais e políticos, compreende a fala como ato de resistência diante do desamparo promovido por vivências que não puderam ser compartilhadas e, portanto, elaboradas. O silenciamento é compreendido como um processo de dessubjetivação

resultante da pobreza afetiva e/ou intelectual, levando, inclusive, ao desinteresse de constituir laço social. Para a autora, “algumas situações de escuta fazem surgir ali o sujeito desejante, vivo, onde parecia haver apenas vidas secas” (Rosa, 2016, p. 43). A escuta deve ter um compromisso com o resgate da memória do sujeito, causando uma ruptura nas barreiras que o impedia de narrar/compartilhar sua experiência e possibilitando a atribuição e reconstrução de sentidos.

Rosa (2016) enfatiza que a compreensão do fenômeno social traumático deve ocorrer de forma coletiva, por meio da recuperação da história social e política. No entanto, isso não implica desvalorizar a singularidade. Para a autora, a história de vida de um sujeito não diz apenas de sua existência singular ou do contexto social que foi constituído, mas justamente da imbricação dessas duas instâncias. Isso se relaciona com a concepção de Campos, Menezes e Bocchi (2020, p. 537), cuja direção da cura na clínica psicanalítica é compreendida no sentido de “levar o sujeito de volta ao confronto com seu desamparo, de modo a criar um estilo subjetivo de ser que dê conta de lidar com ele e viver em sociedade”. Ou seja,

está em jogo não somente a reconstituição narcísica de sua imagem, mas também a recomposição do lugar a partir do qual se vê amável para o Outro (ideal do eu), reafirmando uma posição que lhe permita localizar-se no mundo e estabelecer laços sociais, inclusive os analíticos (Rosa, 2012, p. 7).

Essa escuta não deve deixar de fora, por exemplo, os dispositivos da rede socioassistencial e da saúde, os quais “possibilitam o acolhimento e a expressão coletiva do sofrimento, sobretudo de sujeitos submetidos a situações de violência, o que demanda ações específicas que atenuem seu drama fora do âmbito clínico” (Lima & Donard, 2020, p. 112). Nesse sentido, Rosa (2016) ressalta a importância de pensar uma escuta psicanalítica para além do *setting* analítico habitual. Nesse caso, a escuta ocorre na própria pólis, nas mais diversas circunstâncias, através de intervenções psicanalíticas que se propõem *clínico-políticas*, convidando outros campos do saber para o diálogo. A ideia de uma psicanálise implicada, nessa interface entre sociedade e política, é de uma psicanálise que também se permite transformar ao lidar com esse sujeito em desamparo, aos moldes do que Ferenczi (1928/2011c) propôs em *Elasticidade da técnica psicanalítica*.

Como afirma Pollak (1989, p. 4), “para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta”. Assim, se tratando de vidas marcadas pela exclusão, é preciso que se desenvolva um trabalho que pense a reconstituição do laço social,

de modo a dar valor e sentido à vivência do sujeito, retirando-o da posição de silêncio (Rosa, 2016). A escuta pode possibilitar o resgate do sujeito de um lugar de silenciamento, convocando-o, como afirmam Lima e Lima (2020), a construir uma escrita de si. Essa escrita da própria vida abre espaço para que o sujeito se reconstrua em interlocução com o social. Para além da reconstrução daquilo que aconteceu no passado, esse processo pode ser pensado como uma tentativa de recriação do tempo vivido. Desse modo, para que o sujeito possa se sustentar subjetivamente, é fundamental que ele tenha uma história para contar – e um outro disposto a escutar. Aqui, nos parece que foi justamente isso que mobilizou Leonilson em sua obra.

## Capítulo 2

### O grande rio: um olhar sobre as narrativas de vida

Compreendemos que as obras de Leonilson, especialmente aquelas produzidas após o diagnóstico de HIV, são expressões de uma narrativa de si, reconhecidas pelo autor como “diários”. Contudo, elas transcendem a característica autobiográfica, funcionando como registros de um período histórico que não pode ser esquecido. Enquanto exemplares de uma época, elas possibilitam inflexões sobre a atualidade e sobre outras vivências também marcadas pelo diagnóstico do HIV e pelo desamparo. Assim, elas estabelecem uma comunicação com o espectador, dialogam com a realidade e vão além do que é meramente autobiográfico.

Ao longo deste capítulo, nos dedicamos a pensar os processos ocorridos na modernidade que transformaram a relação do sujeito com seu grupo de pertença e, conseqüentemente, consigo mesmo. O que nos interessa nesse *grande rio* que separa as pessoas, ilustrado aqui pela obra *O grande rio* (Figura 4), realizada por Leonilson em 1986, é a possibilidade de construção de *pontes* e conexões. Nas obras de Leonilson, a presença de rios e pontes revela uma busca de ligação e de comunicação com as pessoas. Isso se relaciona com a perspectiva que iremos desenvolver sobre as narrativas de vida neste capítulo.



**Figura 4.** *O grande rio* (1990). José Leonilson. Tinta de caneta permanente sobre papel, 15 x 22 cm. Coleção Marcelo Secaf, São Paulo.

## 2.1. Experiência, memória e narração

Um elo indissociável pode ser observado entre os conceitos de experiência, memória e narração na obra de Benjamin. Ao mesmo tempo que a experiência é tida como base para que se produza a narração, a narração do outro pode também ser produtora de experiência ao sujeito que a escuta (Chaves, 2020). Do mesmo modo, Benjamin (1939/1989) afirma que onde houver experiência, haverá uma memória que, por sua vez, concentra conteúdos tanto de um passado individual quanto coletivo. Nesse sentido, a memória constrói para o sujeito o que o autor chama de *experiência de duração*,

A duração dá ao sujeito uma espécie de sentimento de continuidade da existência, de ligação com o passado e o presente. Há uma apropriação do tempo, como passagem, contínuo de duração, fio do tempo, que estabelece a impressão de continuidade entre infinitos momentos que constituem a vida. Portanto, é como se algo se conservasse, embora estivéssemos em pleno movimento e passagem de tempo; por isso, a ansiedade não encontra terreno fértil. Viver isso significa que não existe presente que elimine o decorrer (Chaves, 2020, p. 95).

Podemos afirmar que uma cadeia da tradição<sup>10</sup> é formada pelo tecer de uma rede em que uma história se articula à outra através da reminiscência, possibilitando a transmissão dos acontecimentos ao longo do tempo. Esse compartilhamento sobretudo pela oralidade se dá em um tempo que é lento e artesanal. Nesse caso, o ouvinte não só ouve, mas assimila tal narração à sua própria existência, deixando a marca de sua própria experiência ao interpretá-la e recontá-la (Benjamin, 1939/1989).

Em *Experiência e Pobreza* (Benjamin, 1933/2012a), contudo, Benjamin anuncia que, com a modernidade, a experiência passada de geração para geração, dos mais velhos aos mais jovens, seja em provérbios ou histórias mais longas, entra em declínio. O autor desenvolve uma reflexão sobre o processo de desmoralização da experiência que se dá com a tecnificação da vida, questionando:

Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam narrar algo direito? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que é ajudado, hoje, por

---

<sup>10</sup> Ao falar de tradição, o autor não se refere a uma repetição do sempre idêntico, isto é, daquilo que não se modifica. Como aponta Rocha (2016, p. 127), “a reflexão sobre a arte de narrar nos coloca diante da ideia daquele legado que é transmitido às gerações futuras como uma base a partir da qual se constituem novas tradições”. Mais tarde, Benjamin (1940/2012d) desenvolve esse conceito sob o prisma do conformismo e da opressão, ressaltando os riscos de tomar a tradição dos chamados “vencedores” como “oficiais”. Nesse sentido, irá defender uma recuperação da tradição dos grupos historicamente oprimidos, assunto que será trabalhado na sessão seguinte.

um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (Benjamin, 1933/2012a, p. 123).

Para Benjamin, a geração entre 1914 e 1918, marcada pela Primeira Guerra Mundial, vivenciou uma das experiências mais terríveis da história, tendo como uma de suas consequências o silêncio. Isto é, a impossibilidade de transmitir, via narrativas orais, o horror do que haviam presenciado nos campos de batalha. O autor percebe que os soldados que voltavam da guerra voltavam silenciosos e, mesmo os livros que relatavam os acontecimentos, não continham uma experiência que fosse transmissível boca a boca. Quanto a isso, Benjamin (1933/2012a, p. 124) ressalta que

Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra das trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.

Nessa perspectiva, o autor fala de uma miséria na experiência que se difunde com o desenvolvimento da técnica e da tecnologia. A velocidade das inovações tecnológicas é tomada pelo autor tendo em vista o impacto das tecnologias de morte introduzidas com as guerras no mundo industrializado, selando a capacidade dos sujeitos de intercambiar experiências, como aponta Kehl (2009/2015). A autora observa como que, pela primeira vez na história, os soldados em guerra estavam completamente desamparados, à mercê de sua própria sorte. Isso porque o avanço da tecnologia, além de corroborar ainda mais para a destruição da vida, tornou irrisória qualquer qualidade física ou experiência dos soldados. A experiência estratégica, transmitida de um a um, nada valia quando, a qualquer momento, poderiam sofrer bombardeios aéreos. Uma vez desligados de sua rede de proteção, já que nem mesmo o treinamento militar poderia dar alguma garantia de sobrevivência e todos os soldados no campo de batalha estavam submetidos às mesmas condições, o combatente precisava prestar atenção nos mínimos detalhes da paisagem, à sua volta e acima. Nessa situação, era necessário dar um sentido imediato ao choque. Nunca antes na história as guerras tiveram tamanho patamar de destruição.

De uma situação em que a experiência nada vale, nos perguntamos que experiência poderia, a partir disso, ser transmissível. Para Kehl (2009/2015, p. 156),

Na vivência cotidiana dos sobreviventes, habitantes das cidades devastadas e reconstruídas, era necessário impedir as invasões do psiquismo pelas reminiscências espontâneas (fragmentos vivos do passado no presente), por pelo menos duas razões: em primeiro lugar, porque a memória de tantas referências destruídas tornaria a vida insuportável; em segundo, para manter a atenção consciente trabalhando a todo o vapor a fim de promover as reações adequadas e imediatas aos estímulos e solicitações do novo mundo.

Para além de uma pobreza das experiências privadas, vivenciadas individualmente, o empobrecimento da experiência, demonstrado por Benjamin (1933/2012a), tem a ver com uma pobreza das experiências coletivas, constituindo uma nova forma de barbárie. Nisso, pouco se olha para esse passado. Para o autor, o sujeito da modernidade se lança a um futuro “nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época” (Benjamin, 1936/2012c, p. 125). A transmissão da experiência entra em ruína, fazendo com que as pessoas aceitem qualquer coisa que seja apresentada enquanto novidade – um subterfúgio para não lidar com esse passado sombrio.

Em *O narrador*, Benjamin (1936/2012c) volta a ressaltar que, cada vez mais, o narrador está mais distante de nós, visto que as ações da experiência estão em baixa. A agitação do mundo moderno, e conseqüente empobrecimento da experiência, faz com que pouco se tenha a contar e nem paciência para escutar. Tal sujeito já não plaina na multidão como um sujeito curioso, mas sucumbe à multidão, que o arrasta (Chaves, 2020). A luta pela sobrevivência em uma nova organização social, política e econômica, excessivamente marcada pela concorrência, faz esse sujeito afastar-se da memória coletiva (Gagnebin, 2014). Não há interesse em zelar por essa memória. Segundo Chaves (2020, p. 99), “é como se as pessoas não tivessem nada em comum com a outra, tendo uma única ligação: seguir a lógica das ruas mantendo uma relação exemplar com o caos da vida moderna”. Trata-se de um sujeito passivo e empobrecido,

Sua rotina é falar de acontecimentos diminutos, de micro-fatos, de assuntos desconexos, descontextualizados, autoexplicativos, assépticos, que exigem uma verificação instantânea, no exato momento em que são lidos. A informação é ré no processo que trata da extinção da arte da narrativa. Uma história de mil anos não importa mais que um atropelamento na esquina de nossas casas; uma revolução tem menos importância que o próximo escândalo envolvendo aquele deputado corrupto; uma biografia ou um povo não têm condições de competir com as manchetes do

noticiário policial, que funcionam como numa linha de montagem fordista; o novo de hoje é apenas o obsoleto da manhã seguinte (Rebuá, 2017, p. 19).

Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin (1939/1989) alerta para as diferenças entre a narração e as novas formas de comunicação que se desenvolvem com a modernidade, como a informação jornalística e o romance, que levam a uma atrofia da experiência por não estarem integradas à tradição. Nessa compreensão,

Todas essas formas, por sua vez, se distinguem da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência (Benjamin, 1939/1989, p. 107).

A informação se constrói como um relatório, tendo valor apenas enquanto é nova. Os jornais inserem uma nova modalidade de veiculação dos acontecimentos, de forma quase instantânea e em larga proporção. A importância dada à brevidade dos fatos, faz com que o tempo se torne fragmentado e descontínuo, visto que as informações do passado não se conservam. Nesse sentido, há uma valorização dos acontecimentos próximos em detrimento daqueles que vêm de longe (Chaves, 2020). De modo semelhante, Benjamin (1936/2012c) compreende que o romance, difundido com invenção da imprensa, possui características bastante distintas da narração, dado que sua origem é o indivíduo isolado, não havendo a transmissão de uma sabedoria por lidar com lembranças avulsas: do mesmo modo como não se origina da tradição oral, também não a alimenta. Daí a indagação feita por Benjamin (1933/2012a, p. 124): “Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência já não mais o vincula a nós?”. Segundo Kehl (2009/2015), é como se, uma vez não conseguindo se vincular com o patrimônio que herdamos, ele se tornasse apenas um adorno vazio, ou ainda um peso do qual queremos abandonar. É preciso que exista uma experiência que de algum modo nos vincule à cultura. Se não, o sujeito moderno está impelido a acolher o novo, não importando qual seja.

Para o autor, a experiência que corre de boca em boca é a fonte de todos os narradores. Com tal característica, quem escuta uma narrativa está sempre em companhia de um narrador, mesmo que essa narrativa seja lida, pois as raízes do narrador estão no povo e não em um único sujeito. Além disso, compreende que uma boa narrativa não se trata daquela impregnada de explicações, mas daquela que dá espaço para reflexões e indagações distintas, podendo ser recontada, provocando desdobramentos e permitindo que aquele que outrora escutou a narrativa possa ser também narrador. Essas narrativas devem trazer consigo, seja de

forma aberta ou latente, uma utilidade que vai desde um ensinamento moral, uma sugestão prática, um provérbio ou uma expressão de uma forma de vida. Um narrador é aquele que sabe dar conselhos aos ouvintes, dirá:

Mas, se “dar conselhos” soa hoje como algo antiquado, isto se deve ao fato de as experiências estarem perdendo a sua comunicabilidade. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta do que fazer uma sugestão sobre a comunicação de uma história que está se desenrolando. Para obter essa sugestão, seria necessário primeiro saber narrar a história [...]. O conselho tecido na substância da vida vivida tem um nome: sabedoria (Benjamin, 1936/2012c, pp. 216-217).

Kehl (2009/2015, p. 159) nos atenta para o fato de que as narrativas não são apenas uma memorização do passado, mas “a própria atualização do passado no presente”. O que ocorre com a modernidade, pois, se trata de uma perda desse discurso vivo, que inclui a perda de referências de existência. Isso coloca o sujeito em uma condição de desamparo, já que agora, curvado em direção a si mesmo, precisa ser o autor de sua própria vida. De acordo com Benjamin (1936/2012c, p. 240),

o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador infunde a sua substância mais íntima também naquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida: sua dignidade é contá-la *inteira*.

Portanto, o abandono dessa experiência empobrecida não deve ser compreendido como uma tentativa de construir novas experiências. O que existe seria uma aspiração por libertar-se de toda experiência do passado, ao mesmo tempo que a cultura e o ser humano são “devorados”. Assim, a perda da experiência resulta em uma disponibilidade para as inovações técnicas e para as transformações que ela produz na vida social, levando a uma fascinação sem juízo, desligando-se de sua própria história coletiva (Kehl, 2009/2015). Para Rebuá (2017, p. 32), “o fim dos conselhos, da moral da história de cada biografia, individual e/ou coletiva, da sabedoria como legado e como substância da vida social” irá colocar o sujeito isolado, desorientado e desaconselhado em busca do seu reflexo no herói do romance, igualmente solitário. Surge, daí, um cansaço, e “ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente

simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças”, ressalta Benjamin (1933/2012a, p. 127).

Abatido por essa fatalidade, para sobreviver à falta de sentido, está a adesão pelo novo, pelo sonho e pelo futuro ilusório. O sujeito busca por um cenário onde “tudo parece possível, não porque o horizonte das possibilidades e da liberdade tenha se alargado, mas porque os critérios e os limites que davam sentido à vida foram destruídos” (Kehl, 2009/2015, p. 159). De acordo com Rebuá (2017), “experenciarmos” não é outra coisa, senão, construir, partilhar e recuperar sentidos, tanto do mundo como também de si. Dessa forma,

O paradigma utilizado por Benjamin para articular o avanço irracional da técnica com a desmoralização da experiência foi o do bombardeio a distância durante a Primeira Guerra Mundial. Mas mesmo no tempo em época de paz, o tempo contemporâneo é vivido com um sentimento permanente de urgência – não por acaso, as pessoas se dizem “bombardeadas” pelo excesso de trabalho ou por uma multiplicidade de solicitações simultâneas. O presente, que para o corpo é o único tempo existente, vem sendo cada vez mais comprimido entre um passado descartado a cada instante e um futuro em direção ao qual o homem se precipita sem saber por que, movido pela ameaça angustiante [...] de ser deixado para trás (Kehl, 2009/2015, p. 167).

A desmoralização da experiência se trata, tal como aponta Kehl (2009/2015, p. 166), de “uma vivência que não pode ser compartilhada, da qual não se tira lição alguma, excluída do campo humano de produção de sentido”. Todas essas transformações que ocorrem na modernidade, modificando as condições do convívio humano, que antes possibilitava a transmissão da experiência através das narrativas, é o que, ao mesmo tempo, destrói a qualidade das experiências. Logo, “a morte da narrativa explica a morte da experiência, assim como seu contrário” (Rebuá, 2017, p. 19). Portanto,

Em meio às ruínas – diria Benjamin – está o escombros da experiência, o que restou dela. A catástrofe permanente sepulta não apenas os homens e mulheres, os jovens e os velhos, o passado e o presente, mas leva consigo também a capacidade de partilharmos saberes, práticas, subjetividades, sentimentos, mas sobretudo, nossa capacidade de conferir sentido ao que nos acontece. Nossa pobreza, efeito direto da “nova barbárie” cotidiana do mundo forjado pela burguesia à sua imagem e semelhança, é principalmente uma pobreza da experiência, da capacidade de construir sentidos sobre o real (Rebuá, 2017, p. 36).

Em *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*, Benjamin

(1934/2012b) comenta como que, dentre as narrativas do escritor Franz Kafka, anunciado pelo autor como um dos grandes narradores da modernidade, nenhuma é mais frequente do que a do homem cuja cabeça se inclina sobre seu peito, como um corcunda. Isso ocorre em decorrência do peso do mundo, das preocupações e do trabalho. É um sujeito que, sufocado pelo peso de sua própria existência, recolhe-se para dentro de si, sem conseguir elaborar uma experiência que possa ser compartilhada, já que não encontra um lugar na tradição onde possa se inscrever. Como, então, pensar uma narrativa que traga à tona a experiência e a memória coletiva? Para o autor, Kafka é um dos grandes narradores dessa incapacidade contemporânea de narrar, um autor que “busca uma nova forma de narrar a partir dos escombros e migalhas da narrativa tradicional” (Gagnebin, 2014, p. 226). De acordo com Benjamin (1940/2012d), é necessário, pois, que olhemos para o passado e, principalmente, para aquilo que foi esquecido na história.

### 2.1.1. *Memória em disputa: a história a contrapelo*

Concebendo a memória como algo além do estritamente pessoal, Pollak (1989), em seu texto *Memória, esquecimento e silêncio*, disserta sobre os processos e atores que marcam a constituição e a formalização das memórias coletivas. Para o autor, a memória tem a característica de ser seletiva, uma vez que nem tudo fica gravado ou é registrado. Ao passo que se organiza em função das preocupações do momento – pessoais, sociais e/ou políticas –, se trata de um fenômeno construído, consciente e inconscientemente. Nesse sentido, certas memórias acabam sendo privilegiadas em detrimento do apagamento de outras. Ocorre o que o autor irá caracterizar como uma disputa pela memória. É aí que as histórias de grupos marginalizados agem muitas vezes como memórias *subterrâneas*, ressaltando o caráter destruidor, uniformizador e opressor das memórias ditas oficiais.

Sendo construída social e individualmente, a memória possui uma ligação muito estreita com o sentimento de identidade,

Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente serem negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo (Pollak, 1992, p. 5).

Dessa forma, a relação com a constituição da identidade se dá ao passo que a memória é determinante para que exista um sentimento de continuidade e coerência, da pessoa ou grupo, no processo de reconstrução de si (Pollak, 1992). Assim,

ao contarmos nossa vida, em geral tentamos estabelecer uma certa coerência por meio de laços lógicos entre acontecimentos-chaves (que aparecem então de uma forma cada vez mais solidificada e estereotipada), e de uma continuidade, resultante da ordenação cronológica. Através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros. Pode-se imaginar, para aqueles e aquelas cuja vida foi marcada por múltiplas rupturas e traumatismos, a dificuldade colocada por esse trabalho de construção de uma coerência e de uma continuidade de sua própria história (Pollak, 1989, p. 11).

Para o autor, enquanto as memórias ditas oficiais estão sempre amarradas por uma fácil credibilidade e aceitação, as memórias clandestinas são muitas vezes inaudíveis, demorando para que invadam o espaço público, para contestar e reivindicar. Em *Sobre o conceito de história*, Benjamin (1940/2012d, pp. 243-244) aponta para a importância de “arrancar a tradição do conformismo, que quer apoderar-se dela”, chegando a afirmar que nem mesmo os mortos estarão em segurança caso os dominadores vençam. Para o autor, enquanto as memórias ditas oficiais estão sempre amarradas por uma fácil credibilidade e aceitação, as memórias dos *vencidos* são muitas vezes inaudíveis, demorando para que invadam os espaços públicos, para contestar e reivindicar. De acordo com Löwy (2005), o termo vencedor, na obra de Benjamin, não corresponde apenas aos vencedores de batalhas ou guerras, mas a uma “guerra” de classes sociais. Desse modo, compreende que, ao investigar o passado, é necessário que o pesquisador não desenvolva uma empatia com os *vencedores*.

Para Benjamin (1940/2012d, p. 245), para que se produza uma *redenção* ao passado, é necessário “escovar a história a contrapelo”. Enquanto redenção, o autor fala da importância de uma rememoração das vítimas da história, mas que não se deve resumir a isso. Segundo Löwy (2005, p. 51),

a rememoração, a contemplação, na consciência, das injustiças passadas, ou a pesquisa histórica, aos olhos de Benjamin, não são suficientes. É preciso, para que a redenção aconteça, a reparação do sofrimento, da desolação das gerações vencidas, e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar.

Nessa perspectiva, Benjamin (1940/2012d) salienta que a história que costumeiramente temos acesso é contada através das vitórias dos vencedores. Desse modo, o

poder dos vencedores não está apenas na sua força econômica e política, como também no triunfo sobre as histórias que são contadas. O autor rejeita uma concepção positivista da história, em que sua investigação é compreendida enquanto representação do passado como ele “de fato” aconteceu. Aliás, a própria imagem que temos do passado é submetida ao processo histórico em que estamos situados: enquanto a história está acontecendo, o passado continua passível de ser recontado, não havendo uma última palavra possível. Daí dizer que “o passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade” (Benjamin, 1940/2012d, p. 243). Essa imagem do passado ameaça desaparecer quando ela não é visada. Assim, não seria possível falar em uma ciência neutra, capaz de capturar os fatos “reais”. Estes seriam, na realidade, na maioria das vezes, a visão dos vencedores.

Nessa perspectiva, “articular o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’”, mas, sim, “apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1940/2012d, p. 243). Esse perigo representa, para Löwy (2005), um fator que aguça a sensibilidade do sujeito histórico para o passado, estimulando o olhar crítico. O perigo é tanto de transformar a tradição dos oprimidos quanto o sujeito histórico atual, os “novos destinatários” dessa tradição, em instrumento dos dominadores. Desarraigar a tradição do conformismo é um modo de reconduzir a história como subversão da ordem estabelecida pelos historiadores “oficiais”.

Uma posição positivista da história partiria de uma identificação afetiva, ou ainda uma empatia, com os vencedores. Benjamin (1940/2012d) fala de uma *acedia*, termo de origem latina que significa indolência do coração, uma espécie de sentimento melancólico que priva um olhar crítico sobre as atividades humanas e leva à submissão à ordem das coisas, por acreditar que as coisas “são o que são”, para se referir a esse cortejo aos poderosos, que leva os sujeitos a se juntarem ao campo dos vencedores. À vista disso, é necessário “lutar para impedir que a classe dominante apague as chamas da cultura passada, e para que elas sejam tiradas do conformismo que as ameaça” (Löwy, 2005, p. 80). Duas concepções possíveis de história estão postas,

a confortável doutrina ‘progressista’, para a qual o progresso histórico, a evolução das sociedades no sentido de mais democracia, liberdade e paz, é a norma, e aquela que ele afirma ser o seu desejo, situada do ponto de vista da tradição dos oprimidos, para a qual a norma, a regra da história é, ao contrário, a opressão, a barbárie, a violência dos vencedores (Löwy, 2005, p. 83).

Escovar a história a contrapelo é, para Benjamin, ir contra esse historicismo de cortejo. Para Löwy (2005), isso possui um duplo significado: primeiro, histórico, pois pensa-se em ir contra uma versão dita como oficial da história, e, segundo, político, já que se entende que a redenção não acontecerá com o curso “natural” das coisas, assim sendo necessário “nadar contra a corrente”. Deixando à própria sorte, novas opressões continuarão sendo produzidas.

Benjamin (1940/2012d, p. 246) constrói uma reflexão sobre o que chama de *Anjo da História*, afirmando que

Ele tem o seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sobre uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irreversivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade.

Para o autor, o Anjo da História quer parar e cuidar das feridas das vítimas, mas a tempestade o coloca impelido a repetir o passado: com mais catástrofes e destruições (Löwy, 2005). O olhar que o autor lança para a história e o progresso é marcado tanto por um sentimento de dor quanto de revolta moral. Existe uma desconfiança sobre aquilo que é chamado de progresso, cujas raízes podem ser localizadas na ideia de “progresso” industrial e técnico no século XX. Para Benjamin (1940/2012d), apenas uma concepção despida das ilusões progressistas poderia dar conta de fenômenos como a barbárie, pois o avanço industrial de um país não garante sua superação.

De modo semelhante, Benjamin (1940/2012d) nos convida a ir além do herói emoldurado, a enxergar a barbárie que se apresenta como triunfo. Podemos concluir que “não há luta pelo futuro sem memória do passado” (Löwy, 2005, p. 109) e, também, que “o sujeito do conhecimento histórico é a própria classe oprimida, a classe combatente” (Benjamin, 1940/2012d, p. 248). É necessário empreender uma jornada em que o caminhar se volta para o passado, em direção àquilo que foi esquecido, pois é nele que reside a possibilidade de transformação do presente. É por aí que uma existência pode ser convertida em escrita/narração.

## 2.2. “Fazer falar” e escrita de si

É possível identificar certas relações, ora marcadas por aproximações, ora por distanciamentos, entre o sujeito das narrativas autobiográficas e o sujeito da psicanálise. Segundo Celes (1993), tanto a psicanálise quanto as autobiografias são fenômenos que emergem na modernidade, período em que o sujeito começa a se afirmar para além dos vínculos coletivos de pertença. Em meio a um contexto social e histórico atravessado por contradições e ambivalências, as narrativas autobiográficas expressam o surgimento de personalidades individuais em uma sociedade marcada pela pluralidade e pela constante transformação. Como aponta o autor: “num mundo em crise, dinâmico e plural, resta ao indivíduo a construção de sua vida, como construção de si mesmo (e de seu mundo)” (Celes, 1993, p. 178). Assim, afirmamo-nos, cada vez mais, em nossa interioridade, como um polo de síntese da experiência vivida.

Para Celes (1993), dois tipos básicos de autobiografias podem ser identificados na modernidade. O primeiro corresponde àquelas narrativas em que o sujeito procura relatar sua trajetória de vida apresentando-se como alguém seguro de si, como testemunha ou modelo exemplar. O segundo tipo, que mais interessa a esta pesquisa, é composto por autobiografias em que o sujeito, atravessado por incertezas, se engaja em um processo de autocompreensão por meio da reconstrução de sua história e de suas experiências vividas. Nesse caso, encontramos um sujeito que busca, ao contar sua história, um “acesso à verdade, que sempre é, no primeiro momento, verdade pessoal, verdade singular” (Celes, 1993, p. 188). Desse modo, o mundo da cultura é reinterpretado a partir da perspectiva subjetiva de quem narra, de modo que a História se converte em sua própria história.

Isso se articula com as contribuições de Ricœur (1986/2010b). O autor irá nomear de *identidade narrativa* a encruzilhada que se estabelece entre duas possíveis maneiras de narrar: a *histórica*, explicada por documentos, e a *ficcional*, que diz respeito a uma dimensão singular, própria de cada um. Ao longo da nossa vida, exploramos diferentes possibilidades de ser sujeito no mundo, em que história e ficção cooperam mutuamente para um entendimento de si. A narração, nessa perspectiva, toma um lugar de autocompreensão do tempo vivido. Tendo isso em vista, o autor reflete sobre o lugar da narrativa na experiência psicanalítica, afirmando que

A psicanálise, sendo uma arqueologia do desejo, ocupa-se com começos, desenvolvimentos e, portanto, uma dimensão temporal. Direi que essa dimensão temporal torna-se elemento narrativo e me parece desempenhar dois papéis na análise:

de uma parte, na constituição da doença; de outra, na condução da cura (Ricœur, 1986/2010a, p. 219).

Portanto, o sujeito na análise não está simplesmente descrevendo sua história, mas refazendo-a, de modo semelhante ao que ocorre na autobiografia. Em uma leitura sobre a obra de Ricœur, Gentil (2004, p. 112) aponta que

Narrar é, mais que tudo, articular simbolicamente o tempo, representá-lo, trazer à linguagem o que a ação experimenta e organiza no mundo. Portanto, as categorias próprias da ação, seu simbolismo e seus traços temporais constituem dimensões do mundo da ação que serão “mimetizadas” pela narrativa.

No contexto analítico, falar em “dessimbolização” é, em certa medida, o mesmo que falar em “desnarrativização”, pois se refere a uma situação em que o sujeito não consegue construir uma narrativa compreensível sobre sua própria vida. Sob essa perspectiva, os sintomas são como “fragmentos, migalhas de narrativas não coordenáveis numa narrativa coerente” (Ricœur, 1986/2010a, p. 219). Ricœur (1986/2010a, p. 220) questiona,

Não se pode dizer que toda a finalidade da cura é ajudar o paciente a construir a narrativa, a história de sua vida, com o caráter de inteligibilidade e de aceitabilidade que falta a essas migalhas de narrativa inconsistentes e insuportáveis que o paciente traz?

Celes (1993, p. 193) compreende que os procedimentos em um contexto analítico têm o objetivo de “estabelecer a almejada ligação entre a situação atual do sujeito (seus sintomas, suas queixas levadas ao analista) e o curso de sua história ou os determinantes de sua história”. A partir dessa concepção, a psicanálise poderia ser tomada como uma autobiografia em ato, já que, de modo parecido com o sujeito da autobiografia, o sujeito da análise busca uma elucidação acerca de algo. Contudo, embora isso seja verdade, tal compreensão é parcial. Seria mais correto, de acordo com o autor, considerar a análise enquanto *fragmentos* autobiográficos em ato. A diferença estaria, sobretudo, no fato do sujeito da análise estar problematizado em sua própria interioridade, assim, “a psicanálise não é testemunha do crescimento do sujeito, ou das superações de suas ‘contraditoriedades’, nem expressa um sujeito que se constrói em direção a uma vocação, [...] a psicanálise revela as condições subjetivas, toma-as, em certo sentido, como seu objetivo” (Celes, 1993, p. 196). Portanto, o sujeito da psicanálise é, em última instância,

Um sujeito que não se sabe, incapaz de se autobiografar. Tendo em conta que a psicanálise (sempre como trabalho analítico) não só revela um sujeito que se

desconhece, mas que também desconhece seu desconhecimento – desconhece suas 'resistências' – e que seu trabalho é justamente o de romper os dois desconhecimentos, fica ressaltada a ideia de que a narrativa psicanalítica não é a narrativa (auto)biográfica: ela seria mais propriamente definida como uma narrativa meta(auto)biográfica (Celes, 1993, p. 196).

Dito de outro modo, o trabalho analítico consiste em levar à linguagem aquilo que foi excluído dela, através do recalque. Podemos pensar isso a partir do que Celes (2005) chama de *fazer falar*. Nessa compreensão, o trabalho da psicanálise não tem a ver apenas com falar, já que envolve necessariamente um processo de vencer resistências – as quais interrompem a narrativa, fragmentando-a –, mas, sobretudo, com fazer falar, correspondente ao que Freud vai chamar de associação-livre. Nesta, o sujeito é levado a falar sobre o que lhe ocorre, sem julgamentos. Por meio da associação livre, o sujeito se entrega à rememoração de sua história, entrando em confronto com sua própria interioridade, num processo que visa tanto atribuir sentido às lacunas quanto desconstruir significados excessivamente cristalizados – uma vez que, por vezes, trata-se menos de encontrar um novo sentido e mais de desfazer aquele que se instaurou de forma rígida, abrindo espaço para outras possibilidades de significação. O fazer falar tem o objetivo de permitir que o sujeito circule por lembranças em um primeiro momento inalcançáveis. De tal modo, as construções em análise se dão a partir de um *fazer ouvir* das lembranças esquecidas, permitindo uma reconstrução narrativa, que não é linear.

Ricœur (1986/2010a) destaca a característica das narrativas que encontramos na clínica de estarem sempre em aberto, tanto no começo como no seu desfecho. No começo, pois, mesmo as lembranças mais antigas não se referem ao acontecimento mais antigo: o nascimento. O começo não está acessível à recordação, mesmo com todas as tentativas de fazer o sujeito recuar mais longe a memória. O mesmo ocorre em relação ao desfecho, já que a morte não pode ser incluída na narração: ela está sempre adiante do sujeito que narra. Por estar em aberto, a possibilidade de conclusão nos escapa, sendo possível narrar diferentes histórias de si mesmo. Assim, nos colocamos diante de um *horizonte de espera*, no qual “a orientação para o futuro, a dialética entre a expectativa e a rememoração, [...] faz que nos proporcionemos algo com o que nos projetar” (Ricœur, 1986/2010a, p. 222).

Podemos falar de um *resto* que sempre escapa ao sujeito, o colocando em um constante movimento. Essa ideia encontra ressonância na concepção de Celes (1993, p. 200) sobre o sujeito da análise, que aparece de diferentes modos:

Aparece como sujeito particular, um sujeito imaginoso, sujeito de fantasias próprias, sujeito singular e idiossincrático, sujeito íntimo. Esse sujeito se ordena (ou se inscreve) em um discurso – na medida em que se diz, se fala. Essa ordenação é, por assim dizer, ampliada no discurso do outro, do psicanalista: pela interpretação ou construção que “preenche”, ou mesmo significa, o discurso particular, dando-lhe “coerência e completude no que tem de essencial”. Nesse segundo aspecto, o sujeito se inscreve para além da ordem particular: enquanto é no discurso que ele se constrói, ele fica propriamente inscrito na ordem da linguagem, da cultura. Mas não se reduz a ela, porque o particular permanecerá em alguma medida como critério. Finalmente, o sujeito na análise aparece como sendo alguma coisa que não se reduz às suas experiências, ainda que as enseje, e que também não se esgota na ordenação discursiva, porque lhe resiste em alguma medida (Celes, 1993, p. 200).

Desse modo, tanto o conteúdo escrito quanto o falado apresenta um sujeito atravessado pela linguagem, um sujeito que, em sua narrativa, “deixa seu traço, seu estilo, no interminável de sua obra que muitas vezes não cessa de se escrever ou de não escrever, já que nem tudo se escreve, pois da linguagem sempre sobra um resto, o vazio, o real” (Brandão, 2001, p. 146). Ao dar indícios do nosso vazio, a narração pode trazer à tona fascínio e o horror frente ao abismo, dando borda a partir de “um saber inconcluso, deixando exhibir sua incompletude, seus restos” (Brandão, 2001, p. 158). Mesmo que tentemos encobrir nossas rasuras, suturando nossas falhas, algo nos escapa, fazendo revelar o lugar vazio do nosso desejo insabido que nos move a narrar. Portanto, se trata sempre de uma escrita-inscrição, onde o escrever/narrar se funde com o viver.

### **2.3. Percurso metodológico**

Esta pesquisa, enquanto uma pesquisa de cunho qualitativo, compreende as narrativas de vida enquanto uma possibilidade metodológica. De acordo com Lima (2013), o uso de histórias de vida como metodologia de pesquisa pode ser observado já na metade do século XX, a partir de disciplinas como a Sociologia, a Psicologia Social e a Antropologia. Nessa modalidade de fazer pesquisa, busca-se, a partir de relatos particulares, uma articulação com outras dimensões, possibilitando o entendimento de diferentes questões que atravessam o sujeito, a sociedade e a cultura. Trata-se de uma metodologia que ganha força através dos movimentos que buscam romper com os métodos tradicionais de se fazer pesquisa, dando voz aos sujeitos excluídos e deslocando o pesquisador de um suposto eixo de neutralidade e

detenção do saber.

Ainda segundo Lima (2013), as estratégias de pesquisas com narrativas de histórias de vida constituem importantes ferramentas de compreensão das múltiplas particularidades da subjetividade e, portanto, são importantes ferramentas de trabalho para a produção de conhecimento científico, especialmente para a Psicologia e a Psicanálise. Desse modo,

a utilização da pesquisa (auto)biográfica, no âmbito da produção do conhecimento da Psicologia, tem contribuído bastante para avançarmos na compreensão de como os fluxos da vida podem tomar diversas direções a partir dos modos de subjetivação contemporâneos. A história ou narrativa de vida parece ser uma apropriada alternativa para se articular a dimensão individual aos fenômenos socioculturais mais amplos. A vida, sob esse enfoque, é encarada não apenas como um conjunto de eventos, mas como um conjunto de episódios vividos em determinado tempo e lugar e sob algumas conjunturas. Para isso, é necessário insistir nas conexões entre os fatos narrados e a conjuntura social, cultural e econômica que os perpassa (Lima, 2013, p. 102).

Tal pesquisa pode se dar a partir de diferentes recursos, como entrevistas narrativas, filmes biográficos, histórias orais, escritas autobiográficas etc. O uso desses recursos pode possibilitar a compreensão de processos históricos vivenciados ao longo de uma vida ou parte dela. Nesta pesquisa, nos direcionamos à narrativa que pode ser encontrada da produção artística, especialmente nas artes visuais, destacando produções autobiográficas que trazem marcas do desamparo. Entendemos que essas produções, ao retratarem passagens da vida, podem ser usadas em uma pesquisa. Pela arte, a partir do uso de diferentes técnicas, o artista muitas vezes busca por “um sentido, uma direção, um itinerário pessoal, tal como se tece entre o desejo e a causalidade, entre a necessidade e arbitrariedade, entre a coincidência e o destino” (Larrosa, 2006, p. 189 como citado em Lima, 2013, p. 102), assim como acontece em ensaios, diários, crônicas e poemas. Nesse sentido, a partir das contribuições de Lima (2013), compreendemos que a reflexão de si é o elemento central da escrita de si.

Para compor o corpus desta pesquisa, foram selecionadas obras de caráter autobiográfico do artista José Leonilson, que viveu nas décadas de 1980 e 1990 os impactos da epidemia de HIV, em um período também profundamente atravessado pela homofobia. As obras de Leonilson são aqui compreendidas como representativas de um contexto histórico marcado pelo descaso governamental e pela insuficiência das políticas públicas voltadas à prevenção, ao tratamento e ao cuidado das pessoas que viviam com HIV (Valle, 2018). Trata-se de um período em que viver com esse diagnóstico era amplamente associado à

morte, sendo frequentemente estigmatizado e difundido pela mídia sob expressões discriminatórias, como a chamada “praga gay” (Fernandes & Bruns, 2021). Partimos da hipótese de que, nesse contexto, o diagnóstico operava como um atualizador da experiência do desamparo.

Antes de realizar essa escolha, porém, percorremos a produção de outros artistas que também incorporam um caráter autobiográfico em suas obras e nos quais a temática do desamparo se faz presente. Entre eles, destacam-se Frida Kahlo, artista mexicana cuja pintura expressa intensamente a dor física e emocional vivida ao longo de sua vida; Félix González-Torres, artista cubano-americano conhecido por trabalhos que abordam o luto, a ausência e a perda em decorrência da epidemia do HIV; Remedios Varo, pintora espanhola ligada ao surrealismo, cujas obras exploram o misticismo, o exílio e a subjetividade feminina; Leonora Carrington, artista surrealista britânica-mexicana que investigou temas como identidade, loucura e o fantástico; Ana Miguel, artista brasileira cuja produção envolve reflexões sobre corpo, memória e identidade; e Rosana Paulino, também brasileira, cuja obra discute as marcas do racismo, da diáspora africana e da condição da mulher negra no Brasil. Estabelecemos, diante disso, alguns critérios de seleção:

1. As produções deveriam ter seu caráter autobiográfico reconhecido pelo próprio artista;
2. O artista escolhido deveria dispor de outros registros sobre sua história de vida e de sua obra, como cartas, entrevistas, ensaios etc; e
3. O artista selecionado deveria ser brasileiro, recorte que possibilita articular sua experiência pessoal às especificidades históricas, sociais e culturais do contexto nacional.

Após analisarmos os registros autobiográficos dos artistas mencionados anteriormente, com base nos critérios de inclusão e exclusão definidos, identificamos na obra de Leonilson um terreno fértil para o desenvolvimento desta pesquisa. Desse modo, para um panorama geral da sua obra, utilizamos o catálogo da exposição *Leonilson: Sob o peso dos meus amores* (2012), com curadoria e organização realizada por Cassundé, Resende e Maciel, a qual teve esse mesmo objetivo: reunir produções do artista de modo a possibilitar um olhar panorâmico sobre toda sua obra. Também utilizamos as gravações de áudios do próprio artista que estão presentes no documentário *A paixão de JL* (2015) como principal apoio autobiográfico para as discussões aqui propostas. Entrevistas, relatos pessoais e outros materiais de cunho autobiográfico também foram utilizados na compreensão das obras e da

trajetória do artista.

Tendo isso em vista, seguimos para os critérios de inclusão/exclusão das obras que serão analisadas:

1. Terem sido produzidas entre 1991 a 1993, quando o artista trabalhou expressamente sobre a questão do diagnóstico;
2. Estarem acompanhadas de outros registros autobiográficos do artista, como entrevistas e relatos pessoais, que trazem à tona suas intenções com a obra; e
3. Abordarem a questão do desamparo diante do diagnóstico.

Com esses critérios definidos, após uma intensa investigação nos materiais citados, selecionamos duas produções para a nossa análise, ambas de 1992: a obra *El puerto* e a série de sete intitulada *O perigoso*. Na primeira, encontramos uma representação do cotidiano do artista, entre idas e vindas do hospital, em um momento de intensas complicações da doença, assim como uma representação sobre o modo como se percebe e é percebido ao carregar as marcas do diagnóstico. Na segunda, dados do artista como a idade, o peso e a altura, são utilizados para construir a ideia de passagem/permanência, transitoriedade e alteridade. Em ambas, o desamparo, sobretudo, diante do definhamento do corpo e a proximidade da morte, está declaradamente expresso.

Nesse sentido, enquanto uma pesquisa com narrativas autobiográficas, a análise das obras selecionadas seguiu o modelo da *Triplíce Mimesis* proposto por Ricœur (1983/2010a). O autor se apoia no modelo aristotélico de *mythos*, pensado a partir das tragédias gregas, ampliando sua aplicação para diferentes formas narrativas, em diferentes culturas. A narrativa é tomada pelo autor enquanto um *tecer de uma intriga*, em que, de um lado, está o *ato temporal*, relativo ao contexto histórico, e, do outro, o *ato de narrar*, relacionado à narrativa do sujeito, que constituirá um tempo outro. Entre este e aquele, está o *tempo da tessitura da intriga*, de modo que é possível estabelecer uma correlação entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana.

Ao propor esse desdobramento esquemático da mimese, o autor nos permite compreender como as obras de arte emergem da vida, a ela pertencendo, ainda que com certos distanciamentos, defendendo que “as narrativas, seu tecer de intrigas, ‘representam’ o mundo da ação e [...] sua dimensão temporal” (Gentil, 2004, p. 90). Esse *tecer* diz, portanto, não apenas de um produto de uma atividade, mas de uma operação, um *continuum*.

Para a análise das obras, as seguintes etapas podem ser destacadas:

1. Partimos da compreensão de Ricœur (1983/2010c), na qual a composição da intriga

está calcada em algo pré-estabelecido no mundo, relacionado ao contexto que envolve a obra. Perguntas como “o quê?”, “por quê?”, “quem?”, “como?”, “com?” e “contra quem?” possibilitam compreender certas ações e seus fins. Nesta etapa, recorreremos ao contexto simbólico da ação, como os códigos culturais, costumes e cenário social e político, para entender o significado disso ou aquilo. Refletimos sobre a realidade a partir da qual a narrativa/obra foi criada. De acordo com Ricœur (1983/2010c, p. 206), “se, efetivamente, a ação pode ser narrada, é que já está articulada nos signos, regras, normas; ela é desde sempre *simbolicamente mediatizada* [grifos do autor]”. Sem se ater a essa anterioridade, esse enraizamento, a narrativa/obra não pode ser compreendida. Esse momento corresponde à *mimesis I*.

2. Em um segundo momento, nos concentramos na configuração da narrativa presente na obra, considerada a partir de um todo, tendo em vista o contexto histórico (investigado na *mimesis I*) e a história de vida do artista. Para Ricœur (1983/2010c, p. 103), “uma história [...] deve ser mais que uma enumeração de eventos numa ordem serial, deve organizá-los numa totalidade inteligível, de tal sorte que se possa sempre indagar qual é o ‘tema’ da história”. Igualmente, Gentil (2004, p. 93) aponta que “a articulação dos eventos como começo, meio ou fim dá um sentido ao longo do tempo, não apenas os justapõe um depois do outro”. A partir desse encadeamento de eventos, novos sentidos podem ser compreendidos. Esse momento corresponde à *mimesis II*.
3. Por fim, nos ocupamos de questionar sobre como a narrativa da obra pode contribuir para pensar a questão do desamparo, pergunta que norteia nossa pesquisa. Buscamos, a partir de uma história singular, registros daquilo que é comum a todos nós. Ao que aponta Gentil (2004), uma boa intriga é justamente aquela na qual podemos ver pontos de verossimilhança, dando notícias sobre algo universal, comum a todos os sujeitos. Essa é a *mimesis III*, momento em que a narrativa forma um círculo ou arco hermenêutico, visto que surge a partir de uma dada realidade e a ela retorna.

A concepção da narrativa como um arco é explicitada por Gentil (2015) ao tomar referência a escrita literária,

O leitor tem o seu mundo, o mundo em que age e sofre, seu mundo da vida, *refigurado*, redesenhado pela travessia que fez do mundo *configurado* pela obra que leu, este mundo configurado em linguagem pelo autor. Este, por sua vez, não o criou do nada, mas deu-lhe forma, com sua imaginação e seu trabalho sobre e na linguagem, a partir daquele mundo em que ele vivia e sofria, mundo que também já tinha seu

desenho, sua figuração, sendo, portanto, *pré-figurado* [grifos do autor] em relação a essa configuração nova que constitui sua obra (Gentil, 2015, p. 170).

Para o autor, a narrativa é a possibilidade que nós humanos temos de dizer do tempo. Isso ocorre através da mediação entre dois momentos: de um tempo prefigurado a um tempo refigurado. Uma narrativa apenas poderá ser inteligível se uma situação anterior pode ser tomada como referência. O tecer da intriga configura a narrativa que, por sua vez, desemboca em uma nova reconfiguração para aquele que a acessa (Gentil, 2004). Nas palavras de Ricœur (1983/2010c, p. 87), “seguimos, pois, o destino de um tempo prefigurado em um tempo refigurado, pela mediação de um tempo configurado”, afirmando em outro momento que “o sentido ou a significação de uma narrativa brota nas interseções do mundo do texto e do mundo do leitor” (Ricœur, 1983/2010c, p. 203). Portanto, mais do que uma mera imitação, a *mimesis* é concebida por Ricœur a partir da sua dimensão de *poiesis*, portando-se como uma *imitação criadora* (Gentil, 2004). A narrativa conduz a uma reconfiguração da realidade, ao possibilitar a construção de sentidos e ressignificar acontecimentos. Compreendo que o artista com o qual escolho trabalhar atua, portanto, enquanto participante e construtor da cultura (Gentil, 2004).

No que tange às considerações éticas ao trabalhar com as narrativas de vida como uma metodologia de pesquisa, Lima e Santos (2021) destacam o compromisso do pesquisador com sujeitos historicamente silenciados. Assim,

um pesquisador está fazendo política quando sua pesquisa repercute a voz daqueles que normalmente não são ouvidos; está fazendo política quando não o faz e pesquisa seus pares; e também está fazendo política quando, independente do tema de investigação, ignora ou desconsidera as condições reais de existência de sua análise (Lima & Santos, 2021, p. 89).

Na pesquisa autobiográfica, apreendemos não apenas a história do sujeito, mas também a história social. O próprio sujeito é quem diz de sua vida e do mundo de significações que está à sua volta. Isso leva necessariamente a um deslocamento em relação aos modos tradicionais de fazer pesquisa, que colocam o pesquisador como aquele que sabe. Desse modo, é preciso levar em conta que o conhecimento é sempre parcial, pois, ao trabalhar com narrativas de vida, não buscamos por uma *verdade*, e sim por registros que possam suscitar reflexões sobre o objeto estudado (Lima, 2013). Do mesmo modo, reconhecemos as limitações ao abordar a narrativa de vida do artista. Compreendemos que embora a obra diga algo sobre a singularidade do artista, a qual não deve ser deixada de lado,

o que está em análise nesta pesquisa não é propriamente o artista, mas sim sua obra – ou melhor, a narrativa de sua obra –, a qual expressa “um traço da cultura que diz do seu tempo, das contingências, dos valores e ideais de sua época, bem como objeto que segue interrogando o presente” (Marsillac, Bloss, & Mattiazzi, 2019, p. 798). Não há pretensão aqui de esgotar as nuances de sua história de vida, uma vez que a obra do artista, bem como todos os recursos autobiográficos deixados por ele, como gravações, cartas e diários, dão margem para uma extensa investigação.

### Capítulo 3:

#### Leo não consegue mudar o mundo: memórias das décadas de 1980 e 1990

*Consumara-se o prazer ilícito.  
Ergueram-se ambos de catre humilde.  
À pressa se vestiram, sem se falar.  
Saíram separados, furtivamente;  
e, ao caminhar inquietos pela rua,  
como que receavam que algo neles traisse  
em que espécie de amor há pouco se deitavam.*

*Mas quanto assim ganhou a vida do poeta!  
Amanhã, depois, anos depois, serão  
escritos os versos de que é esta a origem.<sup>11</sup>*

Leonilson recebeu o diagnóstico de HIV em 1991, acontecimento que provocou profundo impacto em sua vida e forte influência em sua obra. A partir desse momento, o artista passou a projetar ainda mais suas questões pessoais em suas produções. Pode-se dizer que seu trabalho não nasceu com uma intenção autobiográfica explícita, mas foi se tornando cada vez mais confessional, sendo o diagnóstico um ponto de inflexão decisivo na forma como o artista passou a encarar a arte e a própria vida. De 1991 até o ano de sua morte, em 1993, Leonilson se dedicou sistematicamente a explorar questões relacionadas à sua experiência como pessoa vivendo com HIV. Paralelamente, suas obras e registros pessoais oferecem um testemunho sobre o que significava ser um homem homossexual em um período atravessado pelo medo, pela insegurança e pelo estigma social.

Em *Leo não consegue mudar o mundo*<sup>12</sup> (Figura 5), de 1989, Leonilson expressa um pessimismo diante da constatação de que não é capaz de mudar a realidade, mas revela, ainda que pela afirmação negativa, o desejo pela mudança. No momento de produção dessa obra, Leonilson ainda não havia recebido o diagnóstico de HIV, mas observava o aumento progressivo do número de casos e era acometido por uma constante tensão, conforme veremos adiante. Embora não se possa afirmar com certeza que esse era o tema central da obra, ela ilustra aqui o desamparo diante de uma realidade cruel e intangível. Isso nos interessa e coloca como ponto de partida para a questão: diante disso que não podemos

<sup>11</sup> Poema intitulado *A origem*, de Constantin Cavafy (1921). Esse foi um dos poemas recitados por Leonilson em uma das entrevistas concedidas a Lagnado (1995/2019b).

<sup>12</sup> Essa frase é retomada em uma obra de 1991, com o mesmo título, onde se lê: “Leo não consegue mudar o mundo porque os deuses não admitem competição com eles”.

mudar, o que podemos fazer? Essa questão nos conduz ao capítulo seguinte, onde a arte se apresenta ao sujeito como uma possibilidade de elaboração do vivido.



**Figura 5.** *Leo não consegue mudar o mundo* (1989). José Leonilson. Tinta acrílica sobre lona, 156 x 95 cm. Coleção particular, São Paulo.

A seguir, abordamos os impactos da epidemia de HIV nas décadas de 1980 e 1990, assim como os sentidos atribuídos ao HIV/aids<sup>13</sup> a partir dos discursos produzidos nos primeiros anos da epidemia.

<sup>13</sup> Ao longo desta pesquisa, ora utilizaremos apenas *HIV* ou *aids* ora *HIV/aids*. Sabemos que HIV e aids não são sinônimos, de modo que o primeiro corresponde ao vírus e o segundo à síndrome clínica. Em alguns momentos, a expressão *peessoas vivendo com HIV*, ou similares, contempla tanto pessoas que vivem com o vírus de forma controlada quanto pessoas adoecidas em decorrência das complicações do HIV (nesse caso, caracterizando como a aids). Em outros momentos, contudo, utilizaremos o termo *aids* juntamente com *HIV* (*HIV/aids*), para destacar justamente a ocorrência do adoecimento dessas pessoas, sendo esta uma questão que merece atenção.

### 3.1. A chegada do HIV no Brasil

As primeiras investigações sobre o agente etiológico da aids tiveram início no começo da década de 1980. De acordo com Fernandes e Bruns (2021), a sigla “AIDS” foi utilizada pela primeira vez em 1982, em uma publicação do *Centers for Disease Control and Prevention* (CDC)<sup>14</sup>, nos Estados Unidos. Tratava-se de uma tentativa de classificar uma epidemia que afetava, sobretudo, jovens homossexuais em grandes centros urbanos como Nova York, Los Angeles e São Francisco. No Brasil, a epidemia começou a se delinear a partir de 1980, embora os primeiros casos confirmados tenham sido registrados apenas em 1982. Sua chegada ao país foi acompanhada de um conhecimento prévio sobre a doença, amplamente noticiada pela mídia internacional. Assim, o Brasil passou a incorporar os discursos e interpretações já consolidados nos Estados Unidos, importando não apenas informações médicas, mas também os estigmas e representações sociais associados ao HIV.

Os grupos mais afetados pela epidemia foram sobretudo pessoas negras, homossexuais, transgêneras, travestis<sup>15</sup>, usuários de drogas injetáveis e profissionais do sexo, populações já historicamente estigmatizadas e vulnerabilizadas (Vázquez & Gomes, 2021). A forma como a epidemia foi abordada pela comunidade científica, pela mídia e pela sociedade em geral intensificou ainda mais os processos de exclusão e marginalização desses grupos. Para Fernandes e Bruns (2021, p. 62),

A partir dos primeiros diagnosticados na década de 1980, viver com HIV/aids era sinônimo de uma prática sexual excessiva, desviante e desregrada. Essa construção social da aids, estabelecida à luz dos conceitos preconceituosos e estigmatizantes, foi ancorada na moral dominante, patriarcal e heteronormativa da sociedade.

Tendo em vista que no começo da década de 1980 poucas eram as constatações sobre a aids, inclusive ainda nem possuía tal nome, ela foi conceituada a partir de nomenclaturas como “Doença dos 5 H” – expressão que englobava Homossexuais, Hemofílicos, Haitianos, Heroínômanos (usuários de heroína injetável) e profissionais do sexo (*Hookers*, em inglês) –

---

<sup>14</sup> O CDC (em tradução livre, Centro de Controle e Prevenção de Doenças), faz parte do Departamento de Saúde e Direitos Humanos dos EUA. O órgão trabalha em prol da proteção da saúde pública, com o objetivo de prover informações no que tange a saúde e a segurança da população e promover parcerias com outros departamentos e organizações de saúde. Desse modo, o CDC concentra a atenção nacional dos EUA no que se refere à prevenção e controle de doenças.

<sup>15</sup> A expressão *pessoas transgêneras* condensa de forma ampla diferentes manifestações de identidade, como mulheres transgêneras, homens transgêneros, pessoas não-binárias e travestis. Contudo, ainda que a expressão já contemple travestis, compreendemos a importância de frisar que, especialmente travestis, foram e são afetadas pelo HIV. Desse modo, reconhecemos que, desde o início, travestis estiveram na linha de frente da epidemia, inclusive sofrendo intensas perseguições policiais e da sociedade civil, como veremos adiante.

além de termos como “pneumonia gay”, “câncer gay”, “síndrome gay”, “peste gay” e *Gay Related Immune Deficiency* (Grid) – isto é, Imunodeficiência Relacionada aos Gays, em tradução livre (Vázquez & Gomes, 2021).

Em estudo onde investiga os processos de formação identitária no contexto da epidemia do HIV, Valle (2002) afirma que, desde 1984, diversas revistas e jornais brasileiros reportaram à epidemia com regularidade. Assim, associando-a à homossexualidade, foi criada uma “identidade” para o HIV/aids. Nesse momento, é possível perceber uma radicalidade ao adotar o termo *homossexualidade*, uma vez que muitas vezes era usado de modo a apagar e/ou colocar no mesmo invólucro outras manifestações sexuais e de gênero, como a bissexualidade, a lesbianidade, vivências transgêneras e travestis e, ainda, sujeitos que não se sentiam identificados por nenhuma dessas nomenclaturas<sup>16</sup>. Essa associação significou muito mais do que ser afetado pelo HIV, como também ser impuro, indesejável e ser considerado culpado pela disseminação da doença.

Desde o início, suposições sobre comportamentos sexuais, raça e nacionalidade, estabelecendo grupos de risco<sup>17</sup> e categorias de exposição, estiveram presentes, favorecendo para que certos grupos sociais fossem marcados e discriminados. A expressão *grupo de risco* passou a ser usada com o noticiamento de casos em outros grupos, como hemofílicos, homens e mulheres heterossexuais e crianças. Contudo, ao reiterar de modo constante a existência de certos grupos de risco, era comum a sua naturalização (Sanabria, 2016). Os noticiários sobre contágio e transmissão entre homossexuais continuava recebendo mais atenção e pouco se comentava sobre os casos de transmissão entre heterossexuais. Isso criava um falso senso de segurança entre aquelas pessoas que, mesmo tendo um comportamento de risco, não se identificavam com o risco de infecção (Valle, 2002).

A história da epidemia, sobretudo veiculada pela imprensa, foi marcada pela emergência de diferentes categorias identitárias relacionadas às pessoas que viviam com HIV. No que tange aos termos utilizados, Valle (2002) afirma que, de 1983 a 1987, *vítima, paciente e portador de HIV/aids* eram os mais comuns. De acordo com o autor, “todas essas categorias

---

<sup>16</sup> Atualmente, principalmente no âmbito da saúde pública, é comum o uso da expressão *Homens que fazem Sexo com Homens* (HSH) para se referir a homens que mantêm relação sexual frequente ou esporádica com outros homens, mas que não necessariamente se identificam enquanto homossexuais ou bissexuais. No que se refere às mulheres, de modo semelhante, também se tem usado a expressão *Mulheres que fazem Sexo com Mulheres* (MSM). Desse modo, o termo se refere à prática sexual e não à identidade sexual – isto é, ao modo como o sujeito se identifica/nomeia a partir de sua sexualidade.

<sup>17</sup> A UNAIDS recomenda o uso da expressão *populações-chave* para se referir ao grupo de pessoas com maior probabilidade de se expor a comportamentos considerados de risco, os quais podem ocorrer por diversas circunstâncias sociais.

e imagens enfatizavam a degradação passiva e inevitável vivida pelos soropositivos” (Valle, 2002, p. 185). Dessa forma, os *pacientes* eram comumente representados em leitos de hospitais, sob intensos cuidados médicos. Isso corroborou para a construção de um imaginário social do HIV como condição clínica que demandava distanciamento social. Nos anos seguintes, de 1987 em diante, momento em que o vírus passou a ser ativamente administrado por intervenção clínica, intensificando o processo de medicalização da vida do sujeito vivendo com HIV, o termo *aidético* foi o que mais prevaleceu. Segundo o autor, a representação cultural do aidético era de um sujeito cuja trajetória era concebida como “moralmente condenável”.

Ser um *aidético* [grifos do autor] veio sugerir, portanto, uma identidade abrangente que definia e agregava pessoas das mais diversas trajetórias e experiências sociais, culturais e subjetivas: mulheres aidéticas; pivetes aidéticos; gays aidéticos, etc. Todos eram sub-entendidos por meio de uma identidade comum, que era mais caracterizada pelo estigma da doença e sempre sobre o signo da morte (Valle, 2002, p. 185).

Nessa perspectiva, vemos que a história de uma doença não se resume à trajetória de sua descoberta, disseminação ou ao modo como ela foi controlada/curada, mas também está intimamente relacionada ao contexto social e ao modo como ela é significada, podendo gerar desdobramentos diversos. Na concepção de Barata (2006, p. 25), “as enfermidades revelam muito sobre as crenças, os costumes, as identidades, as organizações social e política, além da moral, e, por isso, sua compreensão tem sido cada vez mais ampliada para além do discurso médico-científico”. Em leitura sobre a obra *Doença como metáfora*, de Sontag (1984/1978), a autora enfatiza a construção de diferentes metáforas sociais relacionadas às patologias, o que podemos observar com nitidez no que tange ao HIV/aids.

Dentre as metáforas elencadas, uma delas é a da *peste*, em que as doenças passam a ser compreendidas pela sociedade enquanto um “castigo divino” destinado a uma comunidade “pecadora”. Outra metáfora comum é a do *estrangeiro*, na qual a origem daquilo que é considerado mau é atribuída sempre ao outro, o que corrobora para a xenofobia, o racismo e outras manifestações de preconceitos. Em ambos os casos, a ausência de explicações científicas, ou a precária disseminação de informações corretas e esclarecedoras, alimenta a construção de crenças e mitos ao redor das doenças. O desconhecimento do agente patogênico é um dos fatores que mais favorecem a construção dessas interpretações. No entanto, o seu conhecimento não é garantia de que essas interpretações sejam abandonadas completamente.

Uma explicação possível para isso está no modo como o imaginário religioso está arraigado nas sociedades ocidentais. Assim, “mesmo com explicações científicas disponíveis, que se atêm ao mecanismo de ação da doença, permanece a necessidade de compreender o porquê, mais do que o como, fugindo do alcance científico” (Barata, 2006, p. 27). Um fato importante a ser destacado é que, diferentemente de epidemias anteriores no Brasil, como a febre amarela (nos anos 1850 e 1870), a varíola (de 1834 a 1839) ou mesmo a gripe espanhola (de 1918 a 1919), a epidemia de HIV/aids, iniciada nos anos 1980, foi a primeira a ganhar ampla repercussão na mídia moderna. Isso, ao que aponta Barata (2006), conectou o Brasil a redes internacionais de notícias, reforçando a sensação de desproteção e a rápida disseminação da doença, contribuindo para a construção de estigmas e reforçando preconceitos. Barata (2006, p. 29) ressalta que

Um dos meios mais eficientes de disseminação destes sentidos é através da imprensa, que com a justificativa de prestar serviços e ser porta-voz dos cidadãos, desempenha papel chave na construção junto à sociedade dos sentidos por trás de cada patologia.

O caos gerado contribuiu, ainda mais, para a violência. Exemplo disso foi a *Operação Tarântula*, nome que ficou conhecida a operação policial ocorrida em São Paulo em 1987. Nessa operação, pessoas transgêneras, especialmente travestis, eram perseguidas e muitas delas “desapareciam”. Em diversas situações, essas pessoas eram colocadas em situações vexatórias e violentas, sendo arbitrariamente presas pela acusação de crime de contágio venéreo. De acordo com Cavalcanti e Barbosa (2018, pp. 180-181), nesse contexto, “não haveria sequer a necessidade de comprovar algum delito por parte das travestis detidas, pois justo pelo fato de serem travestis é certo que se não ocorreu o delito foi apenas por falta de possibilidade e este, certamente ocorrerá”. Para as autoras, “a punição, dentro dessa racionalidade, decorre de quem se é, não necessariamente do que se fez” (Cavalcanti & Barbosa, 2018, p. 181).

Isso se articula com a compreensão de Trevisan (1986/2000, p. 449), que afirma que, de modo direto ou às vezes mais sutil, houve uma tentativa de “‘proteger-se’ da epidemia da aids combatendo o ‘vírus’ da homossexualidade” – ou, de modo mais abrangente, combatendo todos aqueles que rompiam com a linearidade gênero/orientação sexual culturalmente construída e reforçada. Logo, ante o fantasma que o HIV anunciava, foi escolhido uma espécie de “bode expiatório”, “como sempre acontece nas grandes calamidades públicas e nas fobias daí resultantes” (Trevisan, 1986/2000, p. 449). Os efeitos disso, dentro da própria comunidade homossexual, foram diversos:

O pânico levou muitos deles a recorrer a especialistas terapêuticos, que foram surgindo para atender a soropositivos ou não [...]. Relações homossexuais antigas e novas se desfizeram. Casais monogâmicos deixaram de manter relações, ainda que continuassem juntos. E uma grande quantidade de rapazes homossexuais abriu mão absolutamente de sua vida sexual, enquanto outros, em grande quantidade, resolveram quebrar o galho em casamentos heterossexuais de última hora (Trevisan, 1986/2000, p. 459).

A prática homossexual, portanto, passou a ser metáfora para o território do adoecimento e da morte. A epidemia do HIV trouxe à tona a ambiguidade do desejo, visto que, como aponta Trevisan (1986/2000), “o corpo que me atrai e me dá prazer é o mesmo que me contagia, me adocece e me mata”. Trazendo em seu bojo componentes punitivos de fundo religioso e moral, a morte se torna, nessa concepção, a grande punição para uma prática sexual considerada desviante e pecadora. Para o autor (Trevisan, 1986/2000, p. 462), “houve pânico porque o sistema imunológico da sociedade descobriu-se frágil e às vésperas de adoecer” do que, nesse caso, trata-se de uma “doença” que o HIV apenas significa – isto é, o preconceito que está arraigado historicamente e que o vírus apenas o evidenciou.

Ao mesmo tempo que isso ocorria, o HIV trouxe também visibilidade para a população constituída por Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros e Travestis (LGBT). De acordo com Trevisan (1986/2000, p. 462), o vírus fez a proeza de

deixar evidente à sociedade que o homossexual existe e não é o *outro*, no sentido de um continente à parte, mas está muito próximo de qualquer cidadão comum, talvez ao meu lado e – isto é importante! – dentro de cada um de nós, pelo menos enquanto virtualidade. Graças à característica de estigma que a aids historicamente adquiriu, já não se pode mais esconder o desejo: ele está lá, sendo identificado, flagrado e denunciado por intermédio da doença.

Nesta passagem, embora o autor se refira à homossexualidade, suas contribuições também nos auxiliam a pensar outras vivências que desviam da norma cisgênera e heterossexual. Vemos que, de algum modo, beneficiando da metáfora imposta socialmente, esta população se tornou menos invisível. Revelados ao mundo, a epidemia do HIV foi um marco no que se refere à construção de políticas públicas de saúde voltadas à população LGBT, visto que nunca antes havia se discutido tanto a realidade desta população. Desse modo, podemos destacar o fortalecimento dos movimentos sociais nas décadas de 1980 e 1990 que passaram a reivindicar, para além do contexto da epidemia do HIV, o direito à saúde

e à cidadania da população LGBT. Ao longo da primeira década dos anos 2000, grupos e ativistas do movimento LGBT irão pressionar o governo a apresentar programas que não se limitassem ao HIV/aids. Embora, ainda hoje, as políticas para esta população sejam expressão de um exercício de resistência, olhar para esse percurso histórico, atravessado por grandes conquistas, nos possibilita vislumbrar novos modos de produzir saúde e cidadania para as populações LGBT.

### 3.2. Décadas de 1980 e 1990

De modo geral, é possível afirmar que, enquanto a década de 1980 foi marcada pela descoberta do HIV e pela formulação das primeiras respostas à epidemia em nível global, os anos 1990 se voltaram ao aprimoramento das estratégias e ao avanço nas práticas de tratamento. Marques (2002) propõe uma leitura da trajetória da epidemia de HIV/aids no Brasil, com ênfase na construção de políticas públicas de saúde, organizada em cinco períodos distintos: (1) a “pré-história” do HIV/aids no país, que vai de meados da década de 1970 até 1982; (2) o momento em que o HIV/aids se consolida como uma realidade brasileira, entre 1983 e 1986; (3) a criação do Programa Nacional de Aids, de 1987 a 1989; (4) os anos do governo Collor, de 1990 a 1992; e (5) o período denominado pelo autor como “uma nova era”, iniciado em 1993 e estendido até os dias atuais. A seguir, abordaremos cada um desses períodos propostos por Marques (2002), com o objetivo de compreender os desdobramentos históricos e políticos da epidemia de HIV no Brasil.

O primeiro período é caracterizado, principalmente, pelo desconhecimento público e institucional em relação ao HIV. Apesar disso, como observa Marques (2002, p. 49), é nesse momento que “confluem todos os aspectos para o início da epidemia e construção das respostas políticas diante dela”. Por essa razão, esse momento é descrito como a “pré-história” do HIV no contexto brasileiro. Vemos que, na década de 1970,

o fortalecimento e a intensificação de uma pressão social por mudanças políticas no país, representada no campo da saúde pelo movimento da reforma sanitária<sup>18</sup>, e as articulações de forças democráticas que ocuparam posteriormente importantes posições de poder, essenciais na configuração da mudança da assistência à saúde no Brasil, foram os fatores que, ao se articularem nesse período, estabeleceram o cenário

---

<sup>18</sup> O movimento da Reforma Sanitária, que nasceu no início da década de 1970, no contexto da Ditadura Militar, é o nome dado para caracterizar as mobilizações que tinham como objetivo a luta por mudanças e transformações importantes no âmbito da saúde pública. As propostas da Reforma Sanitária foram determinantes para a universalidade do direito à saúde que, mais tarde, foi oficializado com a promulgação da Constituição Federal de 1988 e a criação do Sistema Único de Saúde (SUS).

inicial para a construção das respostas políticas à epidemia (Marques, 2002, p. 49).

De acordo com Marques (2002), esse período foi caracterizado pela formação das primeiras Organizações Não-Governamentais (ONGs), que formaram resistência face à avalanche de pânico, medo e preconceito que dominava a sociedade em geral. Como mencionado anteriormente, “com a chegada do vírus ao Brasil, também, desembocaram, atreladas a ele, todas as metáforas, transformadas em preconceito, moralismo, medo, entre outros, metáforas essas presentes, às vezes nas dobras, às vezes bem aparentes, na evolução das respostas à epidemia no país” (Marques, 2002, p. 51). Uma resposta governamental à epidemia ocorreu em 1982, com a instauração de um programa inicial de mobilização no estado de São Paulo, que se estendeu até o ano de 1985.

O cenário político do país caracterizava-se pelo fim da Ditadura Militar (iniciada em 1964 e cujo fim se deu somente em 1985) e o processo de redemocratização do país. Nesse momento, sindicatos, entidades profissionais, associações de bairros, grupos historicamente excluídos, partidos políticos e outras forças sociais buscavam por mudanças estruturais importantes. Uma delas foi a implementação de programas de saúde baseados nos princípios norteadores do movimento sanitário brasileiro. Tudo isso, ao que aponta Marques (2002, p. 50), formou “o pano de fundo para que os sujeitos dessa história dessem início à construção da política de enfrentamento à aids/HIV no país”. Fernandes e Bruns (2021, p. 63), citando França (2008), afirmam que a conjunção da epidemia a um momento de intensas transformações políticas no país,

favoreceram a indicação de grandes nomes de sanitaristas, o que corroborou com a reforma sanitária e, conseqüentemente, com a criação do Sistema Único de Saúde (SUS). Dessa forma, as políticas de saúde pública no combate à epidemia da aids obtiveram sucesso por criarem elos compartilhados no âmbito médico, político, educacional e sociocultural.

Mais tarde, entre 1983 e 1986, a epidemia do HIV é, finalmente, reconhecida enquanto uma realidade brasileira, passando a receber maior atenção do Estado. Esse momento é compreendido por Marques (2002) como o segundo período da história da epidemia. Em síntese, esse período é marcado pelo

reconhecimento da aids pelo público e aumento de casos da infecção em diferentes estados brasileiros; instalação das primeiras respostas oficiais à aids nos estados, tendo como exemplo pioneiro o Programa Estadual de São Paulo; reconhecimento oficial da aids, pelo governo brasileiro, como um problema de saúde pública, mas sem

articular uma resposta nacional de peso à epidemia e indo a reboque dos estados; e articulação das forças sociais e políticas para pressionar o Estado e participar na construção de políticas à aids/HIV (Marques, 2002, p. 51).

Como podemos observar, as primeiras mobilizações, tanto de grupos sociais como as primeiras iniciativas oficiais do governo, ocorreram em São Paulo. Isso se deu em função dos primeiros casos notificados terem ocorrido nesse estado, assim como o significativo crescimento desse número nos anos seguintes. Marques (2002) observa que, a partir de 1982, a Secretaria da Saúde de São Paulo, e outros cargos estratégicos no âmbito da saúde pública, contavam com profissionais familiarizados com os princípios da reforma sanitária, o que contribuiu para a formulação de respostas à epidemia. Contudo,

Quase que paralelamente aos primeiros casos diagnosticados em São Paulo, a aids também ocorria em outros estados brasileiros. O Rio de Janeiro apresentava-se desde o início da epidemia no Brasil, como o segundo estado em número de casos e essa realidade logo demonstrou a necessidade de uma resposta ao problema por parte do Estado. As respostas iniciais à epidemia vão ser diferentes nos diversos estados brasileiros, dependendo das possibilidades políticas que se instalaram no período nas esferas do setor saúde (Marques, 2002, p. 52).

Em 1985, já com centenas de casos notificados, o Ministério da Saúde veio a público reconhecer oficialmente o HIV e a aids enquanto um problema emergente de saúde pública. Através da Portaria nº 236, de 2 de maio deste mesmo ano, foi criado o Programa Nacional de Aids, estabelecendo diretrizes e normas para o enfrentamento da epidemia. As ONGs/aids também tiveram papel de destaque, prestando informações e assistência às pessoas vivendo com o vírus. Exemplos são: o Grupo de Apoio à Prevenção da Aids (GAPA), fundado em 1985 em São Paulo, e mais tarde atuando em outros estados; a Associação Brasileira Interdisciplinar de Aids (ABIA), fundado em 1986 no Rio de Janeiro; e o Grupo Pela Valorização, Integração e Dignidade do Doente de Aids (Grupo Pela Vidda), criado em 1989 e vigente até os dias de hoje (Pereira, 2022).

Entre 1987 e 1989, o Programa Nacional de Aids foi finalmente instalado e estruturado, marcando o terceiro período da história da epidemia segundo Marques (2002). De acordo com a autora, apenas nesse momento, “a resposta oficial no nível nacional, no enfrentamento à epidemia do HIV, finalmente começou a ser construída, isso quase dois anos depois que o ministro da Saúde a reconheceu como um problema de saúde pública emergente no país” (Marques, 2002, p. 53). Vale ressaltar que, em 1986, na VIII Conferência Nacional

de Saúde, foram dados passos importantes para a criação do Sistema Único de Saúde (SUS). Já se começa a pensar a unificação do sistema, com estadualização e municipalização dos serviços, assim como universalização do atendimento. É nesse cenário que serão pensadas políticas preventivas e de controle do HIV daqui em diante.

Marques (2002) observa que houve, nesse momento, uma tendência à centralização de ações pelo Governo Federal, contribuindo para o afastamento da participação dos estados e grupos organizados. Para a autora, os efeitos disso foram ambíguos, uma vez que

parece ter sido contraditória a atitude do Programa Nacional de Aids, que, ao se afastar dos programas estaduais e das ONGs nesse período, dificultou ainda mais sua ação em face dessa realidade e preteriu parcerias importantes tanto no enfrentamento da epidemia como na abertura de um espaço para consolidação e fortalecimento, no Programa Nacional, dos princípios que defendia. Contudo, é também relevante frisar que o programa, ao se estruturar e institucionalizar na forma de princípios e diretrizes que havia muito já eram defendidos no combate à epidemia, contribuiu para a consolidação do espaço na esfera federal para a cobrança, pressão e participação da sociedade no cumprimento daqueles compromissos (Marques, 2002, p. 54).

Nesse momento, uma intensa mobilização vinha acontecendo em torno da aprovação do texto final da Constituição Federal de 1988. A promulgação da Constituição definiu no Artigo 196 a saúde como “direito de todos e dever do Estado, garantida mediante políticas sociais e econômicas que visem à redução do risco de doença e de outros agravos e assegure o acesso universal e igualitário às ações e serviços para sua promoção, proteção e recuperação”. Com isso, o SUS, baseado nos princípios da universalização, da equidade, da integralidade, da descentralização e da participação popular, foi aprovado, consolidando ainda mais o Programa Nacional de Aids. Nos anos seguintes, de 1990 a 1992, no entanto, podemos observar tensões e recuos no que se refere às ações de resposta à epidemia. Esse momento é destacado por Marques (2002) como o quarto período da história do HIV/aids no Brasil, caracterizado pelo governo do presidente Fernando Collor. Ocorre, nesse período, uma desarticulação da política nacional, comprometendo a integração com os estados, ONGs e outras instituições.

Um marco importante foi a distribuição gratuita da medicação para as pessoas vivendo com o HIV. Nesse sentido, Valle (2018) destaca que, a partir do final da década de 1990, houve um processo de medicalização da epidemia do HIV, respaldado pelo sucesso da terapia combinada de remédios antirretrovirais, tanto voltado à eficácia nos casos de pessoas

vivendo com HIV quanto voltado à prevenção da infecção. Apesar disso, nas décadas que se seguiram, o número de pessoas vivendo com HIV e de pessoas adoecidas aumentou. Isso, pois, como afirmam Silva e Dourado (2015, p. 952, “a oferta ou disponibilidade de serviços não significa, necessariamente, uso efetivo dos mesmos”. Desse modo, mais do que a oferta do serviço, é preciso,

considerar os vários obstáculos ou barreiras ao acesso e cuidados em saúde pelos quais passam as pessoas vivendo com HIV/aids, como, por exemplo, desigualdades socioeconômicas, dificuldades financeiras e de recursos sociais, barreiras geográficas e culturais, diferenças de gênero e o próprio estigma em relação ao HIV/aids (Silva & Dourado, 2015, p. 953).

Em 1991, foram incluídos, no âmbito do SUS, os primeiros procedimentos voltados ao tratamento da aids, além do início do credenciamento de unidades para o acompanhamento de pessoas vivendo com HIV. Pouco depois, em 1993, teve início a sistematização das notificações de novos casos por meio do Sistema de Informação de Agravos de Notificação (Sinan), o que possibilitou uma compreensão mais precisa sobre o alcance e o controle da epidemia. Esse ano marca o início de um período de avanços significativos, considerado por Marques (2002) como o quinto e último estágio da história da epidemia no Brasil.

Nesse contexto, acordos internacionais, como os firmados com o Banco Mundial, ofereceram subsídios fundamentais para a execução de ações programáticas voltadas ao enfrentamento da epidemia. O período foi marcado por diversas formas de cooperação entre ONGs e o Programa Nacional de Aids, especialmente por meio de projetos como o Aids I (1994-1998), que, a partir do financiamento internacional, possibilitou o desenvolvimento de uma série de ações de prevenção, promoção da saúde e estruturação de serviços assistenciais. Na sequência, entrou em vigor o projeto Aids II (1998-2003), que teve como objetivos principais a redução da incidência do HIV e de outras Infecções Sexualmente Transmissíveis (ISTs), por meio do fortalecimento de instituições públicas e privadas envolvidas no controle da epidemia. Entre suas estratégias, destacam-se a promoção de atividades de capacitação profissional, a criação de serviços de pesquisa e monitoramento, além do fortalecimento da articulação entre as esferas municipal, estadual e federal. Tais iniciativas foram especialmente importantes diante da expressiva resistência, por parte de profissionais de saúde, em atuar junto a pessoas adoecidas em decorrência do HIV.

Conforme observa Valle (2018, p. 155), enquanto as estratégias governamentais eram ainda precárias, especialmente na primeira década da epidemia, os movimentos sociais e

ONGs “representou uma resposta mais contundente e crítica por parte da sociedade civil a ser dirigida em relação ao Estado brasileiro e à sua fraca resposta à epidemia”. Para o autor, essas mobilizações foram marcadas por críticas sobre a fragilidade das ações governamentais, de modo que, em geral, o ativismo permaneceu em tensão com o Ministério da Saúde desde o início da epidemia. Após o acordo com o Banco Mundial, que incentivou o protagonismo social e comunitário, houve um momento marcado por maior articulação e parcerias entre o Estado e a sociedade civil.

Em 1996, foi promulgada a Lei N° 9.313, que estabeleceu a distribuição gratuita dos medicamentos aos usuários do SUS. De acordo com Villarinho et al. (2013, p. 274),

A disponibilidade dessa terapia antirretroviral de alta potência, gratuitamente, para todas as pessoas com HIV positivo, causou impacto notável na realidade da epidemia no Brasil, com redução da morbimortalidade, diminuição das internações hospitalares e progressiva mudança na maneira da sociedade e dos profissionais da saúde no cuidado aos pacientes.

Em 1997, a implantação da Rede Nacional de Laboratórios contribuiu significativamente para o monitoramento dos pacientes em Terapia Antirretroviral (TARV), por meio da realização de exames de carga viral e contagem de células CD4<sup>19</sup>. Esse avanço foi fundamental para o aprimoramento da política pública brasileira de enfrentamento da epidemia, que, no início do século XXI, passou a ser reconhecida como modelo pela Organização Mundial da Saúde (OMS). O Brasil se destacou internacionalmente pelas ações pioneiras na distribuição gratuita de medicamentos, sendo o primeiro país do mundo a oferecer esse tratamento sem custos, além de implementar estratégias inovadoras que serviram de referência para outros países no controle da epidemia.

A partir de 2003, observamos esforços governamentais importantes voltados à ampliação do acesso ao diagnóstico precoce do HIV e à melhoria da qualidade do tratamento oferecido pelo SUS. O aprimoramento científico e tecnológico contribuiu substancialmente para qualificar a resposta brasileira à epidemia. A ampliação da testagem rápida, a disponibilização da Profilaxia Pré-Exposição (PrEP), da Profilaxia Pós-Exposição (PEP) e de tratamentos efetivos, que permitem que pessoas vivendo com HIV mantenham a carga viral indetectável e, portanto, intransmissível, representam avanços com impactos significativos na contenção da epidemia. Destaca-se, ainda, a atuação mais ativa do Governo Federal na

---

<sup>19</sup> As células CD4 compõem o sistema imunológico do organismo e sua contagem, assim como a quantificação da carga viral, é usada como parâmetro para iniciar e monitorar a terapia antirretroviral.

melhoria dos processos de gestão em saúde, com maior diálogo com a sociedade civil organizada (Bezerra, 2019). Apesar desses avanços significativos, a incidência do HIV e da aids continua a representar um problema de saúde pública no Brasil, conforme evidenciam pesquisas recentes e que abordaremos a seguir.

### 3.3. Cenário atual

De acordo com o *Boletim Epidemiológico HIV e Aids 2023*<sup>20</sup>, publicado pelo Ministério da Saúde, os dados acumulados evidenciam a persistência da epidemia no Brasil. Entre 1980 e junho de 2023, foram registrados 1.124.063 casos de aids, dos quais 36.753 foram registrados somente em 2022, o que demonstra que, apesar dos avanços no diagnóstico e tratamento, a aids ainda representa um desafio significativo. Em relação à infecção pelo HIV, entre 2007 e junho de 2023, foram notificados 489.594 casos, com 43.403 novos registros somente em 2022. Esse dado pode sinalizar uma ampliação no diagnóstico precoce e no acesso à testagem, aspecto fundamental para o controle da infecção. No entanto, a manutenção de índices elevados indica que as estratégias de prevenção e cuidado ainda não têm alcançado de forma equânime toda a população, especialmente entre os grupos em situação de maior vulnerabilidade.

Em relação à mortalidade, no ano de 2022, um total de 10.994 óbitos foram registrados tendo como causa básica a aids. Em comparação com os dados de 2012, a taxa de mortalidade apresentou queda de 26,5%, indicando que o acesso ao tratamento com antirretrovirais tem contribuído para a redução da mortalidade. O mesmo ocorre com o percentual de detecção da aids, que vem caindo desde 2013: nesse ano, a taxa de detecção foi de 21,8 casos por 100 mil habitantes, enquanto que em 2020 houve uma redução para 14,4 casos por 100 mil habitantes. De acordo com esses dados, em 2020 foi observada a menor taxa desde a década de 1990. Entretanto, embora esses dados indiquem avanços, parte da redução pode estar relacionada com a diminuição da testagem para o HIV, assim como a subnotificação, em decorrência da pandemia da Covid-19, iniciada em 2020. Isso ressalta a necessidade de fortalecer as estratégias de vigilância e diagnóstico para garantir a continuidade dos avanços no controle do HIV e da aids.

---

<sup>20</sup> O Boletim apresenta dados referentes ao ano de 2022. Até o momento que foi realizada esta consulta, esta era a publicação mais recente. Publicado anualmente pelo Ministério da Saúde, o Boletim apresenta dados obtidos a partir de diferentes sistemas de informação em saúde, como o Sistema de Informação de Agravos de Notificação (Sinan), o Sistema de Informações sobre Mortalidade (SIM), o Sistema de Controle de Exames Laboratoriais (Siscel) e o Sistema de Controle Logístico de Medicamentos (Siclom), responsáveis pelo monitoramento de notificações de casos, registros de óbitos, exames laboratoriais e distribuição de medicamentos.

A persistência da epidemia, evidenciada pelos elevados números de casos e pela mortalidade ainda considerável, revela que as estratégias adotadas, embora eficazes em muitos aspectos, ainda não alcançam de maneira equitativa todas as populações, sobretudo as mais vulnerabilizadas. Chama a atenção a ausência de dados específicos sobre a incidência de HIV e aids entre pessoas transgêneras e travestis no *Boletim Epidemiológico HIV/aids* de 2023. Essa lacuna é preocupante, sobretudo considerando que essa população figura entre as mais vulnerabilizadas à infecção. De acordo com o *Dossiê de Assassinatos e Violências contra Travestis e Transexuais Brasileiras – 2022* (Benevides, 2023), elaborado pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra), pessoas trans e travestis enfrentam taxas bastante elevadas de infecção, associadas a múltiplas formas de exclusão social, discriminação institucional e dificuldade de acesso a serviços de saúde. A gravidade do cenário é corroborada por dados da UNAIDS, que apontam que, em 2021, pessoas trans representavam cerca de 70% das novas infecções por HIV em âmbito global. A invisibilidade estatística dessas populações não só compromete o diagnóstico da realidade, como também enfraquece o planejamento e a execução de políticas públicas específicas e efetivas de prevenção, cuidado e garantia de direitos.

Como destaca Benevides (2023), ainda enfrentamos significativa dificuldade em acessar dados governamentais precisos sobre a população LGBT, especialmente no que se refere à incidência de HIV e aids, ao acesso a serviços de saúde e à efetividade das políticas públicas destinadas a essa parcela da população. Essa escassez de informações é resultado de uma histórica negligência institucional, que compromete tanto o mapeamento da epidemia quanto a formulação de respostas adequadas às especificidades dessa comunidade. Nesse contexto, é relevante a análise de Ferreira e Nascimento (2022, p. 3831), ao afirmarem que “ao longo de mais de três décadas de epidemia de HIV/aids, [...] não conseguimos olhar para os processos de determinações sociais, econômicas, culturais e de gênero das populações LGBT”. Para Bezerra (2019, p. 29),

há um longo e complexo caminho em busca da qualidade da assistência às pessoas com HIV/aids, no qual a superação das desigualdades e a compreensão da diversidade que o País oferece, apresentam-se como desafios para profissionais que defendem a vida como um direito de cidadania e bem público.

Nesse sentido, diversas barreiras ainda comprometem a efetivação de um cuidado integral e equânime no acesso à saúde no Brasil. No âmbito das políticas públicas, as desigualdades socioeconômicas e culturais já impõem desafios expressivos, agravados por

um contexto nacional marcado por ampla diversidade territorial. Soma-se a isso a frequente ausência de capacitação técnica especializada na gestão local e as limitações estruturais enfrentadas por muitos municípios, dificultando a implementação de ações eficazes em nível descentralizado. Esses entraves comprometem a operacionalização dos princípios do SUS), especialmente no que diz respeito à integralidade e à equidade da atenção, impactando de forma mais severa populações historicamente marginalizadas. Portanto, é imprescindível que as políticas de enfrentamento ao HIV e aids incorporem uma abordagem interseccional, que reconheça as múltiplas dimensões da vulnerabilidade e fortaleça a participação da sociedade civil.

## Capítulo 4

### Longo caminho de um rapaz apaixonado<sup>21</sup>: vida e obra de José Leonilson

*Sobre o peso dos meus amores,  
eu vejo a distância, eu vejo os perigos,  
eu vejo os outros gritando,  
eu vejo um,  
eu vejo o outro,  
não sei qual amo mais,  
sob o peso dos meus amores.*<sup>22</sup>

Neste capítulo, retomamos o problema central da pesquisa, concentrando-nos na vida e na obra de José Leonilson em face da noção freudiana de desamparo. Para isso, recorreremos a diversos registros autobiográficos do artista, como entrevistas, relatos pessoais e outros materiais documentais, com destaque para o longa-metragem *A paixão de JL* (2015), dirigido por Carlos Nader. A partir de uma investigação aprofundada de sua produção artística, selecionamos duas obras para análise: *El puerto* e a série de desenhos intitulada *O perigoso*, ambas realizadas em 1992.

#### 4.1. *Truth/Fiction*<sup>23</sup>: itinerários de uma vida

José Leonilson Bezerra Dias, ou apenas Leonilson, nasceu em Fortaleza, Ceará, em 1957, mas já em 1961 se mudou com a família para a cidade de São Paulo, onde viveu grande parte de sua vida. Em 1977, ingressou, no primeiro semestre, na Faculdade de Belas Artes (onde hoje é o Centro Universitário Belas Artes de São Paulo) e, no segundo semestre, no curso de Licenciatura em Educação Artística na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), tendo deixado o curso em 1980. Embora Leonilson demonstrasse o interesse de desenhar e pintar desde criança, é apenas nesse momento da sua vida, aos 24 anos de idade, que decide tomar a arte como sua principal ocupação. No mesmo ano que deixou a FAAP, passou a frequentar o Centro de Estudos Aster e, aos poucos, começou a expor seus trabalhos, ganhando notoriedade, no Brasil e no exterior. Chegou a residir por um breve período na Europa, mas foi em São Paulo que Leonilson de fato pôde fazer contatos, sendo bem acolhido

<sup>21</sup> Obra de 1989 (Figura 7), de Leonilson, mostra duas figuras humanas interligadas como engrenagens de uma máquina. Nos cantos superiores, de cada lado, vemos as inscrições das siglas “SP” (São Paulo) e “Rio” (Rio de Janeiro), sugerindo que Leonilson talvez estivesse explorando a temática da superação das barreiras que dificultam a conexão entre as pessoas, como os distanciamentos geográficos.

<sup>22</sup> Esse poema, de autoria do Leonilson, está presente na obra *Sob o peso dos meus amores* (1990).

<sup>23</sup> A inscrição “*Truth, Fiction*” está presente na obra *Favorite Game* (1990), de Leonilson.

pelo circuito artístico da época e se estabelecendo.

Leonilson relaciona a uma herança nordestina a compreensão de ser “*meio cigano, nômade, andarilho*” (Cassundé, Resende, & Maciel, 2012, p. 39). Ao relatar o período que viveu na Europa, diz ter chegado ali “*como todo cearense em qualquer lugar do mundo, com uma pequena mala na mão*” e, logo acrescenta, “*uma pasta de desenhos*” (Cassundé, Resende, & Maciel, 2012, p. 42). Em sua obra, encontramos algumas marcas da literatura de cordel, das crenças populares, das cores vivas e do artesanato nordestino. O artista conta que, apesar de não ter vivido muito no Nordeste, a tradição se mantinha em casa, através de seus pais. Posteriormente, ele também estabeleceu vínculo com outros artistas do Norte e Nordeste do Brasil, como Bené Fonteles, Dodora Guimarães e Sérvulo Esmeraldo<sup>24</sup>. As viagens que o artista realizou para o exterior, pela Europa e Estados Unidos, também influenciaram sua produção. Segundo Lagnado (1995/2019a), encontramos em sua obra um caráter nômade, marcado pela constante curiosidade. Aliás, para a autora, é como se a curiosidade pelo mundo exterior fizesse com que o artista se interessasse cada vez mais pelo mundo interior.

Leonilson se interessou pela pintura, desenho, escultura e instalação, mas logo se seduzindo, também, pela costura e pelo bordado. Isso não aconteceu por acaso: sendo filho de um comerciante de tecidos, ele conta que passou a infância no quarto de costura de sua mãe, cercado por montes de retalhos. Ao declarar influências de artistas como Arthur Bispo do Rosário, Lygia Clark, Leda Catunda e Hélio Oiticica<sup>25</sup>, também acrescenta nesse cálculo as vivências e os ensinamentos que teve a partir de sua mãe, cujo bordado era um compromisso diário. Além disso, em entrevista para Lagnado (1995/2019b, p. 85), Leonilson conta: “*eu gostava de ler a enciclopédia Barsa, aquelas enciclopédias tipo Tesouro da juventude [grifos da organizadora da obra], e gostava de mexer nos panos também*”. Desse modo, tecidos,

---

<sup>24</sup> Bené Fonteles, natural do Pará, é um artista multimídia cuja produção entrelaça arte, espiritualidade e ativismo ecológico. Dodora Guimarães, nascida em Minas Gerais e radicada no Ceará, atua na área da gestão cultural desde 1982. Foi idealizadora e diretora da Arte Galeria, em Fortaleza, espaço responsável por exposições importantes nas décadas de 1980 e início de 1990. Já Sérvulo Esmeraldo, cearense, destacou-se no cenário da arte concreta e cinética, com uma obra centrada na exploração do movimento, da luz e das formas geométricas.

<sup>25</sup> Arthur Bispo do Rosário, natural de Sergipe, produziu sua obra durante internações psiquiátricas no Rio de Janeiro a partir de 1938, criando bordados, assemblages e instalações que desafiam as fronteiras entre arte, loucura e religiosidade. Seu reconhecimento público, contudo, só ocorreu na década de 1980, quando suas obras passaram a ser exibidas em museus e exposições. Lygia Clark, nascida em Belo Horizonte, foi uma das figuras centrais do neoconcretismo brasileiro entre meados dos anos 1950 e o início dos anos 1960; posteriormente, desenvolveu proposições sensoriais e terapêuticas que dissolvem os limites entre arte e experiência. Leda Catunda, paulista, integrou a chamada *Geração 80* e é reconhecida por suas pinturas sobre superfícies não convencionais, explorando materiais têxteis e o hibridismo entre pintura e objeto. Por último, Hélio Oiticica, carioca, teve papel fundamental na arte contemporânea brasileira, especialmente no neoconcretismo e nas experiências sensoriais e participativas de suas obras, como os *Parangolés* (1964-1979) e os *Penetráveis* (1961-1980).

linhas e palavras irão caminhar em confluência em sua obra, principalmente nos seus últimos anos de vida.

Como mencionado anteriormente, a obra de Leonilson possui um forte caráter autobiográfico, chegando a afirmar que “*uma tela não é muito diferente de uma manhã minha*” (A paixão de JL, 2015). Para Resende (2012, p. 13), as obras de Leonilson podem ser lidas como diários, em que o uso constante dos cadernos de anotações funcionava como “instrumentos de catalogação do cotidiano”. De modo semelhante, Maciel (2012, p. 29) define a obra de Leonilson como simultaneamente “uma autobiografia e um painel político-cultural”, sobretudo no contexto das décadas de 1980 e início dos anos 1990. Isso ocorre porque

Leonilson não apenas construiu uma narrativa íntima de sua breve passagem pela terra, como também registrou – com seu olhar de cronista – os dias e os acontecimentos vividos pelo País. Elaborou, através desses registros fragmentários, uma imagem particular sobre o mundo (ácida e lírica ao mesmo tempo) (Maciel, 2012, pp. 30-31).

Leonilson incorporou influências do movimento artístico conhecido como *Geração 80*, que teve como marco a exposição *Como vai você, Geração 80?*, realizada em julho de 1984 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. A exposição marcou a entrada de novos artistas, incluindo Leonilson, no circuito da arte. De acordo com Resende (2012), a exposição deu visibilidade ao espírito de renovação que marcou um período de transição, com o fim da Ditadura Militar e a iminente possibilidade de instituição de uma democracia. Cassundé (2021) acrescenta que esse contexto gerou um clima de euforia e transformação, refletido não apenas na vida cotidiana, mas também na produção artística da época. Ademais, no final da década de 1980,

o cenário artístico internacional repercutia a arte conceitual, as pesquisas se voltavam para as experimentações que elegiam o conceito como condutor principal da construção poética, em posturas políticas bem definidas e engajadas. Uma arte em crise que passa a questionar a si própria com vanguardas que reverberam novas posturas, novas técnicas e procedimentos, o saber se fragmenta, a arte se dessacraliza (Cassundé, 2012, p. 40).

Nesse momento, ainda predominava um forte interesse pela pintura, mas com uma nova roupagem, afastando-se das abordagens tradicionais. As obras deixavam de se prender a temas, técnicas ou tendências específicas, privilegiando uma maior liberdade criativa. Eram

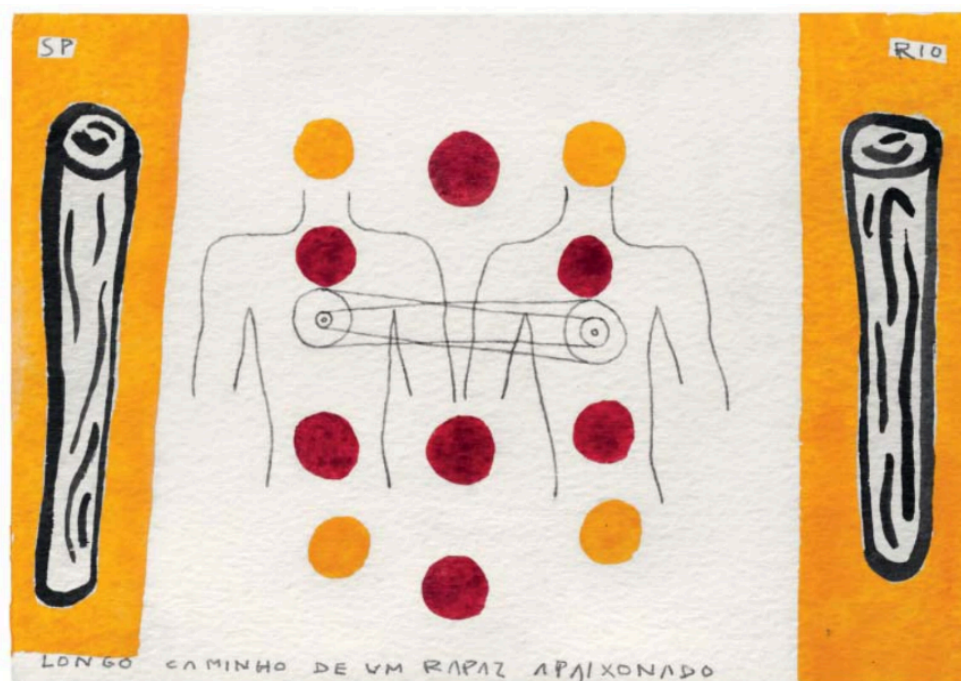
comuns trabalhos com pinturas em grandes formatos, com grandes figurações e trabalhos mais gestuais. Nesse contexto, como observa Lagnado (1995/2019a), Leonilson se destaca entre os artistas emergentes da década de 1980 justamente por explorar sua intimidade, em busca de uma “voz interior”. Os trabalhos que fazem Leonilson se singularizar e ser reconhecido são trabalhos marcados pela delicadeza, passando pelo desenho e a pintura e chegando ao tecido e ao bordado.

De acordo com Lagnado (1995/2019a), a obra de Leonilson pode ser dividida em três núcleos. O primeiro, denominado como *Prazer pela pintura*, abrange os anos de 1983 a 1988 e é marcado pela busca do artista por uma definição estética em sua obra. Nesse período de intensa euforia, impulsionada pelo crescimento do mercado de arte e pela valorização da Bienal de São Paulo, a arte brasileira ganhou a atenção de críticos internacionais. As obras de Leonilson desse período, que consistiam principalmente desenhos e pinturas, destacavam-se por mensagens alegres, o uso variado de cores e ironias sutis, como ocorre em *Incêndio no oceano* (1986) e *Os pensamentos do coração* (1988). O artista buscava, sobretudo, por um desenho e uma pintura livres, desprovidos de uma preocupação com o realismo. Com o uso das palavras, Leonilson também buscava construir uma linguagem própria, conforme podemos observar na obra *O pescador de palavras* (Figura 6), de 1986.

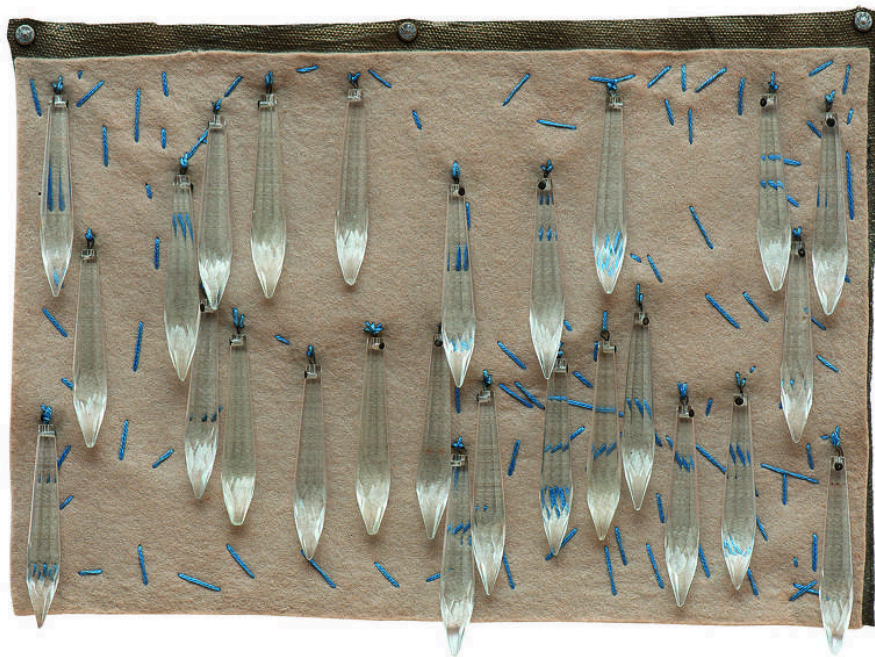


**Figura 6.** *O pescador de palavras* (1986). José Leonilson. Tinta acrílica sobre lona, 105 x 95 cm. Coleção particular, São Paulo.

O segundo núcleo, denominado *Anotações de viagens*, compreende o ano de 1989 até 1991 e traz uma mudança de foco para temas como abandono e valores românticos, como ocorre em *Longo caminho de um rapaz apaixonado* (Figura 7), de 1989. É só a partir do início dos anos 1990, que Leonilson começa a expor explicitamente questões relacionadas ao amor homoafetivo, algo que antes só aparecia indiretamente (Lagnado, 1995/2019a). As obras desse período incorporam uma maior complexidade de materiais utilizados, como botões, pedrarias, costuras e bordados. Outros exemplos de obras desse período são *Voilà mon cœur* (Figura 8) (1989), *Leo não consegue mudar o mundo* (1989), *O q. você desejar, o q. você quiser, eu estou pronto para servi-lo* (1990) e *Oceano, aceita-me?* (1991).

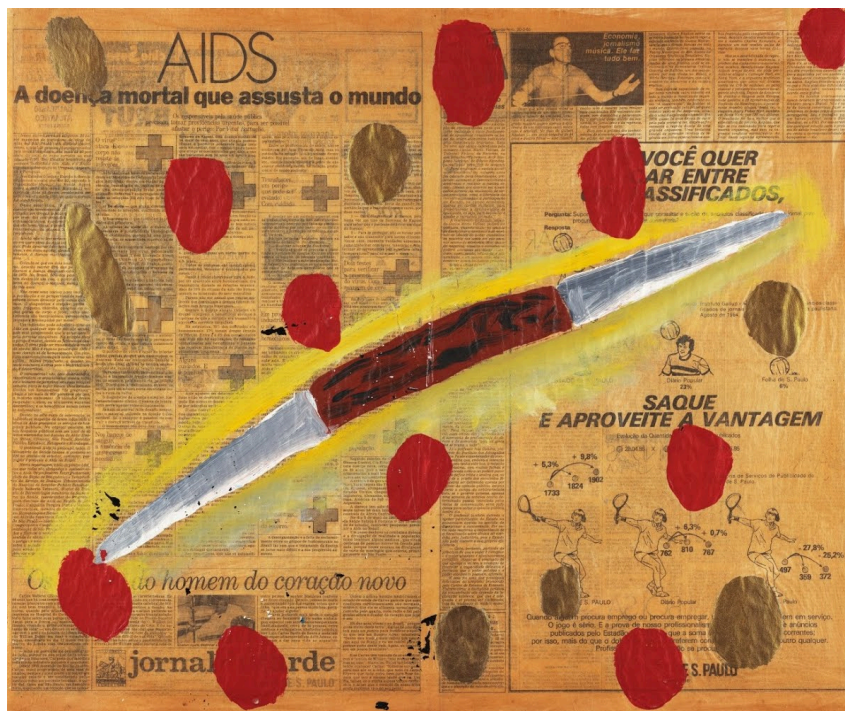


**Figura 7.** *Longo caminho de um rapaz apaixonado* (1989). José Leonilson. Tinta preta e ecoline sobre papel, 12 x 18 cm. Coleção particular, São Paulo.



**Figura 8.** *Voilà mon cœur* (1989). José Leonilson. Cristais, linha, feltro, e tinta metálica sobre lona, 22 x 30 x 2 cm. Coleção Susana e Ricardo Steinbruch, São Paulo.

Por fim, o terceiro núcleo, chamado de *Alegoria da doença*, de 1991 até 1993, coincide com os dois últimos anos de vida do artista, quando aborda questões relacionadas ao HIV. Como observa Lagnado (1995/2019a), o assombro em relação à epidemia do HIV é uma questão antiga. Em 1985, Leonilson criou sua primeira obra abordando esse tema. Intitulada *Saque e aproveite a vantagem* (Figura 9), a obra usa como suporte uma página dupla de um jornal. Na página da esquerda, há uma reportagem com a manchete: “Aids: a doença mortal que assusta o mundo”. Na página da direita, por sua vez, um simples anúncio de classificados, o qual exibe a frase que dá nome à obra. Sobre o jornal, Leonilson realiza pinturas de formas arredondadas em vermelho e dourado e, na diagonal, atravessando a página dupla, o artista pinta um canivete. Essa obra foi produzida durante um período de intensa difusão de notícias sobre a epidemia, fortemente associada à ideia de “peste gay”, e evidencia a posição crítica de Leonilson em torno do alvoroço midiático. É a partir da obra *Jesus com rapaz acidentado* (Figura 10), de 1991, contudo, que Leonilson começa a abordar a questão do HIV de forma evidente e com recorrência. Foi nesse ano que Leonilson recebeu o diagnóstico positivo para o HIV. Algumas obras que compõem esse terceiro momento, além das que pretendemos analisar em breve, são: *Estômago, nervos, coragem* (c. 1991), *Perversos inocentes* (c. 1991), *The Game is Over* (c. 1991), *Quantos já se foram e pra quê?* (1992), *Se você sonha com nuvens* (1992) e *Instalação sobre duas figuras* (1993).



**Figura 9.** *Saque e aproveite a vantagem* (1985). José Leonilson. Tinta acrílica, tinta metálica, guache e verniz sobre jornal, 58 x 69 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.



**Figura 10.** *Jesus com rapaz acidentado* (1991). José Leonilson. Tinta preta a pena sobre papel, 31 cm x 23 cm. Coleção Eduardo Brandão e Jan Fjeld, São Paulo.

Em setembro de 1993, poucos meses após o falecimento de Leonilson, seus amigos e familiares começaram a estruturar o que viria a ser o *Projeto Leonilson*, fundado oficialmente em 1995. Criado com o objetivo de preservar e difundir a memória do artista, o Projeto se consolidou como um centro de referência dedicado à catalogação, pesquisa e promoção de sua obra. Atualmente, o Projeto, presidido por Ana Lenice Dias, irmã de Leonilson, possui mais de 4 mil obras catalogadas, com novas catalogações em andamento.

#### 4.1.1. *A paixão de JL: os diários do artista*

No início da década de 1990, aos 33 anos, Leonilson passou a gravar com frequência fitas cassete, nas quais registrava reflexões e passagens de seu cotidiano. Foi a partir de uma conversa sobre a prática de escrever diários, com seu amigo Ricardo Ferreira Henrique, tradutor e professor de literatura, que o artista decidiu iniciar a produção de sua própria autobiografia, que levaria o título *Frescoæ Ulisses*. Ao escolher esse nome, Leonilson faz referência à *Odisseia* (c. século VIII a.C.), poema atribuído a Homero que narra a longa jornada de Ulisses (ou Odisseu, na tradição grega) de retorno a Ítaca após a Guerra de Troia. É interessante notar que, assim como no poema épico, o artista se preocupava com questões relacionadas ao registro da memória e do esquecimento. A missão heroica de Ulisses envolve, pois, entre outras coisas, preservar as vozes dos mortos nas batalhas para que possam ser escutadas pelos vivos. Assim, para Lagnado (2022, p. 2), “Leonilson sabia de si e projetou seu destino na trama da *Odisseia*, requalificando a condenação em emancipação, para virar um Ulisses dono de sua narrativa”.

Embora o livro nunca tenha sido publicado<sup>26</sup>, os áudios, que registram passagens do cotidiano de Leonilson, foram transformados, em 2015, no longa-metragem *A paixão de JL*, dirigido por Carlos Nader, com apoio do Projeto Leonilson. Nos últimos anos de sua vida, o gravador tornou-se uma companhia cotidiana para o artista. Esses registros, que inicialmente tinham como intuito apenas documentar a conexão entre sua vida e sua obra, acabaram sendo profundamente afetados pela descoberta do diagnóstico do HIV. A partir desse momento,

---

<sup>26</sup> De acordo com Teotonio (2024), o livro seria fruto de uma parceria entre Leonilson e seu amigo Ricardo Ferreira Henrique, citado anteriormente. No entanto, após a morte de Leonilson, as fitas ficaram guardadas no acervo do Projeto Leonilson, e o primeiro trabalho realizado a partir das gravações foi conduzido por Karen Harley, que na época dirigia o curta-metragem *Com o oceano inteirinho para nadar* (1997). Ao escutar as fitas, Harley se deparou com um trecho em que Leonilson dizia: “*Se um dia eu morrer, eu vou deixar essas fitas de presente para ele* (Ricardo)”. Harley, então, encaminhou as gravações para Ricardo, que, entre 1996 e 2000, as transcreveu com o apoio de amigos próximos e deu seguimento à ideia original. Após a finalização do livro, no entanto, sua publicação foi impedida pela família de Leonilson e o material nunca se tornou público, até o lançamento do documentário *A paixão de JL*.

suas confissões passam a ser marcadas pela urgência e pela incerteza: do impacto inicial da notícia e do início do tratamento, à difícil tarefa de comunicar sua condição sorológica aos pais; do peso do preconceito amplamente disseminado contra pessoas soropositivas, ao desgaste físico e emocional provocado pelas complicações do vírus e pela presença constante da morte.

Uma parte das gravações realizadas por Leonilson já havia sido utilizadas no curta-metragem *Com o oceano inteirinho para nadar*, dirigido por Karen Harley e lançado em 1997. No entanto, enquanto esse primeiro filme reúne registros mais amplos, relacionados à produção artística e às vivências do artista de modo geral, incluindo momentos anteriores ao diagnóstico, o longa *A paixão de JL* concentra-se nas experiências de Leonilson atravessadas pela descoberta do HIV. Em alguns momentos, *Com o oceano inteirinho para nadar* será utilizado de maneira secundária e complementar em nossa investigação.

Para esta pesquisa, concentramos a atenção nos trechos em que o artista menciona, de forma direta ou indireta, o HIV/aids, bem como aqueles em que aborda a homossexualidade. É importante destacar que, para a produção dos documentários, as gravações passaram por um processo de edição, sendo realocadas temporalmente para a construção de divisões temáticas e outros artifícios que são comuns em produções cinematográficas. Assim, as gravações estão apenas parcialmente disponíveis. Outro ponto a ser destacado é que, desde o início, Leonilson pretendia transformar as gravações em uma obra. Os registros realizados refletem apenas o que o artista desejava e conseguiu mostrar, não representando a totalidade dos fatos. Em outras palavras, os filmes são uma tradução, consequência do trabalho de quem produziu e dirigiu, daquilo que, a princípio, já é uma tradução de si realizada pelo próprio Leonilson.

*A paixão de JL* se inicia com cenas marcantes de 1989: “o rebelde desconhecido, na famosa imagem de seu corpo solitário frente aos tanques na Praça Celestial de Pequim; a queda do muro de Berlim; um discurso efusivo da campanha eleitoral de Fernando Collor, que viria a ganhar as eleições presidenciais no Brasil” (Malinowski, 2017, p. 246). Esse contexto histórico funciona como pano de fundo para a introdução dos áudios-diário de Leonilson, anunciados pela legenda: “Em janeiro de 1990, o artista José Leonilson começa a gravar um diário íntimo, com a intenção de tornar públicos os seus sonhos, memórias e ficções pessoais”.

A primeira gravação que escutamos consiste no relato de um sonho. Nele, o artista relata a sensação de estar sendo ameaçado por “*uma pessoa que vive livre, [...] que mora fora*

*de casa e é completamente livre, um Pã*”. Em resposta, ele tenta se proteger trancando portas e fechaduras. Em seguida, acrescenta: “*É estranho, eu estava sonhando, e então sonhei que acordei e começava a gravar o sonho*” (A paixão de JL, 2015). A imagem que se segue é de uma obra que diz: “*Salto sem paraquedas. Em breve farei 33 anos. Morro pela boca. Vivo pelos olhos.*” Essas palavras, escritas por Leonilson, acompanham o desenho de dois peixes ligados pelas bocas por um fio, como se estivessem se pescando mutuamente. A imagem se relaciona com o provérbio popular que compara o peixe fígado a quem fala demais e acaba se expondo. Para Altberg (2024), é consciente dessa metáfora que Leonilson escolhe se arriscar: sua fala íntima e confessional, registrada nas fitas, torna-se matéria para o filme de Nader, revelando um sujeito que se oferece ao olhar do outro.

Ao longo das gravações, os relacionamentos amorosos e sexuais com outros homens surgem como um tema recorrente. Em uma delas, registrada em maio de 1990, o artista reflete sobre os desafios em torno de uma relação compreendida como subversiva ao contexto, articulando questões sobre o medo e a liberdade, o risco e o desejo. É nesse momento que, pela primeira vez, menciona o HIV, afirmando:

*Às vezes eu vejo uns caras lindos, aí eu fico louco por eles. E eu só não faço o que eu tenho vontade porque eu tenho medo, sabe? E ser gay hoje em dia é a mesma coisa que ser judeu na Segunda Guerra Mundial. O próximo pode ser você. A “praga” [o HIV] está aí pronta para te pegar, assim. Essa é a única razão pela qual eu não me jogo, assim, nas coisas, sabe? [...] Porque eu tenho 33 anos e estou completamente cheio de vida, sabe? E eu quero aproveitar ela o tempo inteirinho. Eu estou cheio de vontade, assim. Homem-peixe, sabe? Homem-peixe com o oceano inteirinho, pronto para eu nadar. Eu estou confiante em mim, sabe? Eu estou confiante, estou com os olhos brilhando, assim, brilhando para o que vai acontecer. Hoje é a noite do dia primeiro de maio de 90. Eu estou completamente pronto (Com o oceano inteirinho para nadar, 1997).*

Apesar do medo o qual menciona, Leonilson constrói uma reflexão em que o enfrentamento o impulsiona a se tornar um “*homem forte*”. A metáfora do “*homem-peixe*” nadando em um “*oceano inteirinho*” marca seu desejo pela vida. No mesmo áudio, comenta que essa metáfora está relacionada à canção *Cherish*<sup>27</sup>, composta por Madonna e Patrick

<sup>27</sup> A música faz parte do disco *Like A Prayer*, de Madonna. Lançado também em 1989, o disco incorpora assuntos como religião e sexualidade. No encarte do álbum, um texto trazia informações sobre o HIV e a aids, reiterando que “ela afeta homens, mulheres e crianças, independentemente de raça, idade ou orientação sexual” e que “as pessoas com aids – independentemente de sua orientação sexual – merecem compaixão e apoio, não violência e fanatismo” (em tradução livre).

Leonard, e gravada por Madonna em 1989. No videoclipe da música, presenciamos o fascínio e o enamoramento da artista por tritões, colocando em cena o mistério e a indefinição destes seres mitológicos e deste relacionamento. A canção aborda temas de amor e relacionamentos, tendo como uma de suas referências a obra *Romeu e Julieta* (1597), de William Shakespeare. Leonilson cita essa música em uma gravação anterior, datada de 11 de maio de 1990, na qual reflete sobre o término do seu relacionamento com Al<sup>28</sup>, descrito como o grande amor de sua vida, mas que, assim como na trama de *Romeu e Julieta*, também é um relacionamento marcado por forças externas e internas que contribuíram para seu desfecho.

Em outro registro, Leonilson fala sobre alguns embates em relação a sua orientação sexual e a preocupação em ser “*um bom filho*”. Leonilson menciona a relação com seus pais, especialmente sua mãe, e expressa o receio de que sua homossexualidade possa desapontá-los.

*Ontem à noite eu tava conversando com minha mãe, mas ela me olhava com olhos de quem sabia tudo. Acho que eu não contaria pra ela que eu sou gay, acho que eu não vou dar esse desgosto pra eles. [...] Eu podia tanto ser um bom filho, não queria dar esse desgosto pra eles. Mas eu também queria tanto ser feliz, eu queria tanto ter alguém comigo e namorar... (A paixão de JL, 2015).*

Ainda permeado pela dualidade entre medo e liberdade, Leonilson introduz a figura do *andarilho*, que se soma com a metáfora mitológica do *Pã* e do *homem-peixe*, citadas anteriormente. Enquanto o *Pã* parece simbolizar uma liberdade indomada e o *homem-peixe* parece representar a ambição de explorar vastos horizontes, o *andarilho* reforça a ideia de uma jornada incerta e contínua. Tal metáfora parece ter surgido a partir do filme *Paris, Texas*, lançado em 1984, dirigido por Wim Wenders e escrito por Sam Shepard, como evidencia o relato de Leonilson:

*Eu fui assistir Paris, Texas com o Rick e chorei pra burro no começo do filme, aquela coisa dele, o andarilho, assim... acho que sou assim também. Eu me identifiquei tanto, fiquei pensando que eu era igual aquele cara que ficava andando há quatro anos sem saber pra onde ia, buscando alguma coisa, eu tenho impressão que sou*

---

<sup>28</sup> De acordo com Teotonio (2024), ao longo da obra e dos documentários aqui apresentados, é possível rastrear uma série de relacionamentos amorosos e amizades de Leonilson. Alguns desses homens com quem se relacionou são frequentemente citados em suas obras e gravações, mas sem identificá-los com seus nomes reais, como é o caso de “Al”, “A. P.” e o “matemático”. Assim, pelas gravações, sabemos que Al foi um de seus namorados, embora não haja informações disponíveis sobre a duração do relacionamento nem detalhes precisos sobre sua identidade. É possível que esse anonimato esteja relacionado ao modo como relações homoafetivas eram frequentemente vividas naquele período: de forma velada, sob o peso do estigma social, da rejeição familiar e institucional, fatores que se intensificaram com a epidemia do HIV.

*assim. Eu não sei o que eu estou procurando. Às vezes eu acho uns carinhas que eu fico apaixonado e aí eu acho que eles são o lugar que eu tô procurando... mas eles são uma paisagem linda no meu caminho. Os carinhas são como as paisagens bonitas que eu vejo. Eu não sei o que eu tô pensando, eu não sei o que estou procurando, mas eu vejo uns meninos lindos na rua e vou atrás deles (A paixão de JL, 2015).*

O longa-metragem citado acompanha a trajetória de Travis, um homem encontrado sem memória em um deserto próximo à cidade de Paris, no estado do Texas, sul dos Estados Unidos. Diferente dos heróis clássicos dos filmes de faroeste, Travis não é combativo e não carrega armas. Ainda assim, é marcado pelo peso de um passado mal resolvido e de uma busca por algo perdido. É esse o andarilho evocado por Leonilson: alguém que vagueia sem rumo definido, mas que, pouco a pouco, começa a recuperar suas lembranças e encarar seu sofrimento. Existe, por parte de Leonilson, uma identificação com Travis: assim como o personagem do filme, que gradualmente recupera suas memórias e enfrenta suas dores, o artista também parece buscar um recomeço. Alguns meses após o fim de seu relacionamento com Al, Leonilson expressa um sentimento de otimismo e manifesta o desejo de viver um novo relacionamento, afirmando:

*Hoje de manhã eu acordei e fiquei pensando que queria encontrar alguém novo, sabe? Eu adoro o Al, ele é o amor da minha vida, mas eu queria mudar essa situação. E... eu não estou pregado em nada, eu posso começar a gostar de alguém imediatamente. Eu estou completamente pronto pra viver de novo, sabe? (A paixão de JL, 2015).*

Na gravação seguinte, Leonilson conta ter conhecido Ethan, com quem, posteriormente, iniciaria um novo relacionamento amoroso. Ao comentar o primeiro encontro com o rapaz, o artista menciona perceber certo receio por parte de Ethan em relação ao HIV. Em sua narração, Leonilson descreve a situação acompanhado de dúvidas, dizendo: “*Eu penso muito no Ethan, hoje a gente se abraçou, a gente não se beijou, não transou, não fizemos nada, a gente só ficou juntinho. [...] E... parece que ele tinha medo de aids, isso é uma loucura, né?*” (A paixão de JL, 2015). O medo que Ethan expressa, apesar da ausência de contato sexual, demonstra a ansiedade generalizada em torno da epidemia, ilustrando como o pânico e as incertezas relacionadas ao HIV influenciavam a maneira como as pessoas percebiam e vivenciavam questões relacionadas ao corpo, à sexualidade e ao desejo. A reação de Ethan nos mostra uma atmosfera de incerteza e medo que envolvia a sexualidade,

especialmente entre homossexuais e outras identidades sexuais e de gênero que rompem a norma cisgênera e heterossexual, afetando até mesmo os gestos mais comuns de afeto.

Em 22 de agosto de 1991, Leonilson realiza um teste de HIV. Ainda sem o resultado em mãos, seu relato revela a apreensão diante da possibilidade de um diagnóstico positivo e os possíveis impactos que isso poderia causar em sua vida:

*Hoje é... foi, vinte e dois [de agosto de 1991] e hoje durante o dia eu fiz teste para aids, mas na hora que eu fiz o teste eu estava calmo, eu fiz o teste mais pra tirar uma dúvida, acho que eu não tenho nada não. Mas, agora são duas horas da manhã e eu acordei assustado, acordei tremendo, acordei com... na hora que eu acordei, eu tava com um sentido no estômago, mas depois eu comecei a tremer, a tremer, como se eu estivesse com muito frio e eu fiquei com muito medo. Eu liguei pra minha irmã e pedi pra ela vim pra cá, agora são duas horas da manhã e eu estou com medo, pensando mil besteiras, e acho que não é nada, só nervoso. Horrível essa situação, horrível... (A paixão de JL, 2015).*

O desamparo diante da possível confirmação do diagnóstico aparece também em uma gravação realizada cerca de duas semanas depois:

*Hoje é sexta-feira, seis de setembro [de 1991], eu, à noite já, eu... eu estou sentindo um vazio, não tenho nenhuma direção, estou sem nenhuma direção para correr. É horrível, eu simplesmente não sei o que fazer. Vazio (A paixão de JL, 2015).*

Em uma gravação subsequente, o artista descreve um sonho em que se vê “no meio de nuvens, indo em direção a uma tempestade”. Entre tempestades e furacões, Leonilson procura aterrissagem em um lugar seguro, uma “cidade”. Em áudio de outubro de 1991, Leonilson compartilha o resultado do teste, apresentando um desfecho infeliz para a angústia que o sonho parecia metaforizar:

*Bem, hoje é dia três de outubro [de 1991] e... um pouco mais de um mês eu fiz um teste HIV e deu positivo. Ai eu refiz o teste e deu positivo. Isso quer dizer que por enquanto eu sou um portador do vírus, sem sintomas e com poucas possibilidades de desenvolver a doença que pode me matar em pouco tempo, ou muito tempo, sei lá... é... eu... não tenho medo, pra dizer a verdade eu penso no assunto o tempo inteirinho, vinte e quatro horas por dia. Dormindo eu penso, eu acho, quando acordo é a primeira coisa que penso, mas eu penso mais é como vou contar pra minha mãe, pro meu pai, pros meus irmãos, que gostam tanto de mim (A paixão de JL, 2015).*

Na mesma gravação, Leonilson revela que iniciou o tratamento com AZT

(zidovudina)<sup>29</sup>, primeiro antirretroviral aprovado para o controle do HIV. Ele compartilha suas impressões sobre os impactos do tratamento em sua condição sorológica, expressando tanto expectativas quanto apreensões em relação aos efeitos que o medicamento pode ter sobre sua saúde e qualidade de vida. Embora reconheça que o vírus já afeta algumas de suas células, Leonilson manifesta receio quanto aos possíveis efeitos colaterais do AZT, como demonstra em seu relato:

*Eu estava consultando um super especialista, ele me disse que eu preciso ter esperança, que como eu não tenho nada, ele me recomendou que eu começasse a tomar AZT já, pra evitar que a doença comece a se desenvolver. É óbvio que algumas células do meu corpo já estão sofrendo os efeitos do vírus, eu tenho medo de tomar a AZT por causa dos efeitos tóxicos dele, mas é a única esperança que eu tenho, por enquanto (A paixão de JL, 2015).*

Após cerca de uma semana, Leonilson interrompeu o tratamento com AZT, afirmando: “cada vez que eu tomava parecia que estava envenenando o meu corpo” (A paixão de JL, 2015). A interrupção do tratamento representa um momento de grande frustração para Leonilson, trazendo à tona a insuficiência quanto às respostas de tratamentos para o HIV no período em questão.

Em outro registro, Leonilson menciona o clima de terror e medo diante do crescente número de notícias sobre pessoas adoecidas devido ao HIV e da incerteza quanto à duração da epidemia. Esses sentimentos refletem em sua vida pessoal e nos relacionamentos, como evidenciado pela ruptura com Ethan em novembro de 1992. O término do relacionamento parece estar diretamente relacionado a sua condição sorológica. No mesmo áudio em que relata o fim do relacionamento, Leonilson manifesta um sentimento de desolação ao questionar: “Talvez eu possa nunca mais ter um namorado, quem é o cara que vai querer namorar um cara que é positivo?” (A paixão de JL, 2015). Esse questionamento expressa o impacto do diagnóstico de HIV em sua autoestima, evidenciando o estigma e a incerteza envolvidos na busca por um novo relacionamento. A dificuldade em visualizar um futuro

---

<sup>29</sup> Desenvolvida em 1987 nos Estados Unidos, a zidovudina, também conhecida como azidotimidina ou AZT, marcou um importante avanço no tratamento do HIV, tornando-se o primeiro antirretroviral aprovado para uso clínico. Contudo, o AZT foi inicialmente administrado em altas doses, o que provocava diversos efeitos colaterais severos, como náuseas e vômitos, dores de cabeça, insônia, anemias, dores musculares e supressão da medula óssea. Diante desses efeitos, muitos pacientes, como foi o caso de Leonilson, acabavam por interromper o tratamento. Além disso, o uso isolado do AZT mostrou-se ineficaz a longo prazo, uma vez que o HIV rapidamente desenvolvia resistência ao fármaco. No Brasil, somente a partir de 1996, com a introdução da terapia combinada, respaldada pela Lei Nº 9.313 que determinou a distribuição gratuita dos medicamentos aos usuários do SUS, o tratamento passou a ser mais eficaz e sustentável.

amoroso devido o HIV escancara, mais uma vez, a carga emocional e social que a epidemia impõe sobre sua vida, como demonstra um registro no que menciona ter pensado em suicídio:

*Um tempo atrás, uma semana atrás, duas semanas atrás, eu pensei em suicídio, eu pensei em várias coisas ruins, negativas, mas eu comecei a pensar agora positivamente, eu devo grande parte disso ao amor que eu tenho por mim mesmo, pelos meus pais, pelos meus irmãos e meus sobrinhos, pelos meus amigos, por alguma coisa que eu tenho que fazer aqui na terra, eu vou ficar bom porque eu decidi que vou ficar bom. Fui buscar alguns testes que eu tinha feito de sangue, semana passada, pela primeira vez em seis meses o número de linfócitos aumentou, mas pouquinho [...], mas hoje é um dia bem feliz pra mim (A paixão de JL, 2015).*

Apesar de Leonilson apresentar um certo otimismo no final da gravação anterior, no registro seguinte, datado de fevereiro de 1992, descreve uma mudança preocupante em seu estado de saúde:

*São oito e vinte da noite e hoje eu peguei o resultado de uns novos testes de sangue que eu fiz, e deu que minha imunidade diminuiu pela metade do que já tava baixo um tempo atrás, os linfócitos... Eu fiquei muito abalado, quando peguei os testes quase desmaiei na hora que vi. Eu até volto a tomar o AZT... (A paixão de JL, 2015).*

A decisão de retornar ao uso do AZT, apesar dos efeitos colaterais que o levaram a interromper o tratamento anteriormente, sublinha a falta de garantias e alternativas. Para Leonilson, como para tantos outros pacientes vivendo com HIV nos anos 1990, o AZT representa uma ambiguidade dolorosa: ao mesmo tempo em que oferecia a promessa de prolongar a vida, trazia consigo um sofrimento físico intenso, tornando a própria ideia de cuidado uma experiência contraditória. Nesse contexto, o AZT deixava de ser apenas um medicamento e passava a representar o dilema enfrentado por muitos, marcado pela constante tensão entre a esperança de sobreviver e a sensação de estar envenenando o próprio corpo.

A realidade do diagnóstico e seus efeitos sobre sua vida, assim como sobre a de familiares e amigos, despertam em Leonilson uma série de questionamentos de ordem existencial e moral. O artista enfrenta o desafio de articular seu sofrimento individual com suas convicções pessoais, enquanto lida com o temor de causar dor àqueles que ama, especialmente sua família. Assim, seu sofrimento transcende a preocupação com a própria sobrevivência: Leonilson lida com o fato de que o diagnóstico de HIV também afeta aqueles que estão ao seu redor.

*Às vezes eu tenho vontade de blasfemar mesmo, como posso pedir pra Deus segurar*

*minha barra se ele deixou as coisas chegarem nesse ponto, né? Onde será que mais pode chegar? Minha irmã perguntou: “mas porque você está emagrecendo?” e eu, o que vou responder? Como é que eu vou contar isso pra minha família? Isso é o pior, eu não tenho medo de morrer, eu tenho medo de sofrer, mas a tristeza da família, a desgraça, isso é que é o pior. Quando vejo minha mãe, quando entrei na casa da minha mãe ela virou pra mim e falou “quando você não aparece aqui durante o dia eu fico triste”, você imagina? É muita crueldade, eu não fiz nada pra merecer isso, sabe? (A paixão de JL, 2015).*

A partir desse momento, as internações hospitalares se tornam cada vez mais frequentes. Em uma das internações, Leonilson é informado por um médico de que a medicina não tinha mais recursos para ajudá-lo. A partir disso, Leonilson descreve seus trabalhos como uma extensão de sua própria vida, enfatizando: “*É a minha autobiografia, eles são os meus diários, uma tela não é muito diferente de uma manhã minha*” (A paixão de JL, 2015). Essa compreensão também aparece em outra gravação, com datação imprecisa, na qual diz:

*Às vezes eu acho que o meu trabalho é a minha montanha protetora, porque a minha figura é muito frágil, eu sou uma pessoa muito frágil. Apesar de eu achar que... Eu tenho certeza que eu sou forte, eu acho que eu sou frágil também. Eu me refugio no meu trabalho. O meu trabalho é o meu ponto no mundo, sabe? É para onde eu corro. O meu trabalho é a minha observação sobre mim mesmo (Com o oceano inteirinho para nadar, 1997).*

A condição de saúde agravada leva o artista, conforme relata em áudio de agosto de 1992, a compartilhar seu diagnóstico com sua família:

*Umás duas semanas atrás eu contei pra minha família toda, contei pro meu pai, pra minha mãe, aí tadinhos, eles choraram tanto... é tão horrível machucar uma pessoa assim, ainda mais o pai, a mãe, que são pessoas que a gente adora. Meu pai, tadinho, imagina saber que o filho tem aids. Isso é de uma monstruosidade sem tamanho, descabida (A paixão de JL, 2015).*

Este momento de revelação não apenas ressalta a complexidade de seu sofrimento, mas também destaca os estigmas associados ao HIV, que o fizeram omitir o diagnóstico por tanto tempo. A última gravação de Leonilson, presente no longa-metragem, cuja data é incerta, apresenta o relato de um sonho. No leito do hospital, Leonilson descreve uma narrativa cheia de imagens, que pode ser interpretada de diferentes maneiras.

*Eu era energia circulando nesse céu. Eu entrei num túnel... e tinha um pedaço de túnel, um pedaço aberto, um pedaço de túnel, um pedaço aberto, aí o rapaz [o enfermeiro] veio trocar o soro. Quando eu voltei a fechar o olho, eu estava viajando do lado do túnel. Eu fiquei observando o túnel e era uma coluna vertebral. O pedaço do túnel que era túnel eram as vértebras, mas eu não estava mais dentro, eu estava viajando fora (A paixão de JL, 2015).*

No início de 1993, Leonilson foi internado com pneumonia e, em 28 de maio daquele ano, faleceu em decorrência das complicações causadas pelo HIV. Em meio a esse cenário marcado pelo medo e pela incerteza, seus áudios-diário não apenas nos dá notícias sobre o impacto da epidemia em sua vida, mas também evidencia como Leonilson transforma o desamparo em narrativa. Em suas gravações, amor, desejo, medo, esperança e morte se entrelaçam, compondo uma autobiografia marcada tanto pela vulnerabilidade quanto pela força de resistência. Essa elaboração íntima de si, atravessada pelo adoecimento e pela iminência da morte, encontra na prática artística um espaço de refúgio, sublimação e continuidade. No próximo tópico, analisamos como essas vivências se inscrevem em sua produção.

#### **4.2. A alegoria da doença: o desamparo**

Após o diagnóstico de HIV, mudanças expressivas podem ser observadas na obra de Leonilson. No final dos anos 80, o artista começou a se dedicar a um estilo mais contido, delicado e intimista, que evoluiu, nos anos 90, para trabalhos em menor escala. Essa mudança teve relação com sua fragilidade física, resultante de sua condição de saúde. Dessa forma, o artista transitou de grandes pinturas para pequenos desenhos, esculturas e bordados, dedicando-se a essas atividades até o fim de sua vida (Resende, 2012). A produção de Leonilson passa a se caracterizar por uma urgência e se torna, ao mesmo tempo, sensível e intensa. Conforme a visão do artista, “foi preciso passar por uma pintura de aspecto ‘violento’ ou ‘agressivo’ com pinceladas e cores vigorosas para chegar aos objetos delicados” (Resende, 2012, p. 18). Para ele, em um mundo já repleto de agressividade, não fazia sentido adicionar mais violência através da arte, como menciona nesse trecho:

*Na época em que a gente fazia pinturas grandes, eu achava que a gente tinha que usar a violência, a força, mas agora acho tudo aquilo muito babaca. É preciso passar por isso tudo para chegar num paninho como este (Leonilson como citado em Lagnado, 1995/2019b, p. 89).*

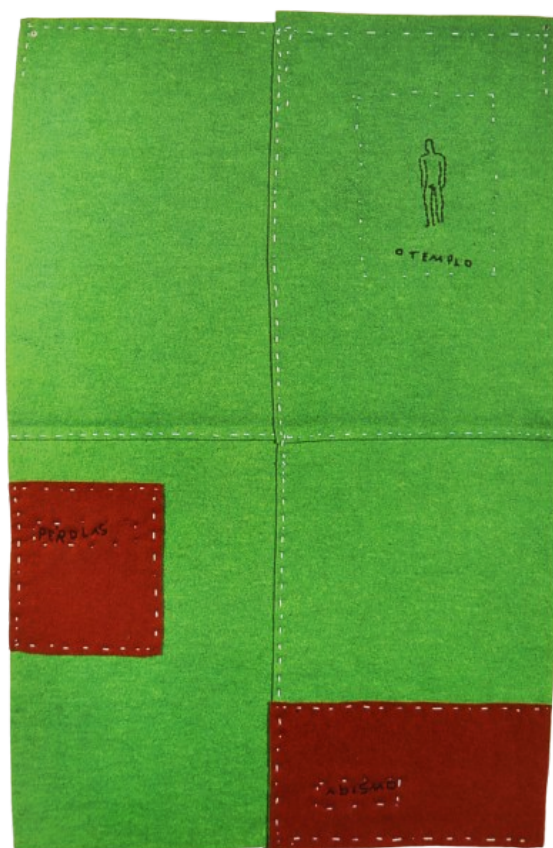
Em função da urgência provocada pelo adoecimento, Leonilson foi deixando de usar os cadernos de anotações, muito presentes na primeira e segunda fase de sua produção, e passou a inscrever suas preocupações e desejos diretamente em suas obras. Para Maciel (2012, p. 32), “enquanto nos cadernos, agendas e papéis avulsos, esses escritos têm uma autonomia como textos, no espaço dos construtos artísticos, por outro lado, eles se tornam indissociáveis das imagens a que se vinculam, configurando-se como textos predominantemente visuais”. Enquanto uma obra autobiográfica, Leonilson utiliza a primeira pessoa para inscrever textos e palavras diretamente sobre seus desenhos, pinturas e bordados, transformando-os em diários.

Resende (2012) compreende que a palavra na obra de Leonilson se transforma em imagem, desempenhando um papel fundamental na comunicação com o público. Além disso, nesta reta final de sua produção, Leonilson irá se dedicar a trabalhos que se caracterizam pela contenção da narrativa. O artista continua a expressar seus sentimentos, algo que sempre demonstrou estar em primeiro plano, mas agora de forma mais lacônica. O uso da palavra inscrita nos trabalhos constitui uma forma prática de transmitir ideias, mas sem se alongar no discurso.

Os últimos trabalhos do artista, realizados entre o final de 1992 e o início de 1993, podem ser interpretados como uma espécie de autorretratos. No entanto, é interessante notar que, progressivamente, o artista abandona a representação de figuras, fazendo com que o conteúdo de suas obras assumam uma aparência cada vez mais “abstrata”, à medida que ele “deixou de se reconhecer na sua própria imagem” (Lagnado, 1995/2019a, p. 57). Com o agravamento de sua saúde, a arte passa a ocupar, para Leonilson, o lugar de um templo sagrado. Esse movimento é exemplificado na obra *O templo* (Figura 11), de 1992, em que o artista borda as palavras “pérolas” e “abismo” sobre retalhos de feltro vermelho costurados sobre uma base de feltro verde. No canto superior direito da parte verde, há a imagem bordada de um homem nu e, logo abaixo, a inscrição “o templo”. Uma leitura possível dessa obra reside na dualidade entre vida e morte, do belo e do doloroso, em que “*as pérolas são as coisas boas, e o abismo é ruim*” (Leonilson como citado em Lagnado, 1995/2019b, p. 99). Para o artista, “*o templo é o corpo humano, é o único da gente, já que temos algo com Deus*” (Leonilson como citado em Lagnado, 1995/2019b, p. 99). Como uma extensão de um corpo fragmentado pela doença, essa obra testemunha como a arte pode servir como um refúgio em tempos de adversidade. Nesse contexto, a prática artística deixa de ser apenas um espaço de expressão para se converter em um ritual íntimo, capaz de dar contorno à experiência de

desamparo de um corpo enfermo.

É sob essa perspectiva, da arte como templo sagrado e como uma forma de profissão de fé, não no sentido religioso estrito, mas como uma maneira de lidar com o que há de mais íntimo no desamparo, que conduzimos nossa leitura das obras de Leonilson. Podemos afirmar que a obra de Leonilson não se apresenta inicialmente com um caráter autobiográfico explicitamente declarado, mas essa característica se desenvolve ao longo do tempo, especialmente após o diagnóstico de HIV, que altera a maneira como o artista se relaciona com sua produção.



**Figura 11.** *O templo* (1992). José Leonilson. Linha sobre feltro, 58 x 38 cm. Coleção particular, São Paulo.

Entre seus trabalhos mais importantes, especialmente desse momento de sua vida, estão as obras *El puerto* e o *O perigoso*, produzidas em 1992, pouco antes de sua morte em 1993. Essas obras ressoam a preocupação de Leonilson em abordar as complexidades de sua experiência com o HIV e, sobretudo, como isso se articula com a experiência humana de forma ampla. Nesses trabalhos, percebemos o contraste entre o uso de recursos simples e a

complexidade dos temas abordados. “*Eu não posso fazer trabalhos fáceis se minha vida é difícil*”, afirma Leonilson (Com o oceano inteirinho para nadar, 1997).

Para a nossa análise, além dos registros autobiográficos estudados até o momento, faremos o uso de entrevistas realizadas por Lagnado (1995/2019b) com o artista, ao longo de sete encontros, no período entre 30 de outubro a 10 de dezembro de 1992. Diferentes ambientes compuseram o cenário dessas entrevistas, com alguns deles se repetindo: desde o ateliê do artista, o hospital, a casa de um amigo e a casa de sua mãe. Essas entrevistas, que representam os últimos depoimentos concedidos por Leonilson, foram realizadas em um período delicado de sua vida, marcado por complicações de saúde relacionadas ao HIV, como infecções recorrentes e perda de peso. Ainda assim, constituem um importante registro autobiográfico sobre sua vida e obra.

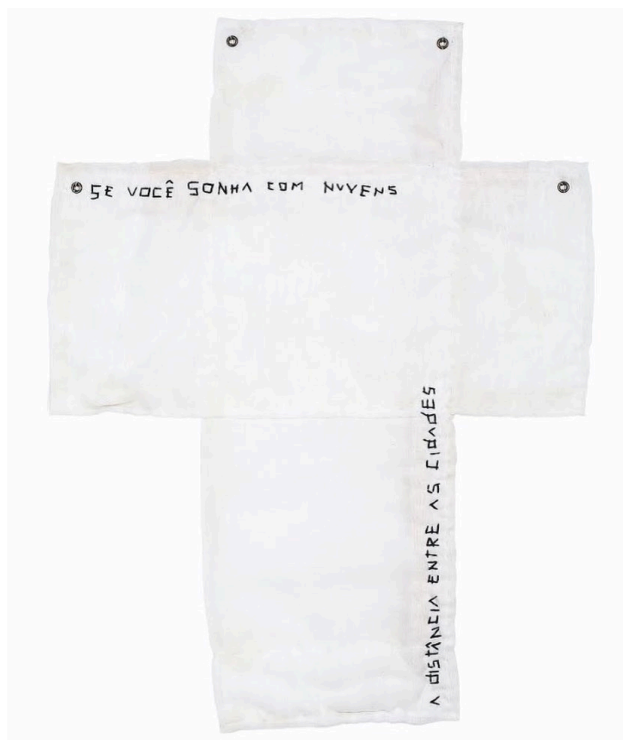
É importante, contudo, observar que “nem a fala nem a escrita perfazem a totalidade da linguagem do corpo” (Lagnado, 1995/2019b, p. 78), assim, um piscar de olhos, um riso, uma oscilação no tom da voz ou um gesto podem alterar bastante o sentido de uma frase. Os registros autobiográficos do artista precisam ser pensados dentro dessa complexidade: O que é a verdade? Até que ponto é possível dizer a verdade sobre si mesmo? Como recuperar uma fala de outra pessoa de forma honesta? Desse modo, o mesmo pode ser colocado quanto a sua obra. Leonilson nos alerta quanto a isso: “*Os trabalhos são todos ambíguos. Eles não entregam uma verdade diretamente, mas mostram uma visão aberta*” (Leonilson como citado em Lagnado, 1995/2019b, p. 128). Assim, nos lançamos a uma difícil tarefa de apresentar uma possibilidade de leitura de suas obras.

Começamos por *El puerto* (Figura 12). Essa obra apresenta um tradicional espelho com moldura laranja com uma cortina de tecido listrada em branco e verde-claro, costurada e bordada à mão. O tecido está preso à moldura através de dois pregos no canto superior. Sobre o tecido, com uma linha preta, estão bordadas as seguintes inscrições: Leo, 35, 60, 179, *El Puerto*. As informações estão dispostas uma abaixo da outra, como em uma lista, e cada informação recebe em seu entorno o bordado de um sutil tracejado com linha azul. Esse mesmo tracejado pode ser observado também logo acima, fazendo uma barra que liga uma ponta do tecido a outra, segurando o cordão que sustenta a cortina, como uma barra de uma cortina comum. A cortina, no entanto, deixa aparecer as bordas da moldura do espelho, de modo que, mesmo fechada, é possível observar que o conteúdo do outro lado se trata de um espelho. Esse fato indica o quanto o espelho escolhido é um objeto que faz parte do imaginário brasileiro. É um espelho simples, quase banal, que facilmente encontramos por aí.

Lagnado (1995/2019a), ao analisar a obra, compreende que *El puerto* destaca um vazio, a ausência/presença do artista, e expõe as incertezas da sociedade da época, que se encontrava dividida entre os progressos científicos e a incapacidade da medicina em conter o avanço da epidemia. Essa questão também aparece em outros trabalhos de Leonilson, como em *Se você sonha com nuvens* (Figura 13), de 1992, no qual o artista faz uma alusão à ausência de uma solução eficaz para aquilo que o acometia. A obra consiste em uma cruz feita de *voile* branco, um tecido leve, e não de madeira ou metal, como convencionalmente estamos acostumados. É uma cruz etérea, inconsistente, assim como as nuvens a que se refere em seu bordado.



**Figura 12.** *El puerto* (1992). José Leonilson. Linha sobre tecido de algodão listrado, prego, fio de cobre e tinta acrílica sobre moldura de espelho, 23 x 16 x 2,5 cm. Coleção particular, São Paulo.



**Figura 13.** *Se você sonha com nuvens* (1991). José Leonilson. Bordado e costura sobre voile, 57,5 x 47,5 x 4 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo.

Ao falar sobre a obra *El puerto*, Leonilson dá indícios sobre o significado de alguns elementos utilizados e explica sobre como sua vida mudou após o diagnóstico. Afirma:

*É minha idade, meu peso, minha altura. Ele chama El puerto. Eu fiz teste de HIV e deu positivo anos atrás. E eu não senti nada. Você imagina? Eu já vi vários amigos em desespero, e eu não. Eu não senti ab-so-lu-ta-men-te nada. Falei: “Mais um fato na minha vida”. Depois do teste já fiquei desesperado, ainda fico deprimido. Mas o que eu sei é que minha qualidade de vida tem que ser a melhor possível. Isso implica saber que, de manhã, eu tenho que me levantar e tomar doze comprimidos, cinco vitaminas, mais, mais, mais. A cada três meses, eu tenho que fazer aplicações de um remédio japonês e outro americano que custam uma fortuna. Antigamente, eu passava dos meus limites. Hoje, se estou cansado, nem me levanto da cama. Também penso que me tornei mais receptivo. Não sei se eu tenho mais seis meses, dois anos ou vinte. Então, não por dó nem piedade, minha relação com as pessoas melhorou muito (Leonilson como citado em Lagnado 1995/2019b, pp. 97-98).*

De acordo com Resende (2012, p. 27), a obra pode ser interpretada como “o artista que absorve as energias dos amigos ou os amigos que absorvem as suas”. Contudo, é verdade também que o HIV trouxe o isolamento. As trocas, ainda que estimadas, “se tornaram

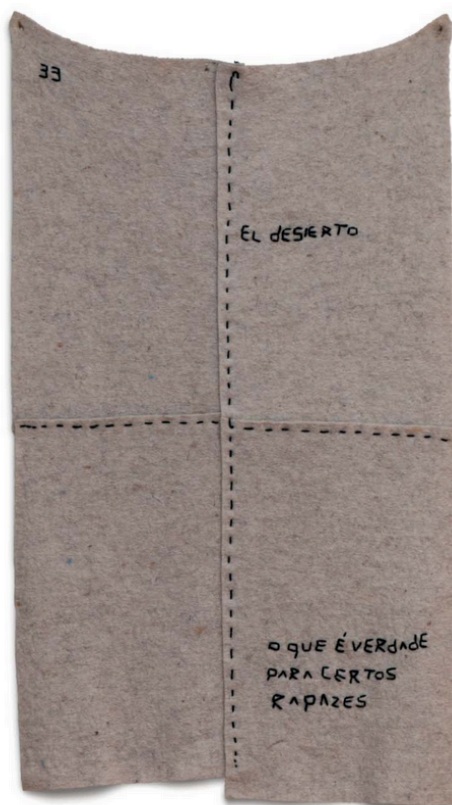
condutas arriscadas, pois Leonilson já não podia se doar tanto nas relações, ao contrário, era preciso receber todo tipo de cuidado, atenção ou afeto vindo do outro” (D’Ávila, 2014, p. 30). Um porto é, pois, um lugar de partidas e de chegadas, e na obra, deixa de ser um espaço físico para se tornar um ambiente intangível de movimentos corporais. O relato de Leonilson a seguir corrobora com essa interpretação:

*Usei a palavra “porto” por causa da receptividade. O porto recebe. O Leo com 35 anos, 60 quilos e 1,79 metros é um porto que fica recebendo. Acho que eu recebo muito mais do que eu dou, porque preciso canalizar minhas energias para minha intimidade. É isso, simplesmente* (Leonilson como citado em Lagnado, 1995/2019b, pp. 98-99).

Para o artista, qualquer pessoa que levante a cortina e se veja no espelho pode se reconhecer na obra e sentir que ela lhe pertence, uma vez que a única marca distintiva que confirma a autoria é a inscrição dos dados bordados no tecido. A ideia de que a identidade do artista é limitada a detalhes tão específicos, enquanto o restante da peça é aberto a interpretações pessoais, amplia a reflexão sobre a relação entre autor, obra e espectador. “Fico pensando nas pessoas que vão levantar a cortina e se ver. Elas podem ficar chocadas ou surpresas. O trabalho é muito simples, mas ele não entrega uma verdade. Pelo contrário, oferece várias opções”, diz (Leonilson como citado em Lagnado, 1995/2019b, p. 100). A questão da verdade, a propósito, é um tema recorrente na obra do artista e, para ele, os números são capazes de descrever uma determinada verdade em torno do sujeito:

*Sempre fui muito ruim em matemática, mas tinha uma atração por números, por serem elementos gráficos. De vez em quando eles assumem uma verdade que pertence ao sujeito, por exemplo, minha idade, ou meu peso ou minha altura* (Leonilson como citado em Lagnado, 1995/2019b, p. 110).

Neste contexto, os números funcionam como marcas de seu tempo. Sabemos que, no momento da criação da obra, Leo, como era chamado pelas pessoas mais próximas, tinha 35 anos, pesava 60 quilos e media 179 centímetros. Em trabalhos anteriores, como *El desierto* (Figura 14), de 1991, e *Saquinho* (Figura 15), de 1992, Leonilson também bordou elementos autobiográficos, como sua idade e/ou suas iniciais. Essas inscrições funcionam como uma assinatura, de modo que Leonilson cria objetos que assumem o valor de relicários de si.



**Figura 14.** *El desierto* (1991). José Leonilson. Linha sobre feltro, 62 x 37 cm. Coleção particular, São Paulo.



**Figura 15.** *Saquinho* (c. 1992). José Leonilson. Linha e fio de cobre sobre voile, 15,5 x 15,5 cm. Coleção particular, São Paulo.

Contrapondo a uma suposta objetividade dos números, o espelho parece reivindicar

aquilo que é da ordem do inapreensível, visto que a imagem refletida no espelho é incapturável e impossível de ser apalpada. Para D'Ávila (2014, pp. 35-36),

Essa superfície refletora possui o magnetismo de capturar o olhar e instaurar em nós a necessidade de nos defrontarmos com a imagem refletida. Diante do espelho configuramos, aparentemente, o corpo enquanto unidade e delimitamos seus contornos; diante do espelho reconhecemos nesse corpo, um rosto; deparamo-nos com um reflexo momentâneo de nossa própria imagem, contudo, trata-se de uma imagem virtual a qual não se pode apalpar, tampouco imobilizar.

Desse modo, a cortina funciona como um véu que encobre um mistério, pois somos sempre algo além da imagem refletida no espelho e que permanece insabido. Algumas questões que podemos fazer diante dessa obra são: O que nos constitui? O que constitui a imagem que temos de nós mesmos? O que a nossa imagem é capaz de revelar? O que ela é capaz de encobrir? Seria *El puerto* uma representação do destino desse andarilho viajante? Se sim, como computar a morte no cálculo da vida? Vale a pena destacar que, na cultura judaica, é costume cobrir os espelhos da casa da pessoa enlutada durante o período de *Shivá*, uma das cinco etapas do luto. A partir disso, podemos nos questionar se a obra representa uma alegoria para a despedida e o processo de luto.

Ao optar por um espelho com dimensões pequenas (23 cm de comprimento, 16 cm de largura e 2,5 cm de profundidade), Leonilson cria um trabalho que só pode ser contemplado por um espectador a cada vez. A obra revela um caráter intimista, cujo espectador funciona como única testemunha da imagem fugidia que observa. Da próxima vez que olhar, não será mais o mesmo. Tendo isso em vista, Lagnado (1995/2019a, pp. 61-62) faz algumas observações importantes:

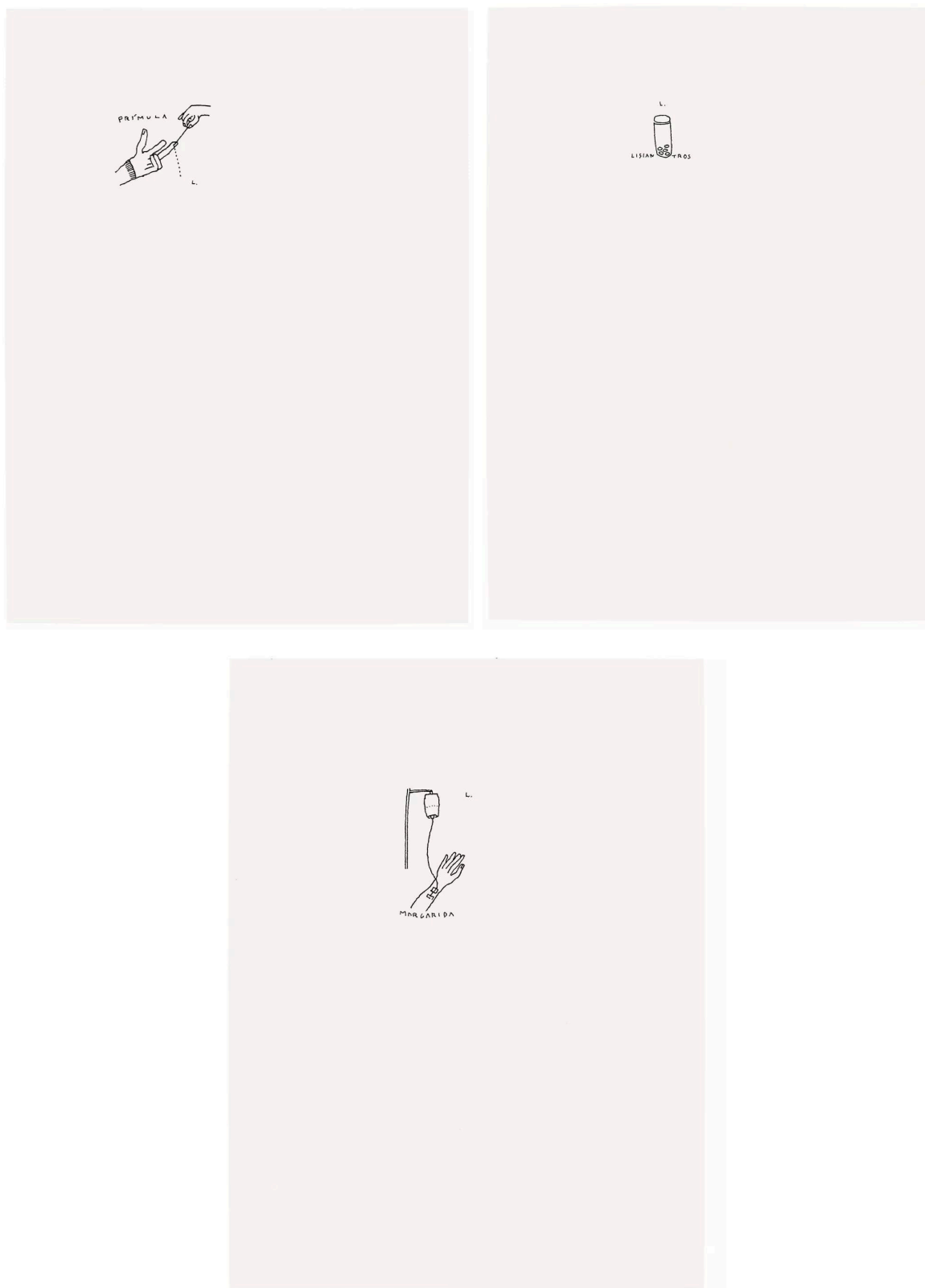
O que é para um doente, cujo corpo se esvazia, olhar-se no espelho? E o que significa para um observador sadio (atributo meramente hipotético) mergulhar nesse olhar? Se, para o doente, o espelho é uma confirmação da marcha aferrada do futuro tornado passado em um piscar de olhos, ao outro é dado o reconforto de se comprazer numa imagem domesticada – alento não destituído de inquietude, pois, em seguida, o espelho desfaz qualquer certeza, sorvendo-a para um presente tornado apreensão.

Embora *El puerto* possa ser interpretado como um “autorretrato” do artista, como sugerido por Lagnado (1995/2019a), não há uma representação direta de sua imagem, como aconteceria em uma fotografia, pintura ou desenho convencional, por exemplo. Trata-se, antes, de um autorretrato mediado por um objeto, o espelho – sendo, assim, um autorretrato

que não cristaliza a imagem –, que, nesse caso, transcende seu papel de simples instrumento de auto-reconhecimento, funcionando como um reflexo do avanço implacável de suas complicações de saúde. A obra, portanto, versa sobre a condição mutante do artista. Ao mesmo tempo, mesmo para alguém que não enfrenta enfermidades, o espelho também atua como um elemento que desestabiliza certezas e provoca inquietações. O espelho não apenas reflete a condição de um sujeito adoecido, mas também instiga uma reflexão sobre a própria vulnerabilidade de quem observa a obra.

O espelho parece transformar-se em um espaço onde Leonilson sugere a universalidade de sua experiência ou, ainda, um local onde ele convida o espectador a se identificar com sua situação. No entanto, é possível que Leonilson preferisse que a cortina permanecesse fechada. Afinal, como mencionamos anteriormente, a moldura laranja do espelho já indica o conteúdo por trás da cortina, cabendo ao espectador decidir se deseja ou não levantá-la. A relação de Leonilson com o espelho é de uma certa aversão: “*Nunca me olhei no espelho. [...] Vou te dizer uma coisa: eu não levanto a cortininha. Dificilmente. Fico contente que o espelho seja coberto*” (Leonilson como citado em Lagnado, 1995/2019b, p. 101). Como colocado por Alves (2014), se Leonilson, mesmo em sua saúde, não gostava de ver seu reflexo, é pouco provável que isso fosse confortável diante de um rosto marcado por uma condição que o debilitava rapidamente.

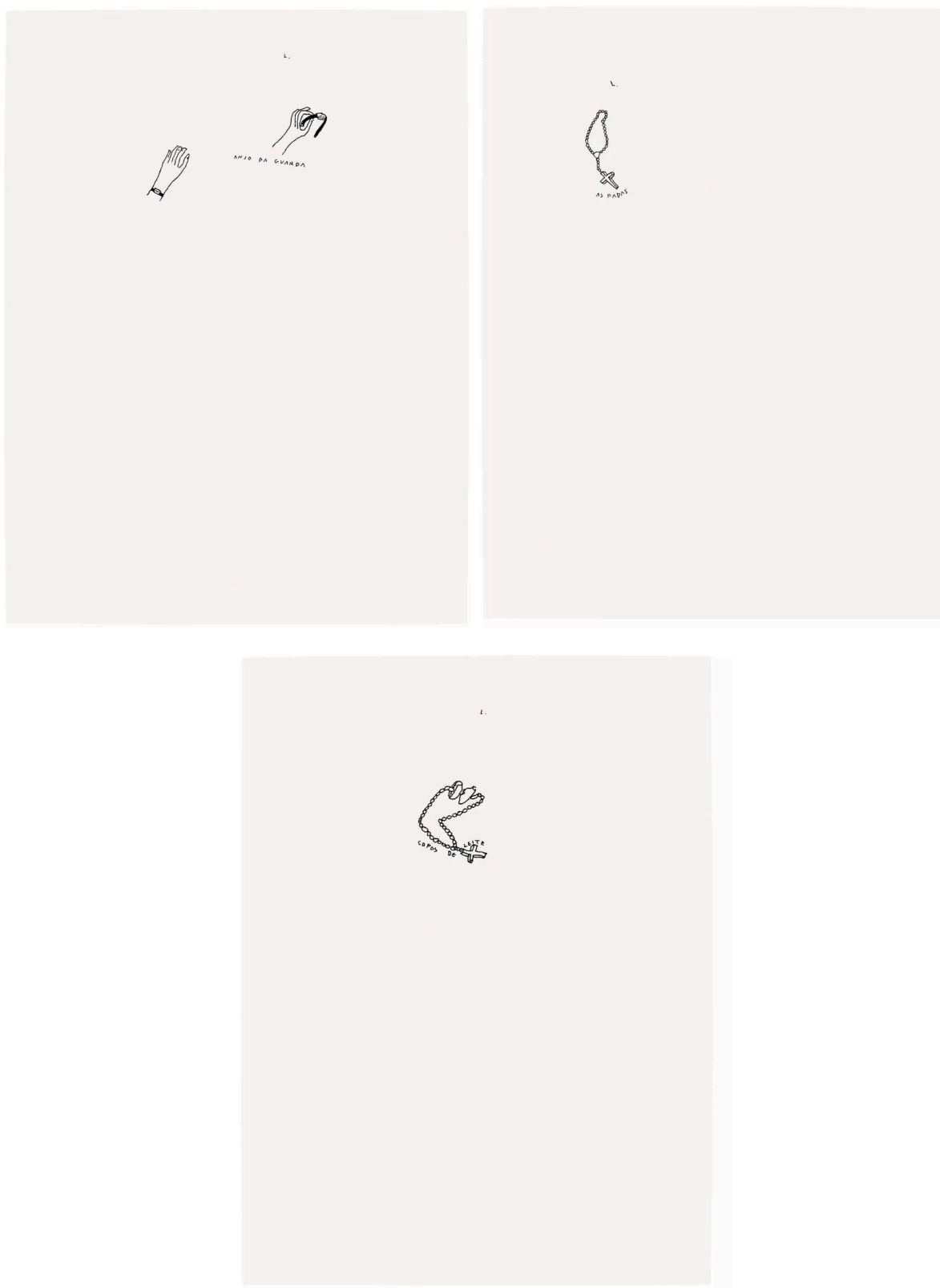
O processo de adoecimento também será um tema trabalhado na série intitulada *O perigoso*. Essa série é composta por sete obras, das quais seis consistem em desenhos feitos com caneta permanente sobre papel. Três delas (Figura 16) representa, de maneira mais direta, elementos de um cotidiano hospitalar, as quais incluem: *Margarida*, que mostra um antebraço recebendo soro intravenoso; *Prímula*, que retrata uma mão furando o dedo do meio de outra mão para a coleta de sangue; e *Lisiantros* (sic), que exibe uma embalagem de medicamento acompanhada de alguns comprimidos. Nessa série de trabalhos, a maioria deles vão receber o nome de flores, que juntas parecem compor uma espécie de buquê, símbolo que, na tradição cristã, remete tanto à inocência quanto à morte, como aponta Lagnado (1995/2019a).



**Figura 16.** *Prímula, Lisiantros e Margarida* (1992). Obras da série *O perigoso* (1992). José Leonilson. Tinta de caneta permanente e sangue sobre papel, 30,5 x 23 cm. Coleção Flávia e Guilherme Teixeira, Belo Horizonte.

Os desenhos *Anjo da guarda* e *As fadas* (Figura 17) trazem, respectivamente, a imagem de um relógio, que, segundo o próprio artista, funcionava para ele como um amuleto de cura, e um rosário, objeto que pertencia a sua mãe. Esses objetos evocam os laços familiares e a espiritualidade, colocando à tona uma memória afetiva e uma busca por sentido e direção. O rosário também se faz presente em *Copos de leite*. Após o diagnóstico de HIV, algumas obras de Leonilson passaram a incorporar uma abordagem mítica e religiosa, com a iconografia religiosa tornando-se bastante frequente. Ele chega a dizer: “*Não sou católico. Não vou à missa. Mas rezo de manhã e peço para cuidar de mim*” (Leonilson como citado em Lagnado, 1995/2019b, p. 119). Nesta série, em que muitas obras recebem nomes de flores ou seres míticos, o artista cria uma composição quase ritualística. Para Lagnado (1995/2019a, p. 74), Leonilson “se refugia na ‘farmácia’ das palavras, como se pudessem compor uma fórmula mágica para esconjurar o sentimento patético da dependência do tratamento médico ou da própria doença”. Tratamento este que, como vimos, vinha sendo insuficiente. Leonilson, em outro momento, afirma:

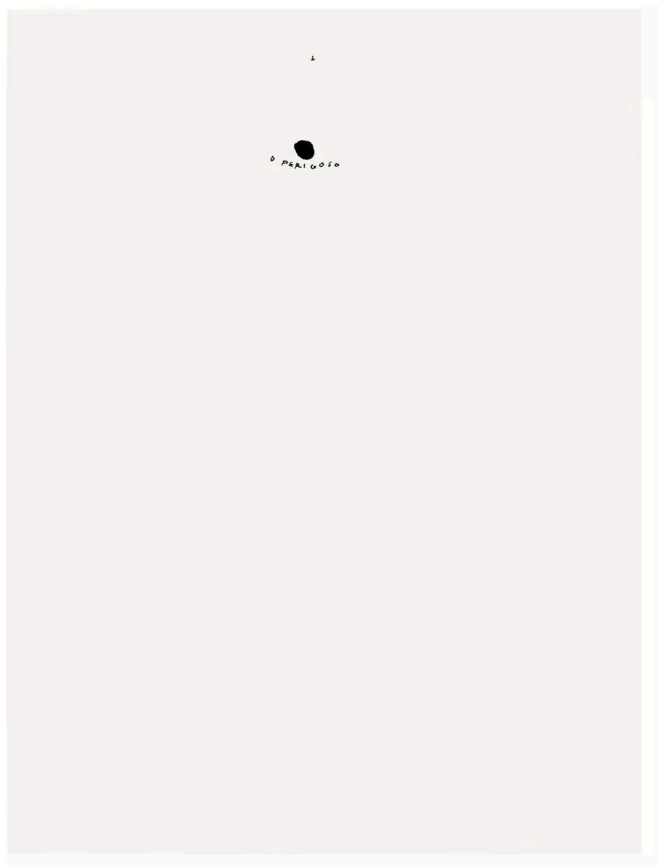
*Administrar qualquer tipo de vida já é muito difícil. Administrar uma vida que você acorda e está bem, mas na hora de descer para tomar café a cabeça faz “broum” e você tem que sentar na escada senão você rola abaixo, é difícil. É duro ainda administrar esses testes. Fico muito cansado. O trabalho me ajuda. Nele, coloco minha força. Ele não me deixa esmaecer. Fico fazendo esses trabalhos como orações, da mesma maneira que hindus fazem bordados. É como uma religião que fornece os símbolos. Acreditando neles, você pode chegar em algum lugar* (Leonilson como citado em Lagnado, 1995/2019b, p. 119-120).



**Figura 17.** *Anjo da guarda, As fadas e Copos de leite* (1992). Obras da série *O perigoso* (1992). José Leonilson. Tinta de caneta permanente e sangue sobre papel, 30,5 x 23 cm. Coleção Flávia e Guilherme Teixeira, Belo Horizonte.

A obra que dá nome à série (Figura 18), talvez a mais emblemática, exibe um pequeno ponto preto irregular na parte superior do papel, com a inscrição “o perigoso” logo abaixo. Leonilson revela que se trata de uma gota de seu próprio sangue, escurecida pela ação do tempo, quase irreconhecível. O artista explica: “*É só sangue coagulado. Por isso se chama O perigoso. Era um vermelho bem vivo. Ele ia cada vez ficando mais escuro, escuro, escuro*” (Leonilson como citado em Lagnado, 1995/2019b, p. 121). O artista relata sobre o contexto que permeou a criação da série e a origem de alguns elementos escolhidos:

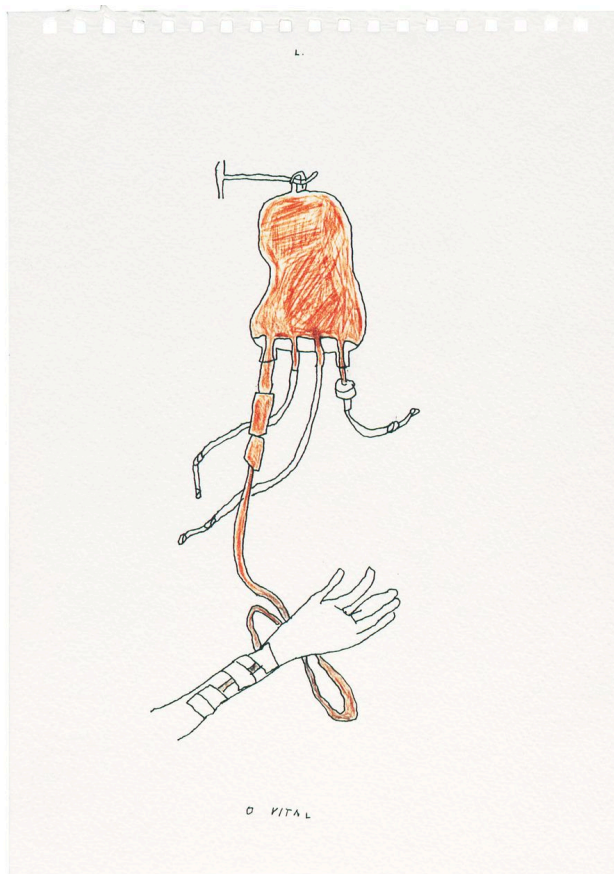
*Estes desenhos foram feitos quando comecei a melhorar de minha pneumonia. Isso é uma gota do meu sangue. Usei nomes de flores para não ficar no sofrimento patético. São minhas vitaminas. As fadas é um terço que minha mãe coloca perto de mim. E o relóginho... uma guiazinha que eu carrego comigo, usada para a cura. É uma proteção* (Leonilson como citado em Lagnado, 1995/2019b, p. 121).



**Figura 18.** *O perigoso* (1992). José Leonilson. Tinta de caneta permanente e sangue sobre papel, 30,5 x 23 cm. Coleção Flávia e Guilherme Teixeira, Belo Horizonte.

É curioso notar que todas as obras dessa série são apresentadas timidamente em um

vasto espaço em branco que ocupa a maior parte da superfície do papel. Lagnado (1995/2019a) comenta que, após o diagnóstico, podemos perceber uma economia de recursos utilizados pelo artista, de modo que a simplicidade é emoldurada por um vazio. Assim, o espaço em branco tende a se dilatar cada vez mais, à medida que sua saúde se agrava. De acordo com a autora, o espaço em branco vai além de uma questão meramente estética ou gráfica nas composições. Esse vazio carrega o indizível, como se contivesse uma imagem ou texto que ainda não foi revelado ou, ainda, uma forma de retratar a desmaterialização do seu corpo diante do adoecimento. Para Leonilson, o espaço em branco abarca um silêncio. Combinando desenhos, palavras e espaços vazios, esses recursos atuam como metáforas para esse momento de fragilidade, como ocorre também em outras obras como *O vital* (Figura 19) (1992).



**Figura 19.** *O vital* (1992). José Leonilson. Tinta de caneta permanente e lápis de cor sobre papel, 25 x 18 cm. Coleção particular, São Paulo.

Contudo, apesar de Leonilson enfrentar sérias complicações de saúde e frequentes hospitalizações, ele não se entrega à autopiedade. Leonilson cria uma obra marcada pelo

eufemismo, ao dar nome de flores para alguns dos desenhos, e pela ironia, especialmente na peça que dá nome à série. Características como a delicadeza e a fragilidade dos desenhos criam um contraste com o adjetivo “perigoso”. Lagnado (1995/2019b, p. 124) descreve essa ironia como “demolidora”. O próprio Leonilson reforça essa visão ao afirmar: “[...] talvez O perigoso seja irônico. Especialmente quando se observa os títulos. Estou tratando de algo bastante chato, bastante desagradável” (Leonilson como citado em Lagnado, 1995/2019b, p. 124).

Para Lagnado (1995/2019a), a obra pode ser interpretada como um vestígio de um crime, em que o sangue traz à tona a identidade de um corpo de delito: o *perigoso* representa um sujeito que está morrendo. Existe, e isso é evidente, uma contradição em afirmar que um sujeito adoecido e que demanda cuidado é um sujeito perigoso. Essa compreensão nos desafia a pensar o que é considerado perigoso na sociedade. A obra aborda o estigma que considera pessoas vivendo com HIV como perigosas, contribuindo para sua marginalização e isolamento. No relato a seguir, Leonilson aborda essa questão:

*Eu sou uma pessoa perigosa no mundo. Ninguém pode me beijar. Eu não posso transar. Se eu me corto, ninguém pode cuidar dos meus cortes, eu tenho que ir numa clínica. Tem gente perigosa porque tem uma arma na mão. Eu tenho uma coisa dentro de mim que me torna perigoso. Não preciso de arma. Basta me cortar. Veja os caras nas prisões com HIV positivo: eles se cortam e ficam ameaçando contaminar os outros. Eu me lembro uma vez, logo que fiz o teste, tive que fazer um monte de exames. Fui ao hospital para tirar sangue. Quando entrei na sala, a moça olhou para mim, virou para a amiga dela e falou: “Iii, esse daí é daqueles que a gente precisa usar luva”* (Leonilson como citado em Lagnado, 1995/2019b, p. 124).

Algumas questões emergem a partir desse relato: Quem é esse sujeito perigoso? O que realmente é considerado perigoso? E quem define isso? O relato pessoal do artista evidencia a maneira como o preconceito, o medo e a desinformação moldam a percepção social sobre o HIV. Ao descrever a experiência de ser tratado com aversão e precaução, Leonilson parece fazer uso da sua arte para desafiar essas percepções. Juntas, a obra *El puerto* e a série *O perigoso* compõem um testemunho sobre a experiência do adoecimento e o estigma social associado ao HIV.

A última obra de Leonilson, intitulada *Instalação sobre duas figuras* (Figura 20), foi exposta na Capela do Morumbi, em São Paulo, logo após sua morte em 28 de maio de 1993. Nesta obra, o artista explora temas relacionados à finitude e parece ter encontrado na arte

uma espécie de redenção face à morte. A obra condensa isso que *El puerto* e *O perigoso* anunciava. Para Lagnado (1995/2019a, p. 64), “o uso de tecidos leves, como o *voile*, e a quase ausência de cor (o branco predomina) acentua a desmaterialização, tanto da obra como de seu criador”. A própria escolha do espaço, aliás, é marcada pela predominância de espaços vazios.



**Figura 20.** *Instalação sobre duas figuras* (1993). José Leonilson. Montagem original realizada na Capela do Morumbi em 1993, em São Paulo. Coleção particular, São Paulo.

A obra é composta por cinco peças que remetem a vestimentas – algumas sendo roupas do próprio artista. Na lateral da instalação, pendurada em um cabide de ferro, há uma peça formada por duas camisas brancas costuradas uma à outra pela cintura, espelhadas, com o bordado “Lázaro”<sup>30</sup> (sic). Segundo Pedrosa (2024), essa justaposição sugere um autorretrato duplicado ou uma fusão amorosa. Ao lado, como uma alegoria à figura materna, encontra-se uma longa saia feita de dois tecidos distintos: um branco, idêntico ao das camisas, e outro laranja, semelhante ao utilizado em *El puerto*, que dá à peça um destaque em relação às outras. Sobre uma das cadeiras, Leonilson posiciona uma capa que lembra um vestido, feita com um tecido branco e outro listrado em branco e rosa, onde se lê a frase “*Los delicias*”

<sup>30</sup> Cordeiro (2021), observa que o nome Lázaro, personagem bíblico ressuscitado por Jesus Cristo, tem raízes no hebraico *Eleazar*, que significa “Deus ajudou”.

(sic), em referência a suas relações amorosas (Pedrosa, 2024). Ao fundo, duas camisas brancas, marcadas pelo desgaste do tempo e do uso, cobrem os encostos de outras cadeiras. Em uma delas, está bordada a frase “da falsa moral”; na outra, “do bom coração”, representando o bem e o mal na cena final. As roupas brancas e as cadeiras dispostas em uma formação triangular, que evoca a ideia de trindade religiosa, parecem simbolizar a ausência física do artista, que faleceu algumas semanas antes da inauguração original.

Como observa Lagnado (1995/2019a), a obra revela uma série de dualidades: contrapõem-se o profano e o sagrado, os prazeres carnais e os divinos. Ao compor uma cena que remete a um julgamento final, Leonilson trata o tema com ironia, assim como fez em *O perigoso*, inserindo uma crítica à moral estabelecida e expondo a hipocrisia da Igreja. A referência bíblica a Lázaro sublinha sua herança católica, mas também aponta para uma ressignificação do sagrado: há, ali, uma afirmação de que nem tudo está perdido. Ressuscitado por Jesus após quatro dias no túmulo, Lázaro torna-se, para Leonilson, uma metáfora para tratar do perecimento de seu corpo. A obra – recurso pelo qual realiza uma escrita/inscrição de si – surge, assim, como promessa de vida e continuidade.

### Considerações finais

Diante do diagnóstico de HIV, especialmente nas décadas de 1980 e 1990, é possível pensar o desamparo a partir de diferentes perspectivas. De modo geral, podemos destacar a insuficiência das políticas públicas voltadas para prevenção, tratamento e cuidado para pessoas vivendo com HIV, sobretudo nos primeiros anos da epidemia – marcados por uma resposta lenta por parte do Estado brasileiro principalmente no início dos anos 1980. Além disso, vemos como o estigma associado ao HIV esteve profundamente enraizado no cenário nacional, desde a confirmação dos primeiros casos. A mídia, por exemplo, frequentemente abordou a epidemia do HIV de forma sensacionalista, associando-a à homossexualidade e rotulando-a como uma “peste gay”. Essa narrativa contribuiu ainda mais para a desumanização dos grupos mais afetados pela epidemia – populações essas já historicamente estigmatizadas e vulnerabilizadas – e alimentou um ambiente de hostilidade e discriminação. Como consequência, muitas pessoas deixavam de procurar tratamento ou sentiam-se impedidas de compartilhar suas vivências, o que aprofundava ainda mais a solidão e o sofrimento.

A vivência do adoecimento, com a ausência de respostas e tratamentos eficazes, se torna, assim, outra camada de desamparo. Para muitos, o diagnóstico não significou apenas o início de uma luta contra o adoecimento, mas também a iminência da morte. O medo e a incerteza pairavam sobre a vida cotidiana, gerando um cenário de pânico. Isso refletiu, inclusive, no modo como pessoas LGBTQs se relacionavam. Em muitos casos, essas pessoas se viam compelidas a romper vínculos amorosos e/ou sexuais em razão do medo e do estigma social. Algumas, ainda, chegaram a se submeter a terapias de conversão sexual, na tentativa de se adequar aos padrões heteronormativos amplamente reforçados pela moral dominante da época. Também houve uma tendência significativa em buscar casamentos heterossexuais arranjados, muitas vezes como uma forma de escapar da pressão social e das expectativas familiares, ainda que isso significasse renunciar às suas identidades e desejos.

Dentro desse contexto, a trajetória e obra de Leonilson, compreendidas aqui dentro da perspectiva das narrativas de vida, se destacam como testemunho de uma época que não deve ser esquecida. Suas obras, assim pudemos observar em entrevistas, relatos e no áudio-diário reunidos no documentário *A paixão de JL* (2015), expressam a dor, a resistência e a busca por dignidade em meio ao sofrimento imposto pela epidemia do HIV. Ao registrar suas experiências, Leonilson documenta uma parte importante da história social, assim como

oferece uma perspectiva íntima sobre os desafios enfrentados por muitos. Essas narrativas nos lembram que a história do HIV é mais do que apenas estatísticas; é uma história de vidas reais, repletas de complexidade, dor e coragem.

Essas narrativas também servem como ponto de partida para pensar outras trajetórias marcadas historicamente pela exclusão. Como vimos através dos escritos freudianos, o desamparo, enquanto fonte de todos os motivos morais, é o que nos impulsiona aos vínculos sociais, mas apresenta uma dualidade: é também capaz de aniquilar o sujeito. A exclusão escancara como a sociedade pode desinvestir alguns grupos sociais, relegando-os a uma condição de desamparo e limitando suas possibilidades de superação. Nessa perspectiva, embora todos enfrentemos restrições pulsionais em troca de proteção e pertencimento, compreendemos que uma parte da população goza de maior segurança, menos restrições e menos adversidades, enquanto outra, mais vulnerável, enfrenta menor proteção, maiores restrições e mais sofrimentos, o que evidencia a desigualdade quanto ao sofrimento e o mal-estar – inclusive na possibilidade de ter esse sofrimento escutado e legitimado.

É preciso considerar que o contexto brasileiro historicamente contribuiu para a exclusão e o apagamento de certos grupos. Essa exclusão, atravessada por marcadores como raça, gênero, sexualidade e classe, se manifesta de forma evidente em áreas como a educação, a saúde e o mercado de trabalho, onde esses grupos seguem enfrentando múltiplas barreiras. Nesse sentido, caminhamos neste trabalho para pensar uma postura ética e política da psicanálise diante de diferentes formas de sofrimento e dessubjetivação. Isso é especialmente relevante ao considerarmos o apagamento e o silenciamento de sujeitos e grupos historicamente vulnerabilizados. A proposta de uma psicanálise engajada, nesse cruzamento entre o social e o político, é de uma psicanálise que se transforma ao lidar com o sujeito marcado pela exclusão.

No âmbito da clínica, trata-se de um trabalho que privilegia a reconstituição do laço social, atribuindo valor e sentido à experiência do sujeito e tirando-o da posição de silêncio através da possibilidade de construção de uma narrativa sobre si mesmo, narrativa essa que envolve recuperar uma narrativa coletiva. Essa escrita da própria vida, através de um *fazer falar* – em um processo de idas e vindas, nada linear e marcado por repetições e lapsos –, é especialmente relevante por permitir que o sujeito se reconstrua em diálogo com o social. Para além de um ato de rememoração do que ocorreu no passado, esse processo pode ser compreendido como uma tentativa de (re)criação do tempo vivido. No âmbito do social, um ponto de partida possível seria através da recuperação da memória coletiva, um movimento

que consiste em ir além das narrativas dominantes, com o intuito de olhar sobre aquilo que foi esquecido na história.

Compreendemos que não existe luta pelo futuro sem um olhar atento e cuidadoso sobre o passado, o que buscamos aqui, através da trajetória e obra de Leonilson.

Muitas obras de Leonilson são marcadas pelo potencial de contar histórias, a exemplo do que vimos com as obras *El puerto* e *O perigoso*. No entanto, essas narrativas são formadas a partir de fragmentos, sobreposições e constantes repetições, assim como estão abertas para diversas interpretações – o próprio artista deixa claro que suas obras são ambíguas. Leonilson se revela como um narrador de sua própria história e a materializa em sua vasta obra. Como vimos ao longo deste trabalho, um bom narrador não se detém em explicações excessivas; ao contrário, oferece apenas o essencial para que o público possa construir suas próprias leituras. Ao passo que o narrador extrai de suas vivências o que compartilha, o público, por sua vez, ao tomar contato com a narrativa, tem a possibilidade de integrar suas próprias experiências a ela. Leonilson, e isso podemos ver com o estudo que realizamos sobre sua vida e obra, possui essa qualidade de um bom narrador. Tanto na forma de obra de arte quanto na forma de narrativa oral, a escrita de si mantém sua força e, mesmo com o passar do tempo, continuam impactando sobre o presente.

Por fim, é interessante observar que a questão do HIV não é abordada como um tema isolado ou meramente descritivo por parte de Leonilson; ela se transforma em um meio expressivo que investiga e explora a experiência humana. A dor e o sofrimento relacionados ao HIV transcendem o âmbito pessoal, servindo também como reflexões sobre a fragilidade e a complexidade da vida de forma abrangente. Assim, mesmo com o forte caráter autobiográfico de suas obras, assumindo o lugar de diários e autorretratos do artista, elas não excluem o outro. O desamparo que permeia a vida e a obra do artista cria uma conexão com um desamparo que é intrínseco à experiência de qualquer um. Dessa forma, ao investigar a obra de Leonilson, também estamos explorando uma dimensão coletiva do desamparo que atravessa a experiência humana de forma ampla.

Terminamos com a compreensão de que Leonilson – nosso Ulisses – é esse sujeito com sede, e urgência, de contar sua história, de modo que seus trabalhos se tornam sua *montanha protetora*, como afirmou em entrevistas e relatos pessoais. Dessa forma, podemos perceber como suas obras assumem um valor de relicários, funcionando como uma projeção de si, mesmo na ausência física de seu corpo. A escrita/inscrição de si a partir de suas obras torna-se um meio de permanência, oferecendo uma forma de resistência diante da falta de

uma perspectiva de futuro. A arte se converte, portanto, em uma narrativa que traz conforto a um sujeito cuja imagem se encontra fragmentada pelo adoecimento. A arte representa, principalmente nos últimos anos de sua vida, um meio pelo qual transforma a condenação em emancipação, e ressurge como promessa de vida e continuidade de existência, mesmo com o inevitável perecimento de seu corpo. Se, para se afirmar diante da morte é necessário criar uma relação com ela, pela arte, Leonilson transformou a morte em oportunidade.

### Referências Bibliográficas

- Abrahão, M. (2004). Memória, narrativas e pesquisa autobiográfica. Em, M. Abrahão (Org.), *A Aventura Autobiográfica – teoria e empiria*. (pp. 79-95). Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Abreu, C. F. (1995). Sobre o vulcão. Em, *Ovelhas negras* (pp. 243-244). Porto Alegre: Sulina. (Obra original publicada em 1989).
- Almeida, A. P. (2021). Empatia na clínica psicanalítica: um enfoque na teoria de Klein e Winnicott. *Psicanálise & Barroco*, 19(1), 162-183.
- Altberg, M. (2024). Espectro vocobiográfico: costurando vestígios de uma voz em “A paixão de JL”. *Arte & Ensaios*, 30(48), 116-140.
- Malinowski, G. (). O arquivo e a morte no documentário brasileiro contemporâneo: “A paixão de JL” e “Elena”. *Doc On-line*, 22, 243-256.
- Alves, R. (2014). O miasma da aids e a evocação do corpo na poética de Leonilson. *Revista Arte Contexto*, 1(3).
- Barata, G. (2006). *A primeira década da aids no Brasil: O Fantástico apresenta a doença ao público (1983-1992)* (Dissertação de mestrado). Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
- Bender, L. D., & Ratto, C. G. (2020). Clínica-Palavra-Corpo: Afirmar o que se vive e viver o que se afirma. *PSI UNISC*, 4(1), 122-134.
- Benevides, B. (2023). *Dossiê: Assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2022*. Associação Nacional de Travestis e Transexuais, Brasília, DF.
- Benjamin, W. (2012a). Experiência e pobreza. Em, W. Benjamin, *Obras escolhidas* [S. Rouanet, Trad.] (vol. 1, 8 ed., pp. 123-128). São Paulo: Brasiliense. (Obra original publicada em 1933).
- Benjamin, W. (2012b). Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário da sua morte. Em, W. Benjamin, *Obras escolhidas* [S. Rouanet, Trad.] (vol. 1, 8 ed., pp. 147-179). São Paulo: Brasiliense. (Obra original publicada em 1934).
- Benjamin, W. (2012c). O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Em, W. Benjamin, *Obras escolhidas* [S. Rouanet, Trad.] (vol. 1, 8 ed., pp. 213-240). São Paulo: Brasiliense. (Obra original publicada em 1936).
- Benjamin, W. (2012d). Sobre o conceito de história. Em, W. Benjamin, *Obras escolhidas* [S. Rouanet, Trad.] (vol. 1, 8 ed., pp. 241-252). São Paulo: Brasiliense. (Obra original

- publicada em 1940).
- Benjamin, W. (1989). Sobre alguns temas em Baudelaire. Em, W. Benjamin, *Obras escolhidas* [J. Barbosa & H. Baptista, Trad.] (vol. 3, 1 ed., pp. 103-149). São Paulo: Brasiliense. (Obra original publicada em 1939).
- Betts, J. (2014). Desamparo e vulnerabilidades no laço social: a função do psicanalista. *Revista da Associação Psicanalítica*, 45(46), 9-19.
- Bezerra, V. (2019). Cenários políticos brasileiros, conquistas e desafios para as políticas públicas de saúde no contexto da prevenção e tratamento do HIV/AIDS e IST's. *O Social em Questão*. 12(45), 13-34).
- Bianco, A. C., & Moura, F. C. (2020). Covid-19: Luto, morte e a sustentação do laço social. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 40, 1-11.
- Birman, J. (2023). Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação. (18 ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Brandão, R. S. (2001). A vida escrita: os impasses do escrever. Em, G. Bartucci (Org.), *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. (pp. 145-170). Rio de Janeiro: Imago.
- Brasil, Ministério da Saúde. (1985, maio). *Portaria nº 236, de 2 de maio de 1985*. Aprova as diretrizes para o Programa Nacional de AIDS.
- Brasil, Ministério da Saúde. (1996, novembro). *Lei nº 9.313, de 13 de novembro de 1996*. Dispõe sobre a distribuição gratuita de medicamentos às pessoas vivendo com HIV e adoecidos em decorrência da Aids.
- Brasil, Ministério da Saúde. (2023, dezembro). *Boletim Epidemiológico de HIV e Aids 2023* (Ed. Especial). Ministério da Saúde, Secretaria de Vigilância em Saúde e Ambiente, Departamento de HIV/Aids, Tuberculose, Hepatites Virais e Infecções Sexualmente Transmissíveis, Brasília, DF: Autor.
- Campos, E. B., Menezes, L., & Bocchi, J. C. (2020). A psicanálise e o desamparo frente à crise de valores e ideais da atualidade. *Estudos Interdisciplinares em Psicologia*, 11(3), 4-27.
- Carreteiro, T. (2003). Sofrimentos sociais em debate. *Psicologia USP*, 14(3), 57-72.
- Cassundé, C., Resende, R., & Maciel, M. (Orgs.) (2012). *Leonilson: sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo.
- Cavalcanti, C., & Poli, M. (2015). O laço social e o mal-estar face ao desamparo. *Revista Internacional Interdisciplinar INTERtheis*, 12(2), 55-73.
- Cavalcanti, C., & Barbosa, R. B. (2018). Os Tentáculos da Tarântula: Abjeção e necropolítica

- em operações policiais a travestis no Brasil pós-redemocratização. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 38(2), 175-191.
- Celes, L. (1993). A psicanálise no contexto das autobiografias românticas. *Cadernos da Subjetividade*, 1(2), 177-203.
- Celes, L. (2005). Psicanálise é um trabalho de fazer falar, e fazer ouvir. *Psychê*, 9(16), 25-26.
- Cidade, N., & Zornig, S. (2016). Trauma, temporalidade e inscrição psíquica. *Cadernos de Psicanálise*, 38(35), 29-47.
- Chaves, J. (2020). A experiência e a narração como fundamentos da formação humana em Walter Benjamin. Em, Faria, G., & Chaves, J. (Org.), *Fundamentos dos processos educativos e formação humana* (pp. 93-109). Goiânia: Editora da Imprensa Universitária.
- Cordeiro, A. (2021). *Espelhos de uma condição: reflexos da soropositividade nas obras de Félix González-Torres e Leonilson*. (Dissertação de mestrado). Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- D'Ávila, C. (2014). *Presente ausência: Escrevendo o corpo com Leonilson*. (Dissertação de mestrado). Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, no Instituto de Arte e Comunicação Social, da Universidade Federal Fluminense, RJ, Brasil.
- Ferenczi, S. (1984). El niño mal recibido y su impulso de muerte. Em, *Obras Completas* [A. Tofalini, Trad.] (vol. 3). Madrid: Espasa Calpe. (Obra originalmente publicada em 1926).
- Ferenczi, S. (2011a). Adaptação da família à criança. Em, *Obras completas* [A. Cabral, Trad.] (vol. 4, pp. 1-13). São Paulo: Martins Fontes. (Obra originalmente publicada em 1927).
- Ferenczi, S. (2011b). Confusão de língua entre adultos e crianças. Em, *Obras completas* [A. Cabral, Trad.] (vol. 4, pp. 347-356). São Paulo: Martins Fontes. (Obra originalmente publicada em 1933).
- Ferenczi, S. (2011c). Elasticidade da técnica psicanalítica. Em, *Obras completas* [A. Cabral, Trad.] (vol. 5, pp. 29-42). São Paulo: Martins Fontes. (Obra originalmente publicada em 1928).
- Fernandes, I., & Bruns, M. (2021). Revisão sistematizada da literatura científica nacional acerca da história do HIV/aids. *Revista Brasileira de Sexualidade Humano*, 31(1), 60-67.
- Ferreira, B., & Nascimento, M. (2022). A construção de políticas de saúde para as populações LGBT no Brasil: perspectivas históricas e desafios contemporâneos. *Ciência & Saúde Coletiva*, 27(10), 3825-3834.
- Firmino, D., Domênico, D., Máximo, L., Mama, Cuíca, M., Bola, M., Oliveira, R., &

- Miranda, T. (2019). Histórias pra ninar gente grande (Gravada por Maria Bethânia). Em, *Mangueira: a menina dos meus olhos* [MP3]. Rio de Janeiro: Biscoito Fino.
- Freud, S. (1996). Projeto para uma psicologia científica. Em, *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* [J. Salomão, Trad.] (vol. 1, pp. 212-297). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1895).
- Freud, S. (2010a). Inibição, sintoma e angústia. Em, *Obras completas* [P. C. Souza, Trad.] (vol. 17, pp. 9-98). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1926).
- Freud, S. (2010b). Totem e tabu. Em, *Obras completas* [P. C. Souza, Trad.] (vol. 11, pp. 8-176). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1913).
- Freud, S. (2010c). O mal-estar na civilização. Em, *Obras completas* [P. C. Souza, Trad.] (vol. 18, pp. 13-122). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1930).
- Freud, S. (2017). As pulsões e seus destinos. Em, *Obras incompletas de Sigmund Freud*. [P. H. Tavares, Trad.] (1 ed., pp. 14-69). Belo Horizonte: Autêntica. (Obra originalmente publicada em 1915).
- Freud, S. (2021). O futuro de uma ilusão. Em, *Obras incompletas de Sigmund Freud* [M. Moraes, Trad.] (1 ed., pp. 233-298). Belo Horizonte: Autêntica. (Obra original publicada em 1927).
- Gagnebin, J. M. (2014). O trabalho de rememoração de Penélope. Em, *Limiar, aura e rememoração*. (1 ed., pp. 217-263). São Paulo: Editora 34.
- Gentil, H. S. (2004). *Para uma poética da modernidade: uma aproximação à arte do romance em Temps et Récit de Paul Ricœur*. São Paulo: Edições Loyola.
- Gentil, H. S. (2015). Narrativas de ficção e existência: contribuições de Paul Ricœur. *Viso: cadernos de estética aplicada*, 9(17), 166-178.
- Green, A. (2002). Literatura e Psicanálise: a desligação. Em, L. C. Lima (Org.), *Teoria da literatura em suas fontes* (pp. 221-252). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Harley, K. (Diretora). (1997). *Com o oceano inteirinho para nadar* [Filme]. Rio de Janeiro: RioArte.
- Herzog, R., & Pacheco-Ferreira, F. (2015). Trauma e pulsão de morte em Ferenczi. *Ágora*, 18(2), 181-194.
- Itaqui, L., & Iensen, S. (2014). A subjetividade do cidadão brasileiro: Tessituras entre psicanálise, história e democracia. *Estudos Interdisciplinares em Psicologia*, 5(1), 64-79.
- Kehl, M. (2015). *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. (2 ed.). São Paulo: Boitempo. (Obra original publicada em 2009).

- Klajnman, D., & Brocco, P. (2021). Notas sobre a articulação entre psicanálise, sofrimento psíquico e direitos humanos: elementos para uma ética do sujeito. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 24(2), 281-307.
- Lagnado, L. (2019a). O pescador de palavras. Em, *Leonilson: são tantas as verdades* (pp. 27-76). São Paulo: Projeto Leonilson. (Obra originalmente publicada em 1995).
- Lagnado, L. (2019b). A dimensão da fala. Em, *Leonilson: são tantas as verdades* (pp. 77-137). São Paulo: Projeto Leonilson. (Obra originalmente publicada em 1995).
- Lagnado, L. (2022). Nota de abertura. Em, *José Leonilson: que sejam muitas as manhãs de verão* (pp. 1-2). São Paulo: Galeria Superfície.
- Lima, M., & Donard, V. (2020). O desamparo da ralé. *Estudos Interdisciplinares em Psicologia*, 11(3), 100-116.
- Lima, P. (2013). *Tempus fugit... carpe diem: poiesis, velhice e psicanálise*. Tese de doutorado. Universidade de Brasília, Brasília: Distrito Federal.
- Lima, P., & Lima, S. (2020). Psicanálise crítica: a escuta do sofrimento psíquico e suas implicações sociopolíticas. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 40.
- Lima, P., & Santos, L. (2021). Interações em pesquisa: a ética da pesquisa e a pesquisa ética com narrativas de vida. *Revista Sociais & Humanas*, 34(2), 85-99.
- Löwy, M. (2005). *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"* [W. Brant, Trad.] (1 ed.). São Paulo: Boitempo.
- Marsillac, A., Bloss, G., & Mattiazzi, T. (2019). Da clínica à cultura: desdobramentos da pesquisa entre psicanálise e arte. *Estudos e Pesquisa em Psicologia*, 19(3), 787-808.
- Marques, M. (2002). Saúde e poder: a emergência política da Aids/HIV no Brasil. *História, Ciências, Saúde*, 9 (suplemento), 41-65.
- Nader, C. (Diretor). (2015). *A paixão de JL* [Filme]. São Paulo: Itaú Cultural.
- Osmo, A., & Kupermann, D. (2012). Confusão de línguas, trauma e hospitalidade em Sándor Ferenczi. *Psicologia em Estudo*, 17(2), 329-339.
- Passos, C., Neves, A., & Menezes, L. (2018). Prolegômenos do desamparo na psicanálise. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 21(3), 525-544.
- Pedrosa, A. (2024). Leonilson agora: novas oportunidades. Em, *Leonilson: agora e as oportunidades* (pp. 12-25). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
- Pedrosa, A. (2024). Conversas concentradas. Em, *Leonilson: agora e as oportunidades* (pp. 328-383). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. (Obra originalmente publicada em 2014).

- Penna, C. (2017). O campo dos afetos: fontes de sofrimento, fontes de reconhecimento. Dimensões pessoais e coletivas. *Cadernos de Psicanálise*, 39(37), 11-27.
- Pereira, M. (2008). *Pânico e desamparo: um estudo psicanalítico*. (1 ed.). São Paulo: Editora Escuta.
- Pereira, V. (2022). Homoerotismo e masculinidades: abordagens sobre o HIV/aids na revista Spartacus (1987-1990). *Revista Angelus Novus*, 12(17), 1-17.
- Perigo, K. (2014). Leonilson e a narrativa de si. *Revista Ciclos*, 2(3), 87-102.
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3), 3-15.
- Pollak, M. (1992). Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, 5(10), 200-212.
- Ramos, I. R. (2021). *O complexo de Édipo*. São Paulo: Aller.
- Rank, O. (2016). *O trauma do nascimento: e seu significado para a psicanálise* [E. Castro & G. Silva, Trad.] São Paulo: Cienbook (Obra originalmente publicada em 1923).
- Rebuá, E. (2017). Ensaio benjaminiano: a experiência como construção de sentidos. *Cadernos Walter Benjamin*, 19, 22-41.
- Ricœur, P. (2010a). A narrativa: seu lugar na psicanálise. Em, *Escritos e conferências I: em torno da psicanálise* (pp. 213-222) [E. Bini, Trad.]. São Paulo: Edições Loyola. (Obra originalmente publicada em 1986).
- Ricœur, P. (2010b). A vida: uma vida em busca de um narrador. Em, *Escritos e conferências I: em torno da psicanálise* (pp. 197-211) [E. Bini, Trad.]. São Paulo: Edições Loyola. (Obra originalmente publicada em 1986).
- Ricœur, P. (2010c). Tempo e narrativa – a tríplice mimesis. Em, *Tempo e narrativa* (vol. 1, cap. 3, pp. 93-155) [C. Berliner, Trad.]. São Paulo: Martins Fontes. (Obra originalmente publicada em 1983).
- Rocha, S. (2016). Experiência e tradição em Walter Benjamin: ressonâncias para a educação. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, 14(1), 121-132.
- Rodrigues, M. (2022). Sobre as pestes, o desamparo e o desgoverno: Psicanálise e política, 1920 e 2020. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 25(3), 731-751.
- Rosa, M. (2012). Psicanálise implicada: vicissitudes das práticas clínico-políticas. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, 41(42), 29-40.
- Rosa, M. (2022). Sofrimento sociopolítico, silenciamento e a clínica psicanalítica. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 42, 1-10.
- Silva, L., Santos, M., & Dourado, I. (2015). Entre idas e vindas: histórias de homens sobre seus itinerários ao serviço de saúde para diagnóstico e tratamento de HIV/aids. *Physis*:

- Revista de Saúde Coletiva*, 25(3), 951-973.
- Sontag, S. (1984). *Doença como metáfora*. (M. Ramalho, Trad.) Rio de Janeiro: Edições Graal. (Originalmente publicado em 1978).
- Teixeira, L. (2003). Escrita autobiográfica e construção subjetiva. *Psicol. USP*, 14(1), 37-64.
- Teixeira, L. (2005). O lugar da literatura na constituição da clínica psicanalítica em Freud. *Psychê*, 9(16), 115-132.
- Teotonio, T. (2024). Nota biográfica. Em, *Leonilson: agora e as oportunidades* (pp. 384-397). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
- Trevisan, J. S. (2000). *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. (3 ed.). Rio de Janeiro: Record. (Obra original publicada em 1986).
- Valle, C. (2018). Memórias, histórias e linguagens da dor e da luta no ativismo brasileiro de HIV/aids. *Sexualidad, Salud y Sociedad: Revista Latinoamericana*, 30, 153-182.
- Valle, C. (2002). Identidades, doença e organização social: um estudo das “pessoas vivendo com HIV e aids”. *Horizontes Antropológicos*, 8(17), 179-210.
- Vázquez, G., & Gomes, F. (2021). Da “doença misteriosa dos homossexuais” à aids: notas sobre aids na Revista Manchete – década de 1980. *Revista NUPEM*, 13(30), 26-45.