

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
DOUTORADO EM ARTES VISUAIS**



**ARTES VISUAIS E AIDS NO BRASIL:
HISTÓRIAS, DISCURSOS E
INVISIBILIDADES**

RICARDO HENRIQUE AYRES ALVES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
DOUTORADO EM ARTES VISUAIS**

**ARTES VISUAIS E AIDS NO BRASIL: HISTÓRIAS, DISCURSOS E
INVISIBILIDADES**

Ricardo Henrique Ayres Alves

Porto Alegre, 2020

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
DOUTORADO EM ARTES VISUAIS**

**ARTES VISUAIS E AIDS NO BRASIL: HISTÓRIAS, DISCURSOS E
INVISIBILIDADES**

Ricardo Henrique Ayres Alves

Tese de doutorado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Artes Visuais como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, sob orientação do Prof^o Dr^o Alexandre Santos.

Porto Alegre, 2020

CIP - Catalogação na Publicação

Alves, Ricardo Henrique Ayres
Artes Visuais e aids no Brasil: histórias,
discursos e invisibilidades / Ricardo Henrique Ayres
Alves. -- 2020.
446 f.
Orientador: Alexandre Ricardo dos Santos.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2020.

1. História da Arte. 2. História da Arte
Contemporânea. 3. História da Arte no Brasil. 4. aids.
5. HIV/aids. I. Santos, Alexandre Ricardo dos, orient.
II. Título.

ARTES VISUAIS E AIDS NO BRASIL: HISTÓRIAS, DISCURSOS E INVISIBILIDADES

Ricardo Henrique Ayres Alves

Tese de doutorado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Artes Visuais como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, sob orientação do Prof^o Dr^o Alexandre Santos.

BANCA EXAMINADORA

Prof^o Dr. Alexandre Ricardo dos Santos – Orientador – PPGAV/UFRGS

Prof^o Dr. Paulo Roberto de Oliveira Reis – Membro – DEARTES/UFPR

Prof^o Dr. Benito Bisso Schmidt – Membro – PPGHIST/UFRGS

Prof^a Dra. Claudia Vicari Zanatta – Membro – PPGAV/UFRGS

Prof^o Dr. Eduardo Ferreira Veras – Membro – PPGAV/UFRS

Para minha artista favorita, Claudia Paim (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa que possibilitou minha dedicação à pesquisa durante o período do doutorado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, pela oportunidade de qualificação e pelo dedicado trabalho de professores, estudantes, funcionários, estagiários e profissionais terceirizados.

Aos colegas do PPGAV Adriane, Alice, Ana Pri, Anderson, Carlos, Elias, Emanuel, Fercho, Fernanda, Lilian, Luciane, Rodrigo e Thiane, pelas trocas que possibilitaram o desenvolvimento de nossas pesquisas. Foi muito bom estar com vocês.

À Rosane, também colega na pós-graduação, pela revisão atenta do texto.

A meu orientador, professor Alexandre Santos, por acreditar na potência da pesquisa e por ser meu maior interlocutor nesta trajetória.

Ao grupo de pesquisa Deslocamentos da Fotografia na Arte, importante espaço de compartilhamento de processos, de conversas e aprendizados.

À banca composta pelos professores Benito Schmidt, Claudia Zanatta, Eduardo Veras e Paulo Reis, que aceitaram prontamente participar da avaliação deste trabalho, contribuindo para o aprimoramento desta pesquisa.

Às amigas e aos amigos que acompanharam o processo de pesquisa, incentivando o desenvolvimento deste trabalho. Em especial, a Gabi, Inara, Monique e Nadi.

A Edilson Viriato, Paulo Gomes, Armando Mattos e Izis Abreu, que concederam entrevistas fundamentais para a realização da tese.

Às instituições que disponibilizaram informações e fontes que possibilitaram a pesquisa: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Fundação Vera Chaves Barcellos, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Museu Nacional de Belas Artes, Galeria Jaqueline Martins e Centro Cultural São Paulo.

Aos queridos estudantes e egressos da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Campus Curitiba I da UNESPAR, que me mostram como a universidade pode ser um lugar de resistência e transformação.

Ao Renato, pela companhia, pelas trocas, pelo amor e pelo carinho. E também pela habilidade incrível de sempre encontrar nas livrarias os livros que eu preciso.

À minha família: meus tios/padrinhos Iradilso e Sandra, minha prima Alessandra, meu pai, Celso, meu irmão, Wagner, e, especialmente, à minha mãe, Mara Lucia, pelo seu carinho e apoio incondicional.

Eu quero uma presidenta sapatão. Eu quero uma pessoa soropositiva para presidente e quero uma bicha para vice-presidente e quero alguém sem plano de saúde para presidente e quero uma pessoa que tenha crescido num lugar onde a terra estivesse tão saturada de lixo tóxico que ela não tivesse tido a chance de não ter leucemia. Eu quero uma presidenta que tenha feito um aborto aos 16 anos e quero um candidato que não seja dos males o menor e quero um presidente que tenha perdido seu último amor por causa da Aids, e que ainda o veja toda vez que fecha os olhos para dormir, que o tenha tido em seus braços sabendo que iria morrer. Eu quero um presidente sem ar-condicionado, um presidente que tenha esperado na fila do hospital, do Detran, do INSS, e que tenha estado desempregado e tenha sido demitido e assediado sexualmente e apanhado por ser gay e deportado. Eu quero alguém que tenha passado a noite na cadeia e que tenha tido uma cruz queimada no gramado na frente de sua casa e que tenha sobrevivido a um estupro. Eu quero alguém que tenha se apaixonado e se machucado, que respeite o sexo, que tenha errado e aprendido com os erros. Eu quero uma presidenta negra. Eu quero alguém que tenha dentes ruins e atitude, alguém que tenha ingerido aquela comida nojenta de hospital, alguém que faça crossdressing e que tenha usado drogas e feito terapia. Eu quero alguém que já tenha cometido desobediência civil. E eu quero saber por que isso não é possível. E eu quero saber por que em algum momento começamos a acreditar que um presidente é sempre um palhaço. Sempre um cliente e nunca uma puta. Sempre um patrão e nunca um trabalhador, sempre um mentiroso, sempre um ladrão que nunca é pego.

Zoe Leonard, *I want a president* (1992),
tradução de Angélica Freitas

ARTES VISUAIS E AIDS NO BRASIL: HISTÓRIAS, DISCURSOS E INVISIBILIDADES

RESUMO

Esta tese investiga a relação entre as Artes Visuais e a aids no Brasil, problematizando como se manifestam os discursos que contribuem para a invisibilidade desse tema. Portanto, tal pesquisa se inscreve na discussão sobre a constituição disciplinar da História da Arte a partir dos preceitos da autonomia, advindos da Estética, assim como debate a condição abjeta da doença, que esteve diretamente relacionada ao sofrimento e à morte, bem como ao comportamento homoerótico. Por meio do atrito entre a autonomia da arte e o desejo de abordar a epidemia, a pesquisa se constitui a partir da análise de exposições, artistas e obras atravessadas pela moléstia através de um estudo comparativo que justapõe dois objetos de estudo: as exposições sobre aids realizadas no país e os textos a respeito de artistas que a abordaram em suas obras e ou que vieram a falecer em decorrência do contágio com o HIV. Assim, o estudo das exposições Aids: consciência e arte (1993 e 1994), curada por Edilson Viriato e Arte contra Aids (1994), parceria entre Viriato e Paulo Gomes, assim como A Cultura em Tempos de Aids (2002) e SIDAIDS (2002-2004), organizadas por Armando Mattos, foi aproximado dos resultados da análise dos textos sobre Leonilson (1957-1993), Rafael França (1957-1991), Hudinilson Jr. (1957-2013), Alex Vallauri (1949-1987), Jorge Guinle (1947- 1987), Raul Cruz (1957-1993), Viriato (1966-), Cláudio Goulart (1954-2005), Otacílio Camilo (1959-1989) e Cláudia Wonder (1955-2010). A partir da investigação comparada desses dois grupos, foi possível identificar que a invisibilidade da aids nos discursos das artes visuais ocorre tanto pela fragilidade na produção da memória das exposições que abordaram o tema, bem como pelo silêncio sobre os artistas e as obras atravessados pela aids, que frequentemente estão relacionados também à interdição do homoerotismo. Esses dois aspectos estão inseridos em uma visão fragmentária da influência da aids no campo artístico, que geralmente apresenta a questão como uma manifestação isolada e particular, e não como um aspecto que influenciou diretamente a arte e a cultura a partir das últimas décadas do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Contemporânea no Brasil; Aids; Homoerotismo; Discurso; Invisibilidade.

ARTES VISUALES Y SIDA EN BRASIL: HISTORIAS, DISCURSOS E INVISIBILIDADES

RESUMEN

Esta tesis investiga la relación entre las Artes Visuales y el SIDA en Brasil, problematizando cómo se manifiestan los discursos que contribuyen a la invisibilidad de este tema. Por lo tanto, dicha investigación es parte de la discusión sobre la constitución disciplinaria de la Historia del Arte desde los preceptos de autonomía, derivados de la Estética, así como también el debate sobre la condición abyecta de la enfermedad, que estaba directamente relacionada con el sufrimiento y la muerte, así como con el comportamiento homoerótico. A través de la fricción entre la autonomía del arte y el deseo de abordar la epidemia, la investigación se constituye a partir del análisis de exposiciones, artistas y obras atravesadas por la importunación a través de un estudio comparativo que yuxtapone dos objetos de estudio: las exposiciones sobre el SIDA realizadas en el país y los textos sobre artistas que se acercaron a ella en sus obras y que murieron como resultado de un contagio con el VIH. Así, el estudio de las exposiciones sobre el SIDA: conciencia y arte (1993 y 1994), comisariada por Edilson Viriato; y Arte contra el SIDA (1994), asociación entre Viriato y Paulo Gomes; así como La cultura en tiempos de SIDA (2002) y SIDAIDS (2002-2004), organizadas por Armando Mattos, fue aproximado a los resultados del análisis de textos sobre Leonilson (1957-1993), Rafael França (1957-1991), Hudinilson Jr. (1957-2013), Alex Vallauri (1949-1987), Jorge Guinle (1947-1987), Raul Cruz (1957-1993), Viriato (1966-), Cláudio Goulart (1954-2005), Otacílio Camilo (1959-1989) y Cláudia Wonder (1955-2010). A partir de la investigación comparativa de estos dos grupos, fue posible identificar que la invisibilidad del SIDA en los discursos de las artes visuales ocurre tanto por la fragilidad en la producción de la memoria de las exposiciones que abordaron el tema, como por el silencio sobre los artistas y las obras atravesadas por el SIDA, que a menudo también están relacionadas con la prohibición del homoerotismo. Estos dos aspectos se insertan en una visión fragmentaria de la influencia del SIDA en el campo artístico, que generalmente presenta la cuestión como una manifestación aislada y particular, y no como un aspecto que influyó directamente en el arte y la cultura a partir de las últimas décadas del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Arte Contemporáneo en Brasil; SIDA; Homoerotismo; Discurso; Invisibilidad.

VISUAL ARTS AND AIDS IN BRAZIL: HISTORY, STORIES, DISCOURSES AND INVISIBILITIES

ABSTRACT

This thesis studies the relation between the Visual Arts and aids in Brazil, questioning how the discourses that foment an invisibility of this theme manifest themselves. Therefore, the given study inserts itself into the discussion about the Art History disciplinary constitution coming from autonomy prejudices, originated from the Esthetic, just as it questions the abject condition of the illness, which has been directly related to suffering and death, as well as the homoerotic behavior. From the clash between the art's autonomy and the desire to address the epidemic, the research constitutes itself on the analysis of art exhibitions, artists and works crossed by the illness through a comparative study that overlaps two subjects: the exhibits about aids held in the country and the papers regarding the artists that approached HIV in their works or happened to pass away due to its transmission. Thus, the study on the art exhibits *Aids: consciência e arte* (1993 to 1994), curated by Edilson Viriato and *Arte contra Aids* (1994), partnership between Viriato and Paulo Gomes, as well as *A Cultura em Tempos de Aids* (2002) and *SIDAIDS* (2002-2004), organized by Armando Mattos, was approximate to the outcomes from the analysis on the papers about Leonilson (1957-1993), Rafael França (1957-1991), Hudinilson Jr. (1957-2013), Alex Vallauri (1949-1987), Jorge Guinle (1947-1987), Raul Cruz (1957-1993), Viriato (1966-), Cláudio Goulart (1954-2005), Otacílio Camilo (1959-1989) and Cláudia Wonder (1955-2010). Starting from the comparative study between these two groups, it was possible to identify that the aids invisibility in the visual arts discourses happens not only due to the fragility on the memory set up of the exhibits that addressed the subject, but also the silence upon the artists and works of art traversed by aids, that are also frequently related to the homoeroticism interdiction. These two aspects are injected into a fragmentary vision of the aids influence in the artistic field, which usually shows the question as an isolated and particular manifestation, and not as an aspect that have directly influenced the arts and culture from the last decades of the 20th century onwards.

KEY-WORDS: Contemporary Art in Brazil; Aids; Homoeroticism; Discourse; Invisibility.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – <i>Yo tengo sida</i> . Fabulous Nobodies (Roberto Jacoby y Kiwi Sainz), 1994. Serigrafia sobre camiseta, 63 x 73 cm. Fotografia do autor.	73
Imagem 2 – <i>Boca con pastilla verde</i> , série <i>Cóctel</i> . Alejandro Kuropatwa, 1996. Fotografia colorida sobre papel, 107 x 91,5 cm. Fonte: http://www.bellasartes.gob.ar/img/coleccion/obra/web/10106.jpg . Acesso em: 13 set. 2018.	74
Imagem 3 – <i>Transe numa boa</i> . Darcy Penteado, 1985. Cartaz. Fonte: Trevisan (2018).	89
Imagem 4 – Capa da Revista <i>Veja</i> , edição 1077, ano 22, nº17, 26 de abril de 1989. Fonte: https://medium.com/observat%C3%B3rio-de-m%C3%ADdia/quando-a-veja-matou-cazuza-15933a4f909a . Acesso em: 17 nov. 2019.	91
Imagem 5 – O perigoso, da série <i>O perigoso</i> . Leonilson, 1992. Tinta de caneta permanente e sangue sobre papel, 30,5 x 23 cm. Fonte: http://www.projetoleonilson.com.br/obrasemacervo.php?idio=2 . Acesso em: 07 dez. 2012.	102
Imagem 6 – Frame do vídeo <i>Prelúdio a uma morte anunciada</i> . Rafael França, 1991. 5'. Fonte: https://vimeo.com/65248719 . Acesso em: 18 jul. 2018.	111
Imagem 7 – <i>Saque e aproveite a vantagem</i> . Leonilson, 1985. Acrílica, guache e verniz sobre página de jornal, 58 x 68,5 cm. Fotografia do autor.	112
Imagem 8 – <i>El Puerto</i> . Leonilson, 1992. Bordado sobre tecido sobre espelho, 23 x 18 cm. Fonte: http://itaucultural.org.br/leonilson/index.cfm/f/palavra/AIDS . Acesso em: 05 dez. 2012.	113
Imagem 9 – <i>Jogos Perigosos</i> . Leonilson, 1989. Acrílica sobre tela, 60 x 50 cm. Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra62205/jogos-perigosos . Acesso em: 25 ago. 2018.	116
Imagem 10 – <i>El poder de las palabras 2</i> . Pepe Miralles, 2008. Intervenção na Fábrica Plexi, Pinedo, Valência. Fonte: http://www.pepemiralles.com/el-poder-de-las-palabras-2/ . Acesso em: 11 jan. 2020.	123
Imagem 11 – <i>Primeiras Palabras</i> . Pepe Miralles, 2009. Intervenção na Biblioteca Municipal de Manacor, Espanha. Fonte: http://proyectosidasocial.com/intervencion-la-biblioteca-municipal-manacor/ . Acesso em: 18 dez. 2019.	125
Imagem 12 – <i>El poder de las palabras</i> . Dibujando las narrativas del sida. Pepe Miralles, 2016. Intervenção na Biblioteca Municipal de Mislata, Espanha. Fonte: http://proyectosidasocial.com/6-mislata/ . Acesso em: 21 mar. 2020.	126
Imagem 13 – <i>Silence = Death</i> . The Silent = Death Project, 1987. Pôster, litografia em offset, 86 x 56 cm. Fonte: Finkelstein (2018).	129
Imagem 14 – <i>Gold Field</i> . Roni Horn, 1980-82. Folha de ouro, 124,5 x 152,4 x 0,002 cm. Fonte: https://www.guggenheim.org/artwork/14665 Acesso em: 15 jul. 2016.	146
Imagem 15 – <i>Sin título</i> . Luis Caballero, 1973. Óleo sobre papel entelado, tríptico, 195 x 390 cm. Fonte: Museo... (2013).	148
Imagem 16 – <i>Sin título</i> . Luis Caballero, 1991. Óleo sobre papel, 151,5 x 102,5 cm. Fonte: Museo... (2013).	150
Imagem 17 – Vista da exposição <i>Histórias da Sexualidade, núcleo Políticas do Corpo e Ativismos</i> , MASP, 2017. Fotografia do autor.	171

Imagem 18 – Vista da exposição Histórias da Sexualidade, núcleo Políticas do Corpo e Ativismos, MASP, 2017. Fotografia do autor.	171
Imagem 19 – <i>Alacranes en la Marcha</i> . Pedro Lemebel, 1994. Performance. Fonte: Bechelany e Pedrosa (2017).	172
Imagem 20 – Fôlder da exposição <i>AIDS: Consciência e Arte</i> . Fonte: arquivo de Ricardo Ayres.	178
Imagem 21 – Planta da expografia da exposição <i>AIDS: Consciência e Arte</i> . 1993. Fonte: arquivo de Edilson Viriato.	182
Imagem 22 – Vista da exposição no vernissage. 1993. Fonte: arquivo de Edilson Viriato. ..	183
Imagem 23 – Vista da exposição no vernissage. 1993. Fonte: arquivo de Edilson Viriato. ..	184
Imagem 24 – Convite da exposição <i>AIDS: consciência e arte</i> . 1993. Fonte: acervo do MACPR.	187
Imagem 25 – <i>Sem título</i> . Edilson Viriato, Mário Barros e Sérgio M de Almeida, 1993. Instalação. Fonte: arquivo de Edilson Viriato.	189
Imagem 26 – Alusão à instalação <i>Sem título</i> . 1993. Fonte: fôlder da exposição <i>AIDS: Consciência e Arte</i>	191
Imagem 27 – Instalação de Elani Paludo. 1993. Fonte: acervo de Edilson Viriato.	192
Imagem 28 – Imagem alusiva à instalação de Elani Paludo. Fonte: fôlder da exposição <i>AIDS: Consciência e Arte</i>	193
Imagem 29 – Ilustração alusiva ao trabalho de Cassia Felix, 1993. Fonte: fôlder da exposição <i>AIDS: Consciência e Arte</i>	195
Imagem 30 – Imagem alusiva aos trabalhos de Cesar Pilatti. Fonte: fôlder da exposição <i>AIDS: Consciência e Arte</i>	196
Imagem 31 – Convite para a exposição <i>AIDS: Consciência e Arte</i> com destaque para o trabalho de Pilatti. 1993. Fonte: arquivo de Edilson Viriato.	197
Imagem 32 – Fotografia de Cesar Pilatti. 1993. Fonte: arquivo de Edilson Viriato.	198
Imagem 33 – <i>Sedução</i> . Edilson Viriato e Jussara Salazar, 1993. Instalação. Fonte: arquivo de Edilson Viriato.	200
Imagem 34 – Performance de Gurgel no vernissage. 1993. Fonte: acervo de Edilson Viriato.	201
Imagem 35 – Performance no vernissage. 1993. Fonte: acervo de Edilson Viriato.	203
Imagem 36 – Esboço do trabalho <i>Anjos</i> . Efrain Almeida, 1993. Fonte: fôlder da exposição <i>AIDS: Consciência e Arte</i>	204
Imagem 37 – Indicações de montagem da instalação de Vicente de Mello. Fonte: acervo de Edilson Viriato.	205
Imagem 38 – Imagem alusiva ao trabalho de Vicente de Mello. Fonte: fôlder da exposição <i>AIDS: Consciência e Arte</i>	206
Imagem 39 – Imagem alusiva ao trabalho de Cristina Petry. 1993. Fonte: fôlder da exposição <i>AIDS: Consciência e Arte</i>	208
Imagem 40 – Instalação de Cristiana Bortoluzzi. 1993. Fonte: arquivo de Edilson Viriato. ..	209
Imagem 41 – Imagem alusiva ao trabalho de Cristina Bortoluzzi. Fonte: fôlder da exposição <i>AIDS: Consciência e Arte</i>	210
Imagem 42 – <i>Machado sacrificial</i> e <i>Mandala Espiralada</i> . Celso Martin Afonso, 1993. Fonte: arquivo de Edilson Viriato.	211

Imagem 43 – Coluna Cinemascope, de Tiomkim. Jornal Indústria e Comércio, Curitiba, 16 set. 1993. Fonte: arquivo de Edilson Viriato.....	212
Imagem 44 – Vista da instalação Olhar-Aids. 1993. Fonte: arquivo Edilson Viriato.....	213
Imagem 45 – Instalação com a obra Retrato de Pierre Rivière. Montagem de Edilson Viriato, 1993, e obra de Raul Cruz, 1997. Fonte: acervo de Edilson Viriato.....	215
Imagem 46 – <i>Retrato de Pierre Rivière</i> . Raul Cruz, 1987. Fonte: Cruz (2008).....	216
Imagem 47 – <i>Instalação sobre duas figuras</i> . Leonilson, 1993. Fonte: acervo de Edilson Viriato.....	217
Imagem 48 – <i>Instalação sobre duas figuras</i> . Leonilson, 1993. Fonte: acervo de Edilson Viriato.....	218
Imagem 49 – <i>Instalação sobre duas figuras</i> . Leonilson, 1993. Fonte: Lagnado (2019).	219
Imagem 50 – Funcionárias do MACPR, Viriato e mãe e irmã de Leonilson no vernissage da exposição AIDS: Consciência e Arte. Fonte: acervo de Edilson Viriato.	220
Imagem 51 – Atuação do grupo Consciência Arte Aids no entorno da Boca Maldita. Curitiba, 1993. Fonte: arquivo de Edilson Viriato.	221
Imagem 52 – Galeria Xico Stockinger, planta do MACRS. Fonte: Museu... (1994).....	226
Imagem 53 – <i>Objeto sem título</i> . Anna Maria Prince Comodo, 1993. Fotografia de Alice Varajão. Fonte: Museu... (1994).....	230
Imagem 54 – <i>Sem título</i> . Cristiane Bortoluzzi, 1993. Fonte: Museu... (1994).....	231
Imagem 55 – <i>TRANS-E</i> . Diana Domingues, 1994. Escultura multimídia, 4 m ² . Fonte: Museu... (1994).	232
Imagem 56 – <i>TRANS-E</i> . Diana Domingues, 1994. Escultura multimídia, 4 m ² . Fonte: Museu... (1994).	233
Imagem 57 – <i>Sem título</i> . Efrain Almeida, 1994. Fonte: Museu... (1994).	234
Imagem 58 – Texto de Efrain Almeida. Fonte: Museu... (1994).	234
Imagem 59 – <i>Transparência Probabilidade</i> . Elani Paludo, 1993-1994. Fonte: Museu... (1994).	235
Imagem 60 – Fotografia de Eneida Serrano. Fonte: Museu... (1994).	236
Imagem 61 – <i>Uma primeira lágrima</i> . Élide Tessler, 1993. Fio de ferro, palha de ferro, gaze. Fonte: Museu... (1994).	237
Imagem 62 – <i>Neves de Antanho</i> . Gabriela Machado 1993. Acrílico sobre tela, 150 x 100 cm. Foto de Arthur Ludgrem. Fonte: Museu... (1994).....	237
Imagem 63 – Texto de Gabriela Machado. Fonte: Museu... (1994).	238
Imagem 64 – <i>Conceito Espacial I</i> . Gaudêncio Fidelis, 1994. Porcelana, fio de aço inox, 50x30x25 (aprox.). Fonte: Museu... (1994).....	238
Imagem 65 – Texto de Glauco Menta. Fonte: Museu... (1994).	239
Imagem 66 – <i>Sem título</i> . Glauco Menta, 1993. Fonte: Museu... (1994).	240
Imagem 67 – <i>Sexo é bom</i> . Jailton Moreira, 1994. Fonte: Aids (1994).....	240
Imagem 68 – <i>Amor</i> . Jussara Salazar, 1993. Fonte: Museu... (1994).	241
Imagem 69 – Fotografia de Leopoldo Plentz. Fonte: Museu... (1994).....	242
Imagem 70 – <i>Ausência</i> . Mário Barros, Sérgio Almeida e Edilson Viriato, 1993. Fonte: Museu... (1994).....	243
Imagem 71 – <i>Instalação</i> . Michael Chapman, 1994. Fonte: Museu... (1994).....	244
Imagem 72 – Instalação de Vicente de Mello. Fonte: Museu... (1994).....	245

Imagem 73 – Trabalho de Mariana Kapmann e Márcia Foltran. 1993. Fonte: Museu... (1994).	245
Imagem 74 – Postal da exposição <i>AIDS: Consciência e Arte</i> . 1994. Fonte: acervo de Edilson Viriato.....	248
Imagem 75 – Vista da exposição <i>A cultura em tempos de AIDS</i> . Fonte: Rangel (2005).	249
Imagem 76 – <i>Flyer</i> da exposição <i>A cultura em Tempos de AIDS</i> . Fonte: acervo do MnBA.	251
Imagem 77 – Fôlder da exposição <i>SIDAIDS</i> , 2002. Fonte: arquivo de Paulo Reis.	252
Imagem 78 – Fôlder da exposição <i>SIDAIDS</i> , 2002. Fonte: acervo de Armando Mattos.	253
Imagem 79 – Fôlder da exposição <i>SIDAIDS</i> , 2002. Fonte: acervo de Armando Mattos.	255
Imagem 80 – Reprodução do trabalho de Afonso Tostes. Fonte: Mattos (2002).....	262
Imagem 81 – Reprodução do trabalho de Angela Freiburger. Fonte: Mattos (2002).....	262
Imagem 82 – Reprodução do trabalho de Armando Mattos. Fonte: Mattos (2002).....	263
Imagem 83 – Reprodução do trabalho de Brígida Baltar. Fonte: Mattos (2002).	263
Imagem 84 – Reprodução do trabalho de Cristina Salgado. Fonte: Mattos (2002).	264
Imagem 85 – Reprodução do trabalho de Daisy Xavier. Fonte: Mattos (2002).....	264
Imagem 86 – Reprodução do trabalho de Eduardo Coimbra. Fonte: Mattos (2002).	265
Imagem 87 – Reprodução do trabalho de Eliane Duarte. Fonte: Mattos (2002).....	265
Imagem 88 – Reprodução do trabalho de Enrica Bernardelli. Fonte: Mattos (2002).	266
Imagem 89 – Reprodução do trabalho de Fernanda Gomes. Fonte: Mattos (2002).....	266
Imagem 90 – Reprodução do trabalho de Gilvan Nunes. Fonte: Mattos (2002).....	267
Imagem 91 – Reprodução do trabalho de João Modé. Fonte: Mattos (2002).	267
Imagem 92 – Reprodução do trabalho de Luiz Zerbini. Fonte: Mattos (2002).....	268
Imagem 93 – Reprodução do trabalho de Marcos Chaves. Fonte: Mattos (2002).....	268
Imagem 94 – Reprodução do trabalho de Mauricio Ruiz. Fonte: Mattos (2002).....	269
Imagem 95 – Reprodução do trabalho de Raul Mourão. Fonte: Mattos (2002).....	269
Imagem 96 – Reprodução do trabalho de Ricardo Becker. Fonte: Mattos (2002).....	270
Imagem 97 – Reprodução do trabalho de Rosângela Rennó. Fonte: Mattos (2002).....	270
Imagem 98 – Reprodução do trabalho de Tatiana Grinberg. Fonte: Mattos (2002).	271
Imagem 99 – Reprodução do trabalho de Vicente de Mello. Fonte: Mattos (2002).	271
Imagem 100 – Detalhe do postal da segunda itinerância da exposição <i>SIDAIDS</i> . Fonte: acervo de Armando Mattos.	272
Imagem 101 – <i>O perigoso</i> . Leonilson, 1992. Sete desenhos com tinta de caneta permanente e sangue sobre papel, 30,5 x 23 cm Fonte: Lagnado (2019).	292
Imagem 102 – <i>Bolsinho</i> . Leonilson, 1992. Linha sobre veludo, 14 x 12,5 cm. Fonte: Lagnado (2019).	293
Imagem 103 – <i>Saquinho</i> . Leonilson, 1992. Linha e fio de cobre sobre voile, 15,5 x 15,5 Fonte: Lagnado (2019).	293
Imagem 104 – <i>Masturbação mútua</i> . Leonilson, 1990. Aquarela e tinta de caneta permanente sobre papel, 30,6 x 23 cm. Obra e detalhe da obra. Fonte: Pedrosa (2014).	305
Imagem 105 – <i>Voyerismo</i> . Leonilson, 1990. Aquarela e tinta de caneta permanente sobre papel, 30,6 x 23 cm. Obra e detalhe da obra. Fonte: Pedrosa (2014).	306
Imagem 106 – <i>E se Suzy Rêgo casasse com Gustavo Rosa?</i> Leonilson, 1993. Tinta de caneta permanente sobre papel, 14,6 x 10,4 cm. Fonte: Pedrosa (2014).	307

Imagem 107 – <i>Mulheres ciganos comunistas homossexuais negros aidéticos judeus aleijados</i> . Leonilson, c. 1990. Lápis de cor sobre papel, 22,5 x 33 cm. Fonte: Pedrosa (2014).....	310
Imagem 108 – Leonilson com a sua família na última exposição na Galeria São Paulo, março de 1993. Fonte: Perlingeiro (2019).....	313
Imagem 109 – <i>Zona de Tensão III – D</i> . Hudinilson Jr., 1988. Fotocópia sobre papel, 16 folhas, cada uma com 20,1 x 29,2 cm. Fonte: Migros... (2019).....	326
Imagem 110 – <i>Zona de Tensão III – G</i> . Hudinilson Jr., 1988. Fotocópia sobre papel, 16 folhas, cada uma com 20,5 x 29,5 cm. Fonte: Migros... (2019).....	327
Imagem 111 – <i>Caderno de Referência VII</i> (capa). Hudinilson Jr., 1987. Colagem sobre caderno de capa dura, 32,8 x 22,3 x 7 cm. Acervo: Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural da Cidade de São Paulo / SMC / PMSP. Fotografia do autor.	329
Imagem 112 – <i>Caderno de Referência VII</i> (folha 68). Hudinilson Jr., 1987. Colagem sobre caderno de capa dura, 32,8 x 22,3 x 7 cm. Acervo: Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural da Cidade de São Paulo / SMC / PMSP. Fotografia do autor.	330
Imagem 113 – <i>Caderno de Referência VII</i> (folha 69). Hudinilson Jr., 1987. Colagem sobre caderno de capa dura, 32,8 x 22,3 x 7 cm. Acervo: Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural da Cidade de São Paulo / SMC / PMSP. Fotografia do autor.	332
Imagem 114 – <i>Caderno de Referência VII</i> (folha 70). Hudinilson Jr., 1987. Colagem sobre caderno de capa dura, 32,8 x 22,3 x 7 cm. Acervo: Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural da Cidade de São Paulo / SMC / PMSP. Fotografia do autor.	334
Imagem 115 – <i>Caderno de Referência I</i> (detalhe). Hudinilson Jr., 1980-2000. Imagem: cortesia da família do artista e Galeria Jaqueline Martins. Fotografia do autor.....	335
Imagem 116 – <i>Caderno de Referência XII</i> (detalhe). Hudinilson Jr., 1980-2000. Imagem: cortesia da família do artista e Galeria Jaqueline Martins. Fotografia do autor.....	336
Imagem 117 – <i>Caderno de Referência XII</i> (detalhe). Hudinilson Jr., 1980-2000. Imagem: cortesia da família do artista e Galeria Jaqueline Martins. Fotografia do autor.....	337
Imagem 118 – <i>Caderno de Referência XII</i> (detalhe). Hudinilson Jr., 1980-2000. Imagem: cortesia da família do artista e Galeria Jaqueline Martins. Fotografia do autor.....	338
Imagem 119 – <i>Caderno de Referência XII</i> (detalhe). Hudinilson Jr., 1980-2000. Imagem: cortesia da família do artista e Galeria Jaqueline Martins. Fotografia do autor.....	339
Imagem 120 – Sem título, da série <i>Cadernos de Referência</i> . Hudinilson Jr., s/d. Livro de artista, composto por colagens e tampa de caneta plástica, 17,2 x 14,5 x 10 cm. Acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos. Fotografia do autor.	341
Imagem 121 – Sem título, da série <i>Cadernos de Referência</i> . Hudinilson Jr., s/d. Livro de artista, composto por colagens e tampa de caneta plástica, 17,2 x 14,5 x 10 cm. Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos. Fotografia do autor.	342
Imagem 122 – Da série <i>Cadernos de Referência</i> (55). Hudinilson Jr., s/d. Livro de artista, colagem sobre papel, 24,3 x 20 x 10,5 cm. Acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos. Fotografia do autor.	343
Imagem 123 – Da série <i>Cadernos de Referência</i> (55). Hudinilson Jr., s/d. Livro de artista, colagem sobre papel, 24,3 x 20 x 10,5 cm. Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos. Fotografia do autor.	345

Imagem 124 – Da série <i>Cadernos de Referência</i> (66). Hudinilson Jr., s/d. Livro de artista, colagem sobre papel, 28 x 23 x 4 cm. Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos. Fotografia do autor.	346
Imagem 125 – Da série <i>Cadernos de Referência</i> (66). Hudinilson Jr., s/d. Livro de artista, colagem sobre papel, 28 x 23 x 4 cm. Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos. Fotografia do autor.	347
Imagem 126 – <i>Xilogravura sobre desenho</i> . Alex Vallauri, 1975. Fonte: Rota-Rossi (2013).	350
Imagem 127 – Convite da exposição <i>Stencil Invaders</i> . 1982. Fonte: Rota-Rossi (2013).	352
Imagem 128 – <i>Sem título (releitura)</i> . Alex Vallauri, s.d. (déc. 70). Litografia, prova de artista, 60 x 40 cm. Fonte: Spinelli (2010).	357
Imagem 129 – <i>Freddy Mercury (releitura)</i> . Alex Vallauri, s.d. (déc. 80). Xilogravura, 70 x 40cm. Fonte: Spinelli (2010).	358
Imagem 130 – <i>Sem título</i> . Alex Vallauri, s.d. (déc. 80). Spray sobre cartão, 30 x 25 cm. Fonte: Spinelli (2010).	359
Imagem 131 – <i>Sem título</i> . Autoria desconhecida, c. 1986. São Paulo. Fonte: MIS (2017). ..	361
Imagem 132 – Vallauri na instalação <i>A festa na casa da Rainha do Frango Assado</i> , na 18ª Bienal de São Paulo. Foto: Marcos Santilli, 1985, São Paulo. Fonte: MIS (2017).	361
Imagem 133 – <i>Homem de maiô</i> . Alex Vallauri, 1972. Técnica mista sobre papel, 50x70cm. Fonte: Wandekoken (2017).	363
Imagem 134 – <i>As vogais</i> . Jorge Guinle, 1986. Óleo sobre tela, 140 x 140 cm. Fonte: Bach (2001).	366
Imagem 135 – <i>O corpo (nu)</i> . Jorge Guinle, 1987. Óleo sobre tela, 200 x 100 cm. Fonte: Conduru (2009).	369
Imagem 136 – <i>Sem título</i> . Raul Cruz, 1990. Acrílico sobre tela, 60 x 70 cm. Fonte: Cruz, 2013.	372
Imagem 137 – <i>Sem título</i> . Raul Cruz, 1987. Acrílico sobre tela, 50 x 64 cm. Fonte: Cruz (2013).	374
Imagem 138 – <i>Sem título</i> . Raul Cruz, 1987. Acrílico sobre madeira, 24 x 33 cm. Fonte: Cruz (2013).	375
Imagem 139 – <i>Coroas Fúnebres</i> . Edilson Viriato, 1991. Fonte: Viriato (2004).	381
Imagem 140 – <i>Primeira Capela: Pai Não Deixai Cair em Tentação</i> . Edilson Viriato, 1991. Materiais diversos. Fonte: Viriato (2004).	382
Imagem 141 – <i>Segunda Capela: Seduzindo os Sedutores (Tentação)</i> . Edilson Viriato, 1991. Materiais diversos. Fonte: Viriato (2004).	383
Imagem 142 – <i>Terceira Capela: Enquanto Cães Ladram Um Ladrão é Crucificado Um Anjo Sonha Em Ser Batman e a Santa Diz Amém</i> . Edilson Viriato, 1991. Materiais diversos. Fonte: Viriato (2014).	384
Imagem 143 – <i>Vou sentir saudade deles... (2)</i> . Edilson Viriato, 1993. Objetos instalados, 0,5 x 1,2 m, 1993. Fonte: Viriato (2004).	386
Imagem 144 – <i>Cauterização I</i> , 1,50 x 0,55 m. <i>Cauterização II</i> , 0,80 x 0,60 m. <i>Luvas de Patrícia</i> , 0, 25 x 0,25 m. Edilson Viriato, 1994. Série <i>AIDS</i> , técnica mista. Fonte: Viriato (2004).	387

Imagem 145 – <i>Terra Possuída AIDS</i> . Edilson Viriato, 1993. Registro de performance. Fonte: Viriato (2004).	388
Imagem 146 – <i>AIDS</i> . Edilson Viriato, 1993. Instalação, dimensões variadas. Fonte: Viriato (2004).	389
Imagem 147 – <i>AIDS</i> (detalhe). Edilson Viriato, 1993. Instalação, dimensões variadas. Fonte: Viriato (2004).	389
Imagem 148 – <i>Os Brutos também amam</i> . Edilson Viriato, 1997. Casacos de lona, grafite e transfer, 2,20 x 0,60 m cada. Fonte: Viriato (2004).	390
Imagem 149 – <i>Sem título</i> . Edilson Viriato, 1996-97. Técnica mista sobre tela e instalação. Fonte: Les Mondes... (1998).	392
Imagem 150 – <i>Sem título</i> . Edilson Viriato, 1996-97. Técnica mista sobre tela e instalação. Fonte: Les Mondes... (1998).	392
Imagem 151 – <i>Portrait Intérieur</i> , Cláudio Goulart, 1997. Documentação sobre instalação. Impressão colorida, 21 x 29,7 cm. Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos. Fonte: ROSA (2018a).	395
Imagem 152 – <i>A man can hide another</i> . Cláudio Goulart, 1994. Detalhe de instalação. Impressão colorida e preta e branca. Fonte: Les Mondes... (1998).	396
Imagem 153 – <i>Sem título</i> . Otacílio Camilo, década de 1980. Xilogravura, 20 x 20 cm (detalhe). Fonte: fotografia do autor.	401
Imagem 154 – <i>Sem título</i> . Otacílio Camilo, década de 1980. Xilogravura, 19,5 x 13,3 cm (detalhe). Fonte: fotografia do autor.	401
Imagem 155 – <i>Claudia</i> . Cláudia Guimarães, 2002. Pigmento mineral sobre papel algodão, 40 x 30 cm. Fonte: O MAIS... (2012).	405
Imagem 156 – <i>Sem título</i> . Guerrilla Girls, 2017. Pôster, 150 x 240 cm. Fonte: MUSEU... (2017).	406
Imagem 157 – <i>O vômito do mito</i> . Jardim das Delícias e Cláudia Wonder década de 1980. Fonte: https://theinformetal.blogspot.com/2015/01/lendarias-casas-noturnas.html . Acesso em: 17 jul. 2018.	406
Imagem 158 – Cartaz do documentário <i>Meu amigo Cláudia</i> (2013). Fonte: https://www.itaucinemas.com.br/filme/meu-amigo-claudia . Acesso em: 23 jan. 2020.	410

SUMÁRIO

Introdução.....	21
1 – Como pensar histórias da arte e da aids no Brasil?	37
1.1 – Alguns percursos historiográficos da arte no Brasil: habitando a borda, tateando a margem	42
1.2 – Aids, arte e cultura: da condição abjeta à aids 2.0.....	59
1.2.1 – A aids enquanto abjeção, margem e subalternidade.....	61
1.2.2 – Aids 2.0 e o recente interesse pela epidemia	72
1.3 – Uma história cultural da aids no Brasil	81
1.4 – A aids nos textos sobre a arte no Brasil.....	109
2 – Considerações epistemológicas e percursos metodológicos	122
2.1 – Regimes de visibilidade diante do discurso e do poder.....	128
2.2 – Como discutir a visibilidade do obsceno?	141
3 – As quase invisíveis exposições sobre a aids.....	166
3.1 – AIDS: consciência e arte (1993).....	176
3.2 – Arte contra AIDS, Porto Alegre, RS (1994).....	222
3.3 – AIDS: Consciência e Arte (1994).....	247
3.4 – A Cultura em Tempos de AIDS (2002) e SIDAIDS (2002-2004)	249
3.5 – Algumas considerações sobre exposições quase invisíveis.....	275
4 – As monografias sobre artistas e a presença da aids	281
4.1 – Leonilson (1957-1993): com ela sempre por perto	285
4.2 – O prelúdio de Rafael França (1957-1991).....	314
4.3 – Cadernos e referências de Hudinilson Jr. (1957-2013)	320
4.4 – Alex Vallauri (1949-1987) e os silêncios ao seu redor	347
4.5 – Jorge Guinle (1947- 1987) e a presença difusa da moléstia.....	363
4.6 – Posições e atravessamentos em torno de Raul Cruz (1957-1993).....	370
4.7 – Edilson Viriato (1966-) e a demarcação da aids como preocupação artística	379
4.8 – O corpo e a enfermidade em Cláudio Goulart (1954-2005).....	393
4.9 – Otacílio Camilo (1959-1989) e a sobreposição de margens.....	397
4.10 – O vômito da Vênus: Cláudia Wonder (1955-2010)	402
4.11 – Sobre visibilidades difíceis, presenças frágeis e a construção de narrativas em torno da arte e da aids	411
Considerações finais.....	420

Referências	432
-------------------	-----

Introdução

Construir uma tese não é um trabalho fácil, mas talvez seja ainda mais difícil saber exatamente onde ela começou. No caso desta investigação¹, seus antecedentes imediatos são as outras etapas de minha trajetória acadêmica, das quais provêm estudos como o trabalho de conclusão de curso *Aids e arte contemporânea em Keith Haring, Pepe Espaliú e Leonilson: miasmas e metáforas* (ALVES, 2013) e a dissertação de mestrado *Tanatografias da aids nas artes visuais: o corpo enfermo diante da morte e da fotografia* (ALVES, 2015). No entanto, penso que, apesar desses importantes marcos, a presença de questões que envolvem a epidemia e a imagem são anteriores a minha formação acadêmica, tendo permeado a construção da minha subjetividade há bastante tempo.

Nasci e cresci na era da aids, a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida². Lembro-me de manusear um folheto sobre o tema quando era criança: era uma montagem divertida, com a repetição da imagem de um homem com um chapéu de camisinha, com sua cabeça emergindo de cada um dos lados da folha quadrada. Não sei como o material chegou a minha casa, talvez alguém da família o tenha pego em alguma unidade de saúde. Recordo também de ouvir os relatos de minha mãe, que trabalhava como técnica em enfermagem, contando histórias que envolviam os pacientes e, entre esses casos, alguns que eram atravessados pela epidemia.

Na escola, recordo de ter lido *Amarga Herança de Leo*, livro infanto-juvenil, de Isabel Vieira, que me causou bastante impacto ao discorrer sobre a relação entre o personagem do título e a narradora da história, Flora. Apesar de todos acreditarem que Leo, o protagonista da narrativa, havia falecido em decorrência de câncer, ela sabia que, na verdade, a causa da morte era outra, e investigava a possibilidade de também estar contaminada pelo vírus da imunodeficiência humana, o HIV. Sua investigação remexia no passado de um grupo de amigos, discutindo temas como a sexualidade e as drogas, duas das principais vias de contágio

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² No Brasil a sigla foi incorporada como uma palavra pela língua portuguesa, sendo possível escrevê-la com letras minúsculas. Essa opção é defendida por setores ativistas que procuram contornar o alarmismo do termo em caixa alta. Em seu emblemático texto *O primeiro AZT a gente nunca esquece* (1990), o escritor e ativista Herbert Daniel (2008b, p. 141) justifica: “Sabe-se que a “aids” (uso a palavra em minúscula para chamar atenção para este significativo que quer dizer muito mais do que a doença indicada com a sigla AIDS) tem uma definição mínima operacional que consiste em dizer que é uma doença contagiosa, incurável e mortal”. Neste trabalho, será utilizada essa grafia, preservando, no entanto, as grafias originais nas citações. Também é importante pontuar que o termo HIV continua sendo escrito como sigla.

da moléstia, e elementos integrantes das reflexões de Flora, que procurava compreender a trajetória do vírus, a de Leo e a sua própria.

Essas passagens fazem parte de um conjunto de memórias que indicam a presença da aids na minha construção como indivíduo, que certamente fora modelada pelo impacto da epidemia. Iniciei minha vida sexual sob o signo do preservativo e me entendi como gay em uma época na qual o tema era incontornável, pois, ainda que nesse período a enfermidade possuísse tratamento paliativo adequado, o aumento do número de casos – que continuam crescendo até hoje –, assim como a ausência de uma cura, indicava que a enfermidade não fora superada. Desse modo, embora eu não tenha vivenciado de maneira mais efetiva o auge da epidemia no Brasil, no final da década de 1980 e no início da década de 1990, as consequências da enfermidade certamente se abateram sobre mim e sobre o mundo ao meu redor.

No entanto, para além dessas lembranças da presença da aids na minha infância, bem como do seu impacto direto sobre o exercício de minha sexualidade, gostaria de destacar uma notícia recente, que estabeleceu uma ponte entre as minhas memórias infantis e a pesquisa que desenvolvo nesta tese. A referida reportagem discorre sobre o seriado *Castelo Rá-Tim-Bum*, de Flávio de Souza e Cao Hamburger, um grande sucesso infantil dos anos 1990, produzido pela TV Cultura de São Paulo, em 1994, sendo exibido a partir de então com sucessivas reprises. Em 2014, uma grande exposição em comemoração aos vinte anos de sua realização ocorreu no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, MIS-SP. Em uma linha do tempo disponível no site da instituição (MIS, 2020), consta a informação de que a mostra bateu o recorde de visitas do espaço, com 410 mil visitantes, contribuindo para que o museu fosse o mais visitado naquele ano no estado de São Paulo, dados que atestam o sucesso dessa realização.

Em virtude da mostra, uma reportagem realizada por Diego Bargas (2014) para a revista *Quem* procurou investigar como estavam, hoje, os protagonistas do programa televisivo, questionando, também, sobre suas memórias daquele tempo. Na ausência do intérprete da personagem Etevaldo, Wagner Bello, falecido em decorrência da aids na época de estreia do programa, sua amiga Siomara Schröder foi chamada para a entrevista, já que havia interpretado familiares da personagem, sua irmã, Etcetera, e a mãe, Eteelvina.

Na entrevista com Schröder, comenta-se sua convocação para substituí-lo diante da gravação de novos episódios da série enquanto a temporada original era exibida. Em seu relato, ela afirma que duvidou que poderia ocupar o papel do ator, mas que solicitaram que ela fizesse

isso em sua memória. Bello era um grande amigo, de quem ela inclusive fora colega de formação teatral. Sobre seu falecimento, a notícia afirma:

A morte do amigo foi traumática para Siomara: “Foi uma perda muito dolorida, irreparável”, ela relembra os últimos momentos de Wagner com emoção: “Ele estava vivendo um momento muito feliz, ele adorava o Castelo e era muito querido, mas acho que ele chegou a gravar o programa doente. Os testes demoravam muito então não sei se ele já sabia ou imaginava. Eu vi um amigo definhando e morrer, o HIV era devastador. Desde que ele soube que tinha a doença até morrer foi menos de um ano, então foi muito traumático. Tentaram esconder a notícia, não sei se por conta do tabu que era a Aids e o homossexualismo, ou para não desiludir as crianças” (BARGAS, 2014, n.p.).

Diferentemente de outras figuras públicas que tiveram, mesmo contra a vontade, sua soropositividade revelada, parece que a situação de Bello conseguiu ser blindada, pelo menos na época. É interessante que Schröder destaca a intenção de ocultar a doença, comentando o tabu da homossexualidade – ainda que a atriz utilize um termo cujo sufixo evoca uma condição patológica que atualmente se encontra em desuso – e o fato de o ator trabalhar com o público infantil como argumentos que talvez explicassem essa necessidade de invisibilizar o motivo de seu óbito, já que as crianças poderiam ficar tristes com sua morte. Pode-se pensar, também, no cruzamento dessas duas questões para problematizar sua complementaridade. Assim, a pergunta sobre o motivo da ocultação do quadro de aids poderia ser explicada pelo fato de que seria complicado revelar tal informação a respeito da morte de alguém envolvido com o público infantil em meio aos diversos preconceitos e tabus que cercam tanto a doença quanto a homossexualidade e a infância.

Saber que o ator que interpretava essa personagem havia morrido em decorrência da aids foi uma interessante descoberta. Para mim, em meio à produção de uma tese que investiga esse tema no campo das artes, foi uma espécie de reforço sobre a importância e a necessidade de resgatar a presença tão invisibilizada da doença na arte e na cultura no Brasil. Entre o falecimento de Bello e a informação pública sobre a causa da sua morte, existe um abismo de duas décadas. Talvez fosse o tempo necessário para que tal dado pudesse vir à tona. As crianças daquela época hoje são adultas e o estigma da doença, não mais diretamente ligada à morte, dissipou-se parcialmente. Possivelmente, também seja um período propício para discorrer sobre a aids e suas imagens, como apontado por Avram Finkelstein (2018), artista e ativista que identifica o interesse atual pelo estudo sobre a história da enfermidade no que tange à visualidade.

A postura de observarem-se as histórias já construídas com outros olhos ou mesmo de reescrevê-las remete à famosa passagem de Walter Benjamin (1987) na qual o pensador

discorre sobre a necessidade de escovar a história a contrapelo. Ainda que escrita em uma linha de pensamento marxista, destacando a condição de classe em relação à da narrativa historiográfica, essa perspectiva pode ser ampliada para levar em conta atravessamentos de gênero, sexualidade e colonialidade, as quais aproximam da noção de opressão apresentada pelo autor. A consideração desses aspectos, que atravessam a crise da aids e também a história da arte, pode produzir outras narrativas a partir de fricções e deslocamentos entre as fontes e a historiografia.

O uso do termo “crise da aids” costuma se referir ao momento de maior impacto da doença no mundo ocidental. Essa expressão, largamente utilizada no debate sobre a doença, como, por exemplo, por Gregg Bordowitz (2004), encontra na teoria de Douglas Crimp (2004) uma definição interessante. Segundo o autor, o entendimento da epidemia como uma crise parte de um acordo geral relacionado ao meio gay. Nesse sentido, entender a moléstia e o seu avanço como uma crise é um posicionamento político diretamente relacionado com a resposta à aids. Essa expressão, em geral, é utilizada para se referir às décadas de 1980 e 1990, configurando o período anterior ao desenvolvimento de tratamentos satisfatórios para a enfermidade.³

A origem do vírus, entretanto, é mais antiga, retrocedendo para além das duas últimas décadas do século XX. Segundo artigo do UNAIDS⁴ (2020), cientistas acreditam que, em algum momento dos séculos XIX e XX, uma espécie de chimpanzé na África ocidental transmitiu o vírus da imunodeficiência simia, SIV, para os humanos, por meio do contato com seu sangue, provavelmente pelo consumo da carne desses animais, possibilitando o desenvolvimento do HIV. Desde então, a doença se espalhou silenciosamente por décadas, chegando a outras regiões.

Nos EUA, os primeiros casos da moléstia ainda sem nome foram descritos e divulgados em 1981: cinco jovens homossexuais apresentavam um tipo de pneumonia incomum para seus perfis, chamando a atenção dos profissionais de saúde por seu quadro curioso. No entanto, evidências apontam que, pelo menos, desde meados da década de 1970, já existiam pessoas contaminadas pelo HIV nos EUA. Segundo a linha do tempo disponível do site da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ, 2020), o vírus só foi isolado e caracterizado em 1983, na França, e,

³ Apesar desse recorte temporal, é interessante problematizar como tal narrativa está ligada ao contexto estadunidense, pois pode-se pensar na atualidade do impacto da aids em outras regiões do planeta nas quais a doença continua sendo uma crise não resolvida. Além disso, como indica Parker (2000), entender que a enfermidade deixou de ser uma emergência é negligenciar as parcelas mais vulneráveis da população que continuam à margem das políticas de resposta à epidemia.

⁴ UNAIDS é um programa das Nações Unidas que atua na resposta à aids desde sua criação, em 1996.

em 1984, nos EUA. No Brasil, o primeiro caso foi identificado em 1982 e, nesse mesmo ano, um caso de 1980 também seria reclassificado como aids.

O fato de os primeiros casos identificados nos EUA serem em homens homossexuais, assim como a forte presença da enfermidade nesse grupo, marcou profundamente o entendimento da epidemia como uma exclusividade dos homens que adotavam práticas homoeróticas. O uso do termo *câncer gay*, por exemplo, é um indício dessa relação. E, se é verdade que esse grupo foi bastante atingido pela aids, o pensamento de que apenas ele era atingido por ela influenciaria negativamente outros grupos e indivíduos que acreditaram estar protegidos da enfermidade, o que se mostrou uma mentira.

No site do antigo *Departamento de Vigilância, Prevenção e Controle das IST⁵, do HIV/Aids e das Hepatites Virais* (BRASIL, 2014a; 2014b), agora denominado covardemente de *Departamento de Condições Crônicas e Infecções Sexualmente Transmissíveis*, em uma tentativa de apagamento da doença que só pode se justificar pela homofobia das políticas de Estado do atual presidente do país⁶, o processo de desenvolvimento do HIV no organismo é descrito com detalhes. O vírus, que fragiliza as defesas do corpo ao atacar as células conhecidas como linfócitos T CD4+, integrantes do sistema imunológico, hospeda-se nessas células e lhes altera o DNA, fazendo cópias de si. Em uma multiplicação sistemática que se desenvolve através do rompimento desses linfócitos pelo vírus, este busca outros para continuar seu processo de replicação. A partir dessa ocorrência, o paciente pode desenvolver a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida, doença caracterizada, então, pela fragilidade do sistema imunológico e que permite o desenvolvimento de diversas infecções oportunistas.

Nesse sentido, existe diferença entre ser soropositivo e desenvolver a aids, pois o vírus pode permanecer no corpo humano por bastante tempo sem se manifestar. Entretanto, antes da descoberta de um tratamento paliativo eficiente, o termo aids acabou se popularizando. Atualmente, essa diferença está mais clara, e, muitas vezes, os termos HIV/aids são utilizados juntos para abrangerem de forma mais específica as questões que envolvem esse assunto.

Em virtude do recorte histórico desta tese, utilizar-se-á, preferencialmente, o termo aids como o vocábulo guarda-chuva, assim como acontece com a maioria dos estudos e das realizações no campo da arte e da cultura que abordam o tema ao longo de sua história e,

⁵ Sigla para infecções sexualmente transmissíveis.

⁶ Mais informações sobre a mudança de nome do departamento disponíveis em: <https://agenciaaids.com.br/noticia/departamento-de-aids-troca-de-nome-e-passa-a-se-chamar-departamento-de-doencas-de-condicoes-cronicas-e-infecoes-sexualmente-transmissiveis/>. Acesso em: 10 jun. 2019.

principalmente, no que se refere às décadas passadas. Algumas dessas obras frequentemente também se referem a uma cultura da aids ou história da aids, e não do HIV/aids, termo mais comum nas áreas ligadas à saúde, que privilegiam uma terminologia adequada ao presente da enfermidade, já que, atualmente, a maioria das pessoas soropositivas nem mesmo chega a desenvolver a aids.

Um exemplo da utilização desses vocábulos são os dois volumes de *Histórias da aids no Brasil* (2015a, 2015b), de Lindinalva Laurindo-Teodorescu e Paulo Roberto Teixeira, que fazem uso das duas terminologias ao longo do texto, ainda que privilegiem uma delas em seu título. O uso da expressão HIV/aids, nesta tese, estará associado a questões mais recentes sobre a enfermidade e às pessoas vivendo com HIV no período posterior ao desenvolvimento do tratamento que modificou o paradigma da síndrome, tornando-a não mais uma sentença de morte, e sim uma doença crônica.

A existência de diferentes termos utilizados para lidar com o tema demonstra as diferenças ao longo da resposta à enfermidade. Todavia, apesar dessas mudanças, suas formas de transmissão não mudaram, ainda que ao início da epidemia elas não fossem conhecidas, causando muitas especulações, algumas bastante infundadas. As diferentes modalidades de contágio através de fluidos corporais – esperma, sangue e leite materno – resultaram em diferentes interpretações que exemplificam o tabu sobre a doença: penetração sexual sem proteção e uso de agulhas infectadas eram as formas culpáveis, pois associadas à prática erótica e ao uso de drogas, enquanto a transmissão vertical – de mãe para filho – ou o contato com sangue infectado, como no caso de transfusões, resultavam em vítimas inocentes da doença, o que sugeria a culpabilidade dos primeiros.

Somente no final de 1995, o conjunto de medicamentos antirretrovirais, conhecido como coquetel, que incluía, entre outras drogas, o AZT, já utilizado havia algum tempo no tratamento dos doentes, proporcionou melhor qualidade de vida para os indivíduos soropositivos, ainda que com alguns efeitos colaterais. A combinação de substâncias foi aprimorada e, mesmo que não exista uma cura até hoje, houve grandes avanços. Em vez de um conjunto de drogas, muitos enfermos utilizam um ou dois comprimidos para seu tratamento, e aqueles que seguem à risca a terapia antirretroviral podem ficar indetectáveis para o vírus, não o repassando para outras pessoas, mesmo em situações que poderiam provocar contágio. Além disso, está à disposição a profilaxia de pós-exposição, PEP, e a profilaxia de pré-exposição, PrEP. A primeira corresponde a medicamentos tomados após a exposição ou possível exposição ao HIV, e a

segunda se constitui da administração de medicamentos antes da possibilidade de exposição ao HIV. No Brasil, as profilaxias, assim como a terapia antirretroviral, estão disponíveis no Sistema Único de Saúde – SUS.

Cabe pontuar, todavia, um descompasso interessante: PEP e PrEP, assim como HIV e AIDS, são siglas largamente utilizadas no Brasil, mas esses acrônimos são o resultado dos termos em inglês, uma relação curiosa, já que, em outros países de língua latina, se optou por utilizar o termo SIDA, mais adequado aos idiomas locais e a sua correspondência enquanto sigla. Além dessa particularidade, que evidencia o protagonismo dos discursos estadunidenses no país, o Brasil também se caracteriza por uma eficiente resposta à enfermidade, que se deve tanto ao contexto político, do qual decorre a criação do SUS, quanto à mobilização da sociedade civil.

É verdade que as reações da sociedade foram bastante ambíguas, com posturas ativistas e em defesa dos enfermos, bem como atitudes extremamente preconceituosas e excludentes, sendo que alguns setores estavam obviamente mais alinhados com uma dessas perspectivas do que com outra. As artes, como todas as áreas da experiência humana, foram atravessadas pela doença, fosse pela morte de artistas, fosse pela promoção do tema a partir de obras e iniciativas inseridas em contextos políticos e ativistas.

No interior dessa discussão, considero o cinema um espaço privilegiado no que diz respeito à abordagem da aids. Na combinação entre arte e indústria de entretenimento de massa, por meio de um filme como *Filadélfia* (1993), de Jonathan Demme, foi possível promover o debate sobre a doença. A cena do personagem de Tom Hanks com as marcas do sarcoma de Kaposi, uma das infecções oportunistas mais comuns em soropositivos sem tratamento adequado, é até hoje mencionada como uma importante imagem da aids em muitos textos e por muitas pessoas com quem tive contato durante os anos de pesquisa. A indicação para o Oscar de Melhor Roteiro Original, assim como a premiação para o protagonista Tom Hanks, no papel de Andrew Beckett, como Melhor Ator, e para a música *Streets of Philadelphia*, de Bruce Springsteen, que recebeu o Oscar de Melhor Canção original, são indícios não só da recepção positiva do filme, mas também de sua visibilidade.

Antes de *Filadélfia*, cabe salientar que algumas outras produções foram pioneiras em abordar a moléstia. *Aids, Aconteceu Comigo* (1985), de John Erman, é considerado o primeiro filme de grande projeção a discutir a enfermidade. Anos depois, ele também dirigiria *Nossos Filhos* (1991), que, assim como o primeiro, era um filme voltado diretamente para a televisão

estadunidense. Além deles, é importante mencionar o francês *Noites Felinas* (1992), de Cyril Collard, e *Amor e Restos Humanos* (1983), do diretor canadense Denys Arcand. No Brasil, chama a atenção o pioneirismo de *Estou com Aids* (1986), de David Cardoso, famoso ator e diretor de pornochanchadas que procurou informar o público sobre o mal que se espalhava pelo país e pelo mundo.

Recentemente, é possível apontar uma retomada do tema em outros filmes *mainstream*, como os estadunidenses *Clube de Compras Dallas* (2013), de Jean-Marc Vallée, *The Normal Heart* (2014), de Ryan Murphy – que também dirige a série *Pose* (2018), abordando a cena gay negra e latina em Nova York no contexto da epidemia –, e *Bohemian Rhapsody* (2018), de Bryan Singer e Dexter Fletcher. Esse mesmo desejo também está presente em documentários como *How to Survive a Plague* (2012), de David France, e o francês *120 Batimentos Por Minuto* (2017), de Robin Campillo.

No âmbito nacional, destaca-se a ficção *Califórnia* (2015), de Marina Person, e *Carta Para Além dos Muros* (2019), documentário de André Canto, que narra a história da epidemia no Brasil a partir de uma série de entrevistas e materiais de arquivo, reunindo-os sobre o título inspirado na série de crônicas em formato epistolar, publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo*, nos meses de agosto e setembro de 1994, nas quais o escritor Caio Fernando Abreu (1948-1996) tornou pública sua soropositividade.

Assim, se no cinema parece existir, contemporaneamente, um olhar para o tema da aids que, de maneira retrospectiva, se volta para o impacto da epidemia no passado, essa percepção ressoa na observação de que, no campo das artes visuais, algumas exposições vêm sendo desenvolvidas, recentemente, com o desejo de resgate dessas narrativas, colocando em discussão a construção dos cânones historiográficos e a visibilidade dessas obras e artistas ao longo do tempo. Nessa lista, estão *Art AIDS America* (2015), de Jonathan David Katz e Rock Hushka, apresentada em diversos locais dos EUA, com sua primeira exibição no Museu de Arte da cidade de Tacoma; *Anarxiu sida* (2018), de Aimar Arriola, Nancy Garín e Linda Valdés, no Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Espanha; *Chile tiene SIDA* (2018), realizada por José Ignacio León, Sergio Araos e Carlos Beltrán, no Museo Nacional de Bellas Artes em Santiago, única entre as mencionadas que não é uma retrospectiva, mas sim a realização de uma exposição com obras inéditas proposta por Georgia Wilson que só saiu do papel duas décadas depois da apresentação de sua ideia original (*15 ARTISTAS...*, 2018), um dado bastante curioso à luz das questões que envolvem a visibilidade do tema; *United by AIDS – An exhibition about loss*,

remembrance, activism and art in response to HIV/AIDS (2019), de Raphael Gygax, no Migros Museum für Gegenwartskunst em Zurique, Suíça; e *Expediente Seropositivo – Derivas visuales sobre el VIH en México* (2020), de Sol Henaro e Luis Matus, no Museo Universitario Arte Contemporáneo na Cidade do México.

No Brasil, não houve nenhuma iniciativa desse porte, apenas a exposição *Histórias da Sexualidade* (2017), de Adriano Pedrosa, Camila Bechelany, Lilia Schwarcz e Pablo León de la Barra no MASP, em São Paulo, que abordou o tema de forma tangencial em um de seus eixos curatoriais que envolvia a questão do ativismo. A ausência de mostras sobre a aids no Brasil poderia indicar que não houve produção significativa nesse âmbito. No entanto, as informações que venho organizando há algum tempo apontavam para uma outra hipótese: o apagamento da aids dos discursos hegemônicos da arte produzida no Brasil e a existência de informações relevantes que ainda não haviam sido sistematizadas, aspectos que motivaram a produção desta tese.

Faz-se necessário, então, inscrever esta investigação em uma história da arte que abdica de qualquer pretensa neutralidade e que enuncia sua inclinação em abordar um tema específico, justamente como uma reação ao seu apagamento ao longo da construção do discurso historiográfico. Sem a intenção de reduzir os artistas e as obras aqui abordados apenas ao tema da aids, esta tese investiga a presença dessa enfermidade nas artes visuais no Brasil a partir de uma posição que problematiza as histórias da arte de maneira plural, propondo escrituras outras, revisões e ampliações. Dessa maneira, tendo em vista a ausência de estudos sobre a relação entre a arte e a aids no país, esta pesquisa tem a intenção de preencher uma lacuna na historiografia da arte no Brasil a partir do estudo desse cruzamento, procurando desenvolver mais uma possível história, fruto da visão de seu autor e do *zeitgeist* em que está inserida e, por isso, uma história com seus próprios limites e fragilidades.

Nesse sentido, a abordagem do cruzamento entre a arte e a aids constitui esta pesquisa a partir da investigação sobre a presença da doença nos discursos do campo da arte produzidos no Brasil, analisando exposições, artistas e obras atravessadas pelo tema por meio de um estudo comparativo que justapõe dois objetos de estudo: as exposições sobre aids realizadas no Brasil e os textos a respeito de artistas que abordaram esse tema em suas obras e/ou que vieram a falecer em decorrência do contágio pelo HIV. Esse recorte se originou da coleta de informações sobre o cruzamento entre a aids e a moléstia que, pensado originariamente como um levantamento de nomes de artistas, também permitiu identificarem-se exposições que

tematizavam a epidemia, sobre as quais não havia quase nenhuma bibliografia disponível. Combinadas, as análises desses dois conjuntos de dados permitiram a construção de uma narrativa a partir da margem do discurso historiográfico, esmiuçando tanto as exposições, negligenciadas pela discursividade hegemônica, quanto os textos sobre alguns artistas que, por vezes, ocultaram a abordagem da enfermidade.

Johann Joachim Winckelmann, o alemão fundador desta disciplina europeia que é a história da arte, definiu o paradigma desse campo do conhecimento como a análise das obras de arte. No entanto, a realização desta tese, em uma perspectiva bem menos purista e atravessada por diversas questões que caracterizam o atual paradigma da disciplina, a partir dos objetos de estudo desta investigação, aborda não só as obras de arte, presentes nas exposições e nos textos monográficos sobre artistas, mas também os discursos do campo artístico. Essa perspectiva procura investigar, então, os aspectos que medeiam a existência dessas obras, seus meios de exibição, assim como os seus produtores, ambos atravessados por diferentes relações com a enfermidade.

A elaboração desse recorte procurou atender a uma perspectiva que contemplava dois aspectos complementares: a discussão sobre a visibilidade, termo recorrente nas discussões sobre as divergências do sistema de sexo/gênero (RUBIN, 2017) e que também dizem respeito às hierarquias e às seleções que interferem na escritura das histórias da arte a partir dessa e de outras relações de poder; e, também, o debate sobre os discursos entendidos como um aspecto que é promovido e que, ao mesmo tempo, promove os regimes de verdade de instituições, em uma relação mais direta com os estudos de Michel Foucault (2013, 1979), que os problematiza a partir das relações de poder, que inscrevo diretamente em relação aos regimes de visibilidade.

Assim, simultaneamente, proponho discutir como a construção dos discursos sobre a relação entre as artes visuais e a aids, no Brasil, é permeada tanto pelo tabu e pelos preconceitos com a doença, em grande parte pela sua relação com as dissidências da heteronorma, ou seja, aqueles que divergem da estrutura heterossexual, quanto pelas próprias características da disciplina história da arte, partindo da ideia de arte como um campo autônomo, que tomou força, principalmente, a partir das considerações sobre estética de outro pensador alemão, Immanuel Kant, influenciando o discurso artístico que contribui para o isolamento da arte em relação à vida.

Em uma direção diferente da pureza preconizada por esses fundadores, o historiador da arte Christopher Reed (2011) escreve uma história da arte que procura analisar o campo a partir

da questão da homossexualidade de maneira abrangente, ainda que sua perspectiva seja bastante focada no contexto hegemônico estadunidense. Uma contribuição importante do autor é estabelecer o período entre 1982 e 1992 como a década da aids, pensando como o tema se imbricaria na arte homoerótica de uma maneira indissociável, postulando, então, o grande paradigma desse período.

Apesar do estabelecimento desse recorte, ele pode ser ampliado e discutido, pois os discursos e as questões que envolvem a aids não se dissipam automaticamente, e muito do que é válido para aquela década continua valendo para períodos posteriores, como os preconceitos e as ideias equivocadas sobre como responder à epidemia. No caso desta tese, as exposições estudadas ocorreram na década de 1990 e no início dos anos 2000, enquanto os artistas e suas obras correspondem ao período das décadas de 1980 e 1990, com maior concentração no período compreendido entre o fim dos anos 1980 e a primeira metade dos 1990. Na segunda metade da última década do século XX, com o *status quo* sendo modificado a partir da chegada progressiva do tratamento paliativo adequado, a doença deixa de ser tão fortemente associada à morte e passa a ser encarada como uma condição crônica, o que atenua, em parte, sua emergência.

A partir da discussão de tais questões, esta pesquisa procura investigar como se desenvolveram os discursos sobre a aids na arte produzida no Brasil a partir das exposições, dos artistas e das obras que transitaram por esse tema. Para isso, parece necessário entender como a tradição formalista e purista da história da arte e o rechaço ao homoerotismo, e com uma enfermidade diretamente ligada a esse aspecto, afetaram a produção de sentidos sobre tais realizações. Por entender que a matriz estrutural da historiografia da arte é pautada por tais discursos, torna-se necessário confrontar esta perspectiva sorofóbica, homofóbica e higienizada.

Para apresentar essa investigação, o texto apresentado neste volume se organiza em quatro capítulos, além desta introdução e da conclusão do trabalho. A primeira parte é constituída por um debate que apresenta o horizonte teórico e histórico no qual a pesquisa se inscreve, refletindo sobre como podem ser pensadas as histórias da arte e da aids no Brasil. Ao propor o termo história em seu plural, procuro inscrever uma perspectiva anti-hegemônica, que pensa a possibilidade de diferentes narrativas, ao invés da defesa de uma única possibilidade de interpretação dos fatos que são analisados a partir dos dados disponíveis nas fontes. O debate sobre a narração dos acontecimentos referentes à epidemia é enunciado por David Wojnarowicz

(2018, 1989), artista que problematizou os limites da linguagem diante de sua experiência como enfermo, estabelecendo a parcialidade e a distância da realidade de qualquer discurso sobre ela.

Na sequência, são apresentadas considerações sobre o fazer historiográfico a partir das ideias de margem e borda, problematizando a construção da historiografia da arte brasileira a partir de termos propostos por Mônica Zielinsky (2013) e Andrea Giunta (2018). A noção de habitar a borda, proposta por Zielinsky (2013), discute a necessidade de atentarmos para as condições que balizam a realidade do Brasil e do seu meio artístico e constitui uma importante contribuição, assim como o trabalho de Bianca Tinoco (2009), que estuda a arte dos anos 1980 no país, problematizando como a construção de um cânone, nesse caso a geração 80, prejudica a percepção da complexidade de um período, e também o aporte de Carolin Overhoff Ferreira (2019), que, baseada na teoria de Vilém Flusser (1998), propõe o conceito de a-historicidade cunhado pelo autor como um paradigma para compreender a situação periférica discursiva de um país como o Brasil.

Outras bibliografias brasileiras sobre a história da arte são discutidas em um levantamento que apresenta a fragilidade de nossa historiografia e a ausência da aids nessas obras. Já as considerações de Andrea Giunta (2018) sobre arte feminista na América Latina apresentam paralelos entre o tratamento da aids e de outros temas subalternizados, além de pautarem a condição colonial da arte produzida no continente, enfatizando seu caráter marginal.

O segundo item desse capítulo discorre sobre a aids e sua construção social nos campos da arte e da cultura, propondo debater tanto sua condição abjeta ligada às dissidências da heteronorma, à morte iminente e ao sofrimento, como o renovado interesse pelo tema. Douglas Crimp (2017, 2004) é uma das mais importantes referências da pesquisa, pois sua teoria é construída no cruzamento da sua atuação como historiador da arte e ativista na resposta à aids. São também importantes para essa discussão as considerações de Susan Sontag (2007) e seu emblemático estudo sobre a doença e as de Javier Sáez e Sejo Carrascosa (2011), que discorrem sobre as relações entre a aids, o sexo anal, o cu e o homoerotismo. Além disso, também devem ser comentadas as discussões propostas por Avram Finkelstein (2018), que aborda o interesse contemporâneo e revisionista pela enfermidade, e Yates McKee (2016), que discute a moléstia em relação à arte ativista.

O terceiro tópico propõe que se pense uma história cultural da aids no Brasil, apresentando alguns antecedentes, assim como a chegada da enfermidade ao país em meio ao desenvolvimento de uma emergente cena gay e as consequências da enfermidade nesse

contexto. Nesse sentido, são referências os estudos de James Green (2019), Green e Ronald Polito (2006), João Silvério Trevisan (2018), Lindinalva Laurindo-Teodorescu e Paulo Roberto Teixeira (2015a, 2015b), Nestor Perlongher (1987) e Marcelo Bessa (2002, 1997), que, ao comentarem sobre a enfermidade e historicizá-la, com frequência a partir do contexto gay, eventualmente mencionavam sua relação também com as artes visuais.

A última parte desse capítulo apresenta o levantamento sobre a presença da aids nos textos sobre arte no Brasil. Destacam-se, nesse conjunto, as contribuições de Paulo Reis (2016), que, em um estudo comparativo, justapõe o trabalho dos brasileiros Leonilson e Rafael França, discutindo-os tanto no contexto brasileiro quanto no internacional; Juan Vicente Aliaga e José Miguel G. Cortés (2014), que apresentam uma perspectiva que articula a península ibérica e a América Latina; e Wilton Garcia (2004), que aborda a questão em meio ao tema do homoerotismo e da imagem no Brasil. Além deles, breves menções em textos de outros autores são reunidas por apresentarem diferentes abordagens da doença, ainda que de forma bastante superficial.

O segundo capítulo da tese discute uma perspectiva que esmiúça questões epistemológicas da investigação ao discorrer sobre a metodologia escolhida, apresentando, a partir dos trabalhos do artista espanhol Pepe Miralles, duas perspectivas: a construção de uma história ainda não escrita e a crítica historiográfica, presente, respectivamente, na análise das exposições e dos textos monográficos de artistas.

Essa escolha metodológica é inserida nas discussões sobre os regimes de visibilidade como efeitos das relações de poder bem como de seus discursos, conceitos discutidos a partir da teoria de Michel Foucault (2013, 1979). Esta percorre tanto os meandros da enfermidade como o debate sobre a construção disciplinar do conhecimento, abrindo espaço para a discussão sobre a história da arte.

A partir desse horizonte teórico, o termo visibilidade é discutido em três vertentes: em relação ao desenvolvimento de pesquisas e da construção do conhecimento, no interior das correntes teóricas que debatem a subalternidade⁷, conceito debatido por Gayatri Spivak (2010), e também em estudos de historiadores da arte. São importantes, nesse sentido, as considerações

⁷ Apesar das divergências que existem entre Spivak (2010) e a teoria foucaultiana, recorro ao seu conceito de subalternidade por entender que ele não entra em conflito com os aportes de Foucault (2013, 2010), que são importantes para esta tese. Nesse sentido, interessa-me a sobreposição entre a questão de classe, a colonialidade e o gênero – que penso de maneira integrada à sexualidade, como proposto por Rubin (2017) e Mignolo (2008) – para a constituição da condição subalterna.

de Laurence Bardin (2011) sobre metodologia e pesquisa a partir da análise de conteúdo, de María Lugones (2008) e Valter Mignolo (2008) sobre a perspectiva decolonial, assim como a teoria de Ulpiano Bezerra de Meneses (2003), que discute os conceitos de visível e visão, contribuindo para os contornos do conceito de visibilidade.

A partir dos atravessamentos que moldam essa visibilidade, são apresentadas as considerações sobre o método escolhido para discutir a presença do tema, inclusive nas ocasiões em que ele é ocultado. Além das proposições de Bessa (2002), que debate a arte em relação à epidemia, abordando a literatura, mas com considerações pertinentes para as artes visuais, tais questões são associadas ao conceito de autonomia que opera as relações entre o meio artístico e o mundo, tema estudado por Peter Bürger (2012). A presença da aids nas informações sobre o artista colombiano Luis Caballero exemplifica as estratégias e as posturas que procuram versar sobre o tema, exemplificando questões sobre a relação entre o artista, sua obra e o tema da moléstia, principalmente no que concerne às considerações de Crimp (2017) sobre a arte e a enfermidade.

Sobre a escolha metodológica, são especificadas suas etapas: partir da coleta de informações em diferentes bases de dados e bibliografias e elaborar uma lista de exposições que abordaram a aids, assim como uma lista de nomes de artistas relacionados à moléstia por sua vida e/ou obra, configurando os objetos da pesquisa e as estratégias historiográfica e de crítica historiográfica. Nesse sentido, o recorte que elenca artistas do sudeste e do sul do país é discutido a partir da hegemonia de discursos e da produção cultural da região sudeste no Brasil, pensando a reprodução análoga à de relações de metrópole e colônia no campo artístico e, conseqüentemente, na história da arte.

Para a análise das exposições, foram levantadas informações em documentos pertencentes a arquivos de museus e outras instituições e, ainda, aos curadores das referidas mostras, que também concederam entrevistas. A partir da combinação dessas fontes, procurou-se levantar com maior precisão possível as motivações, o contexto, os indivíduos e as obras que integraram tais mostras.

No caso dos textos monográficos de artistas, todos eles foram submetidos a procedimentos oriundos da análise de conteúdo, ferramenta metodológica discutida por Bardin (2011). Nesse sentido, trechos de seus textos foram selecionados, compondo as unidades de análise, que se dividiram entre as menções diretas e indiretas à aids. Além disso, as obras das quais tais fragmentos foram retirados são discutidas, levando-se em conta suas características,

como a relação do texto com as imagens e o contexto de sua publicação. A começar por essa análise, cada um dos estudos de caso demandou um tipo de tratamento, que procurou discorrer sobre o regime de visibilidade da enfermidade na vida e na obra desses artistas, a partir da comparação com outras fontes e do embate com análises de suas obras, principalmente quando os livros não versavam sobre o tema presente nos trabalhos de forma clara ou preferiam negar a enfermidade dos artistas, apesar da confirmação, por outras fontes, de sua morte e/ou da contaminação com a aids.

O terceiro capítulo apresenta os resultados da análise das exposições, discutindo a importância delas, bem como de seus textos, para a arte contemporânea a partir de Anna Maria Guasch (2000b), sendo comentadas também algumas exposições que ocorreram no Brasil, as quais abordaram o erotismo e a sexualidade. Na sequência, são apresentadas as exposições que compõem os estudos de caso da tese, que constituem dois grandes projetos: a partir de *Aids: consciência e arte* (1993), curada por Edilson Viriato, em Curitiba, no Museu de Arte Contemporânea do Paraná – MACPR, desenvolveram-se dois desdobramentos dessa realização, *Arte contra Aids* (1994), com a parceria de Paulo Gomes, realizada no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MARGS, em Porto Alegre, e da homônima *Aids: consciência e arte*, que ocorreu no Palácio da Abolição em Fortaleza, sobre a qual foram reunidas poucas informações. O segundo caso é a exposição *SIDAIDS* (2002-2004), curada por Armando Mattos e que, em sua inauguração no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro – MNBA, foi intitulada como *A Cultura em Tempos de Aids* (2002), tendo suas posteriores itinerâncias em unidades do SESC-RJ no interior do estado nominadas corretamente.

O quarto capítulo da tese se constitui da análise das monografias dos artistas envolvidos com a enfermidade. A partir das considerações de Guasch (2009) sobre a biografia e a autobiografia nas artes visuais, do conceito de confissão, bem como da postura do artista Alex Flemming em, deliberadamente, não abordar a enfermidade, são introduzidas as análises das monografias sobre artistas, sendo analisadas tanto a abordagem da aids em seus trabalhos quanto em suas vidas. A escolha dos artistas foi pautada pela relação com a aids, assim como pela existência de textos monográficos oriundos de catálogos, dissertações e teses, ensaios e demais publicações. Com o recorte estabelecido a partir da abordagem de artistas do sudeste, região hegemônica na produção artística e historiográfica no país, bem como da região sul, na qual estou inserido como professor e pesquisador, procurei também discutir a existência de bibliografias dessas duas regiões em relação aos seus artistas.

Assim, o corpo de análise dessa parte da pesquisa é constituído pelo estudo de monografias sobre os seguintes artistas: Leonilson (1957-1993), artista que conta com uma considerável fortuna crítica, tanto pelo número de textos quanto pela abordagem da doença; Rafael França (1957-1991), que, apesar de atravessar a enfermidade em poucos trabalhos, ocupa papel de destaque na iconografia da moléstia por seu derradeiro vídeo; Hudinilson Jr. (1957-2013), artista de expressiva abordagem homoerótica, costumeiramente não relacionado ao tema da aids, mas que a abordou de forma direta nos seus cadernos de referência, que, aqui, são analisados em profundidade, e que, por meio de uma presença indireta em outras obras, propõe a indissociabilidade entre o desejo homoerótico e a aids entre os anos 1980 e 1990; Alex Vallauri (1949-1987), artista que, nos textos a seu respeito, é alvo de uma forte invisibilidade sobre o homoerotismo e a moléstia presentes em sua vida e obra; Jorge Guinle (1947- 1987), artista vinculado à abstração que, nos textos a seu respeito, conta com frágeis abordagens sobre a doença, geralmente, através de sugestões difusas; Raul Cruz (1957-1993), artista paranaense cujos textos discutem a presença da doença em sua vida e obra; Edilson Viriato (1966-), curador de algumas das exposições analisadas no segundo capítulo, que abordou o tema também em diversas obras; Cláudio Goulart (1954-2005), artista brasileiro que desenvolveu boa parte de sua carreira em Amsterdã e que tem sido objeto de pesquisa e exibição no Brasil; Otacílio Camilo (1959-1989), outro gaúcho, recentemente recuperado a partir de pesquisas recentes; e Cláudia Wonder (1955-2010), artista e ativista travesti que, apesar de se localizar à margem no campo das artes visuais, produziu a performance *O vômito do mito*, trabalho que inscreveu sua obra nos caminhos e nos descaminhos da relação entre arte e aids.

A partir da análise desses objetos de estudo, procurei construir um panorama composto de fragmentos, friccionando a realização de exposições que, declaradamente, abordaram o tema da aids e que nunca haviam sido objeto de estudo, confrontando suas informações com as questões dispersas em textos que comentam o trabalho de artistas relacionados à epidemia. A partir dessa via dupla, são investigadas e apresentadas considerações que apontam as delicadas condições de visibilidade da aids, responsáveis pela produção de um regime de verdade que oblitera a importância da doença no campo das artes visuais no Brasil.

1 – Como pensar histórias da arte e da aids no Brasil?

Sei que estou fazendo uma coisa árdua, talvez mais trabalhosa do que viver a própria doença enquanto tal, e só isto mesmo. Cheguei à conclusão que meu primeiro e fundamental tratamento é sentir-me cidadão da minha época.

Herbert Daniel em *Anotações à margem do viver com AIDS*

Estabelecendo como cerne de sua discussão uma situação paradoxal, Georges Didi-Huberman (2013) discute a dificuldade em saber o que veio primeiro, a Renascença ou a História da Arte. Para o filósofo francês, o conceito de arte surge pelas mãos de Giorgio Vasari, que publicou, em 1550, *As Vidas dos mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos*, popularmente conhecido também como *Vidas dos artistas*, livro no qual procura narrar a trajetória dos prodigiosos realizadores de imagens que lhe eram contemporâneos. Sua iniciativa tinha como pressuposto uma estratégia para memorializar os gênios de seu tempo, bem como seus feitos – que neste caso são obras de arte –, buscando salvá-los da mortalidade. É nesse sentido que, para Didi-Huberman (2013, p. 70),

[...] não se sabe mais muito bem se a noção de Renascimento é o fruto de uma grande disciplina chamada História da Arte, ou se a possibilidade e a noção mesmas de uma História da Arte não seriam senão o fruto histórico de uma grande época da civilização chamada (por ela mesma) o Renascimento [...].

Ou seja, para o autor, é difícil definir o que influenciou o surgimento do quê, pois não é possível saber se o desejo de salvar tal época da mortalidade gerou essa narrativa elogiosa ou se fora essa própria sociedade que, por suas características, dera origem à construção de uma escrita sobre as suas realizações no campo da visualidade. De qualquer modo, para muitos, esse é o embrião inicial da História da Arte enquanto disciplina, motivada pelo desejo de sobrevivência que atravessa qualquer prática histórica.

Em outra direção, ao comentar o interesse dos historiadores franceses pela morte, Jean-Claude Schmitt (2017) declara que esse tema era bastante negligenciado, destacando uma mudança a partir das pesquisas de Philippe Ariès (2014, 2012) na segunda metade do século XX. Para Schmitt (2017, p. 154) parece curioso que não exista maior interesse dos historiadores pela morte, já que seu trabalho estaria diretamente relacionado com essa condição: “Por profissão, o historiador não se dedica sobretudo à morte, aos mortos? Michelet conferia aos historiadores até mesmo a tarefa de “ressuscitá-los”, ao retirá-los do esquecimento dos

arquivos...”

Nesses dois comentários, é possível identificar não só que a tarefa do historiador percorre os meandros da finitude da vida, produzindo um registro para a posteridade ou resgatando arquivos, mas que ela se estabelece a partir de determinados regimes de visibilidade. Vasari, diante de um momento de apogeu e grande desenvolvimento cultural, escolheu quem e o que destacar em sua narrativa. De maneira análoga, um historiador que decide olhar para o passado e ressuscitar ou retirar os mortos do esquecimento dos arquivos, tornando-os visíveis de alguma maneira, também trabalha a partir de determinadas escolhas. Pode-se perceber também que em ambas as estratégias existe a procura por inscrever esse objeto de interesse em outro lugar, o do discurso historiográfico.

Foi outro pensador francês, Michel Foucault (2003, 1982), que estabeleceu em suas pesquisas um interessante paradigma sobre os regimes de visibilidade ao discorrer sobre existências desimportantes, as quais chamou de vidas infames. Ele percebera que alguns indivíduos tinham sua existência narrada somente por entrarem em conflito com os discursos hegemônicos, tendo então sua existência percebida pelos dispositivos do poder. Segundo Foucault (2003, p. 207), “o que as arranca da noite em que elas teriam podido, e talvez sempre devido, permanecer é o encontro com o poder: sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidio trajeto”. No embate com a norma, por algum tipo de inadequação ou transgressão, uma vida infame e insignificante passava a ter o registro de sua existência brevemente mencionado.

Foi motivado por esse interesse que Foucault trouxe novamente à vida algumas figuras infames, como Herculine Barbin (1838-1868). Pessoa intersex, ou seja, que nasceu com atributos biológicos masculinos e femininos, Barbin fora socializada como mulher até que, em sua vida adulta, sofreu uma outra classificação, sendo registrado como homem. Após se confessar a um religioso, este entrou em contato com uma autoridade médica que emitiu um parecer favorável para a mudança, acatado pela Justiça. Os efeitos dessa mudança fizeram com que Barbin, depois de uma série de acontecimentos, se suicidasse. É importante destacar que em nenhum momento alguma dessas autoridades consultou Barbin: a readequação vem justamente dos dispositivos do poder que decidem, por meio de seus agentes, como classificar tal corpo não normativo. No livro organizado por Foucault (1982), podemos perceber como o filósofo evidenciou essa existência a partir do seu atravessamento pelo poder com a escolha dos textos que constituem o volume: além do diário de Barbin, que descreve sua trajetória, temos

uma série de documentos, que incluem o seu registro de nascimento posteriormente modificado e a descrição de sua autópsia, assim como algumas notícias de jornal publicadas na época do acontecido. Além disso, não se pode esquecer a figura do pesquisador que resgata essa história, inscrevendo-a em um novo regime de visibilidade, ação que também é atravessada por relações de poder.

Nesse sentido, seu trabalho de recuperação de arquivos foi o responsável por ressuscitar Barbin, por inserir sua existência em outro lugar, o da história. Assim, se pensarmos que uma pesquisa pode trazer alguém à vida, ou melhor, a uma sobrevivida, por assinalar sua existência para além dos arquivos em que sua passagem possa estar registrada, é possível refletir também sobre como esse discurso memorialista é produzido e sobre o porquê de alguns indivíduos serem menos ou mais importantes que outros. Tais escolhas produzem e reproduzem discursos inseridos em determinados regimes de verdade.

Herculine Barbin estava à margem do binarismo de gênero hegemônico, sobretudo no século XIX, sendo sua existência confrontada com os códigos e os padrões de seu tempo. É possível dizer, apropriando-se da terminologia proposta pela filósofa indiana Gayatri Spivak (2010), que a posição de Barbin era a de um indivíduo subalternizado. Spivak utiliza esse termo para descrever grupos que estão em situação desfavorável em relação a outros, partindo do entendimento de que existem diferenças estruturais, baseadas em diversas condições, como as de gênero, sexualidade, etnia, classe social e também aquelas decorrentes dos processos de colonização. Tais condições estruturais de opressão irão reverberar nos discursos historiográficos e, como no caso de Barbin, muitas vezes será necessário que alguém observe determinado fato a partir de um outro momento histórico para então, com outros parâmetros, escrever ou reescrever determinada história.

A partir do impacto do HIV/aids, que fora identificado no início dos anos 1980, tornando-se epidemia em meados da década e que somente na segunda metade dos anos 1990 recebeu um tratamento paliativo bem-sucedido, é possível aferir que as camadas que recobrem a escritura de qualquer aspecto desse episódio são bastante delicadas: para além das metáforas sobre a escrita historiográfica como uma forma de ressuscitar indivíduos, estamos falando de uma epidemia que matou diversas pessoas sem que houvesse informações para a prevenção e nem mesmo tratamentos paliativos eficazes. Sendo assim, uma escrita sobre a história da aids trata sobre um tipo de morte particular, uma morte imediata e inesperada em um momento no qual se consideravam superadas as doenças epidêmicas fulminantes. Como apontado por Anne

Marie Moulin (2008), o processo de medicalização da sociedade foi intensificado no século XX, uma decorrência justamente da maior longevidade adquirida por meio dos procedimentos médicos, que haviam superado diversas moléstias. Além desse contexto dissonante, a epidemia de HIV/aids foi uma doença altamente estigmatizada por atingir grupos subalternizados, com destaque para os usuários de drogas injetáveis e homens gays, o que fica evidente nas primeiras tentativas de nominar a nova enfermidade, chamando-a de peste ou câncer gay. No entanto, a capacidade da enfermidade de estigmatizar indivíduos e identidades permanece, ainda que modificada, até os dias atuais.

Essas vidas infames, assim como a de Barbin, foram atravessadas pelos discursos do poder, fossem eles provenientes da religião, da medicina ou do Estado: os constantes ataques de religiosos conservadores que viam a aids como um castigo para os pecadores, o discurso médico que propôs uma série de medidas bastante polêmicas, como a testagem obrigatória e o isolamento dos enfermos (PLATTS, 1996), assim como a negligência do Estado em discutir a crise da aids, são apenas algumas das manifestações dessas redes de poder e da sua importância na configuração da doença.

Um exemplo bastante interessante sobre essas relações se encontra no texto de Ronald Bayer (1996, p. 37). O pesquisador afirma que, no contexto estadunidense, o ativismo dos gays brancos de classe média foi importante para a preservação dos direitos à intimidade no contexto da epidemia, pois as organizações conseguiram limitar iniciativas dos governos que procuravam restringir as liberdades individuais da população gay. Ainda que de maneira não igualitária, essas conquistas reverberaram em grupos ainda mais subalternizados, como os negros e os latinos, permitindo que eles tivessem seus direitos à intimidade preservados nesta relação tensa entre a saúde pública e as liberdades civis. Assim, é possível aferir que diversas hierarquias atravessaram a discursividade da aids e que qualquer escrita sobre a doença deve se atentar para não reproduzir tais estruturas, mas sim discuti-las.

Quando falamos, por exemplo, do protagonismo dos atingidos pela enfermidade dentro do movimento social que procurou superar a crise da aids, estamos debatendo esses meandros, pois se, num primeiro momento, muitos pensaram que esse era um problema apenas desses grupos, o avanço da enfermidade demonstrou que seria necessário entender a aids como um problema de toda a sociedade. Nesse sentido, o confronto desses indivíduos subalternizados com a norma fez com que a sua existência fosse notada, ainda que também se procurasse controlar suas práticas e sua existência de alguma maneira, já que eles eram considerados

perigosos.

Os diversos trabalhos que vêm sendo desenvolvidos para contar as histórias da aids, percorrendo o ativismo, as discussões sobre políticas públicas, a mudança dos costumes e dos tratamentos, além de temas como o impacto da enfermidade nas manifestações culturais, têm sido produzidos por diferentes recortes e perspectivas epistemológicas. No caso dessa tese, ao propor o cruzamento entre o campo das artes visuais e a aids no contexto brasileiro, uma série de outras discussões sobre o poder e suas manifestações se torna pertinente. Pois como poderíamos pensar qualquer discussão sobre a aids no contexto brasileiro, na nossa condição de país periférico que até hoje expressa as fortes marcas do massacre de sua população originária que foi denominado como colonização? Em termos de uma História da Arte, como é possível relatar e refletir sobre a relação dessa enfermidade com as artes visuais em âmbito nacional, debatendo as características e as especificidades do meio local? Como pensar a construção dessa narrativa problematizando as questões que cercam a disciplina, tais como a relação entre biografia e obra, importantíssima no debate da arte que versa sobre a epidemia?

É possível aferir que, como a epidemia se desenvolveu de forma mundial, ainda que com diferenças contextuais bastante importantes, estamos em um terreno que transita entre a generalidade mundial e a especificidade local. Por esse motivo, relações com o contexto mundial são importantes, mas devem ser esmiuçadas para que não sejam tomadas como norma, de maneira que estaríamos sempre tentando nos encaixar num padrão que não é o nosso. É importante, então, entender tanto as especificidades da aids como um elemento na discussão sobre a arte contemporânea e no contexto local quanto a problematização dos regimes de visibilidade e de discussão sobre esses temas.

Se ao escrever histórias sobre a aids estamos retirando existências do esquecimento, e logo, ativamos uma série de questões relativas às estruturas de poder que permeiam a enfermidade, quando cruzamos tal tema com o mundo da arte, inscrevemos essas existências em um campo bastante consolidado e com características próprias. Passamos não só a discutir a história da aids, mas também a própria concepção epistemológica de História da Arte e, nesse caso, a História da Arte no Brasil ao final do século XX e suas relações com um contexto muito mais amplo. Nesse sentido, talvez seja possível pensar não no esquecimento, mas sim, no apagamento dessas histórias.

1.1 – Alguns percursos historiográficos da arte no Brasil: habitando a borda, tateando a margem

O escritor, artista e ativista David Wojnarowicz (1954-1992) foi uma figura importante durante a crise da aids nos Estados Unidos ao promover o debate sobre a enfermidade a partir de diferentes estratégias. A partir da sua atuação em Nova York, além de deixar um grande conjunto de obras, muitas delas tematizando a epidemia que deu fim à sua vida, o artista promoveu, nesses trabalhos, uma série de discussões que permanecem atuais até hoje para pensarmos o impacto da aids em diversos setores da sociedade. A variedade de suas produções, que transitaram entre a palavra escrita e as imagens, às vezes inclusive combinando ambas, pode ser um exemplo pertinente de uma das maiores questões que ele colocou diante da epidemia, ou seja, a incapacidade de expressar a experiência da aids através da linguagem.

A percepção dessa descontinuidade, que nesse caso parte da sua experiência pessoal ao tentar narrar esse episódio, encontra eco nas teorias da linguagem. Em uma perspectiva semiótica, sabe-se que a linguagem é composta de signos e é por meio deles que nos comunicamos. Sabe-se também que esses signos são constituídos de significados e significantes arbitrariamente combinados, constituindo uma elaboração do real, mas nunca a realidade em si. Tal distância intransponível aparece no horizonte de Wojnarowicz como um grande incômodo:

Nestes momentos eu odeio a linguagem. Eu odeio o que as palavras são, eu odeio a ideia de colocar esses gestos pré-formados na ponta da minha língua, ou através dos meus lábios, ou dentro da minha boca, formando sons para aproximar algo que é como um ciclone, ou algo parecido, uma inundação, ou algo que é como um sistema meteorológico, que está fora de controle, que é perigoso ou alarmante (WOJNAROWICZ, 2018, p. 148) ...

Para o artista, atingido por uma doença que naquela altura não tinha cura nem tratamento e que era sistematicamente ignorada pelo governo do país em que vivia,⁸ a linguagem parecia limitada. Ao evocar a natureza, ele inscreve o impacto de algo que não é da ordem humana e que, logo, ultrapassaria suas estratégias discursivas. Esse incômodo, que parte de uma tentativa de narrar eternamente fadada ao fracasso, de forma análoga, também pode ser relacionado com a produção de qualquer discurso histórico.

Sabe-se que qualquer empreendimento histórico é uma tentativa de aproximação de um fato, mas que ele nunca consegue reproduzir seu objeto de estudo de maneira plena. Se essa condição pode ficar mais clara quando pensamos em um evento ou figuras de um passado

⁸ Ronald Reagan, presidente dos EUA entre 1981 e 1989, ignorou a aids durante a maior parte de seus mandatos, pronunciando-se publicamente sobre a epidemia que assolava os EUA somente em 1987.

distante, que são acessíveis por meio apenas de documentos e narrativas fragmentadas, a preocupação de Wojnarowicz nos lembra que até a realidade imediata, mesmo que contemporânea ao seu narrador, é sempre, de alguma maneira, inacessível. Aproximamo-nos da realidade a partir de diferentes estratégias, utilizando os recursos da linguagem da maneira que nos parece mais adequada, mas trata-se sempre de uma interpretação construída a partir de determinadas condições discursivas.

Essa situação abriria espaço para a existência de diferentes narrativas sobre um mesmo objeto, já que não existe uma única resposta nessa tentativa de aproximação. É possível pontuar, então, que diferentes indivíduos em diferentes épocas e diferentes situações podem produzir distintas leituras históricas, ou que até mesmo indivíduos muito próximos em um mesmo tempo ou espaço possuam abordagens completamente divergentes. Dessa maneira, podemos entender que o modo pelo qual escrevemos a história e, no caso desta pesquisa, a História da Arte, é um tema importante para compreender a constituição do discurso historiográfico. A reflexão sobre como se dão as escritas que constituem a historiografia da arte é de grande importância para entender o cânone da disciplina, assim como as suas propostas de revisão e ampliação.

Esse posicionamento deve levar a uma compreensão das escritas históricas e dos seus discursos, que são sempre decorrentes de diversas questões contextuais. Entender a conjuntura de cada escrita, os interesses de seus autores e também os métodos e as fontes por eles utilizados permite que sejam elaboradas perspectivas críticas sobre o processo de construção de histórias sobre a arte. O processo de análise desses escritos deve ser atravessado pela contextualização sobre quem escreve o texto, sobre a qual ou quais tradições, escolas ou tendências ele pertence, sobre qual era o entorno social dessa escrita. É importante entender que os discursos historiográficos podem ser inclusive questionados por sua parcialidade, já que eles nunca são neutros, infalíveis ou definitivos.

Nesse sentido, é importante destacar que a pesquisa que constitui esta tese é atravessada por preocupações epistemológicas e historiográficas que inscrevem a discussão sobre a arte na arte contemporânea brasileira em, pelo menos, dois grandes eixos: a História da Arte no Brasil, atravessada pelas discussões sobre essencialismo, submissão aos modelos estrangeiros e especificidades locais, e a História da Arte contemporânea, reconhecida pela ausência de movimentos mais ou menos definidos que facilitem sua apreensão e pela diversidade de estratégias de criação, o que inclui práticas orientadas pela relação intrínseca entre arte e vida e também o desenvolvimento da crítica institucional como uma forma de abordagem do campo

artístico. Como é possível perceber nesses poucos destaques, esses dois horizontes nos quais procuro inscrever o estudo em questão já se apresentam bastante complexos, sendo necessário esmiuçar quais são os atravessamentos que norteiam esta investigação.

A pesquisadora Maria Lúcia Bastos Kern (2005), ao discutir a contemporaneidade do campo artístico e historiográfico, inscreve nosso tempo histórico e a condição brasileira como elementos que caracterizam um momento profícuo para o desenvolvimento de revisões críticas sobre a História da Arte. Em seu texto, esse cenário é ainda complementado tanto pelo comentário sobre certa fragilidade da História da Arte no Brasil quanto pela constatação de que a condição da arte contemporânea implica um processo de desconstrução dos processos que constituíram o cânone da História da Arte, aspecto discutido de forma mais detalhada por Hans Belting (2012), referência comentada pela autora. Belting propõe justamente uma mudança no modelo da disciplina História da Arte, que passaria então, após o modernismo, a incorporar questões que iriam além daquelas intrínsecas ao fazer artístico, como as formais e estilísticas, abordando aspectos contextuais, como questões sociais e políticas. O autor fala de uma readequação da disciplina para que ela continue existindo e para que continue sendo relevante. A morte da História da Arte evocada no título de seu livro seria justamente o possível resultado dessa fratura, a morte de uma ciência que pensa seu campo de abrangência como algo isolado de outras disciplinas e questões que atravessam seu objeto.

Se levarmos em consideração as assertivas de Kern (2005), podemos identificar que em nossa contemporaneidade temos dois processos simultâneos: o desenvolvimento de outras formas de escrever a História da Arte para abordar as complexas redes de produção de sentido contemporâneas, muitas vezes ampliando o campo de atuação da disciplina e que paralelamente, os cânones historiográficos de outros períodos são questionados diante de novos paradigmas, recortes e discussões. Obviamente, podemos pensar que esses movimentos estão integrados, já que a escrita historiográfica de um período fala tanto do objeto que aborda quanto da época em que fora escrito.

Pesquisas como as de Guiomar de Grammont (2008), que discute a existência ou não da figura do escultor mineiro Aleijadinho, e de Maria de Fátima Morethy Couto (2004), que amplia a ideia de vanguarda brasileira a partir dos anos 1940, discutindo a abstração informal e outras manifestações para além das visões hegemônicas do projeto concretista, são alguns exemplos dessa postura revisionista. Se Grammont levanta um tema polêmico ao propor a revisão sobre a existência de uma importante figura artística, levantando a hipótese de que a obra de

Aleijadinho tenha sido feita por um conjunto de artistas que tiveram sua identidade diluída em prol da construção dessa figura mítica, o empreendimento de Couto não é menos importante ao propor olhar para além do par criado pelo Concretismo e pelo Neoconcretismo, movimentos que protagonizaram o debate sobre as vanguardas no país. Ambas as pesquisadoras propõem olhares divergentes sobre importantes momentos da nossa historiografia, a arte colonial mineira e a vanguarda do pós-guerra, propondo outras perspectivas para temas que já se encontram consolidados. A socióloga Maria Arminda do Nascimento Arruda discute essa postura revisionista pensando a historiografia de outro momento importante de nossa História da Arte, a Semana de 22. Ao ser entrevistada por Christina Queiroz (2018), ela afirma que somente nos anos 1990 o movimento modernista paulista foi revisitado, pois ele parecia estar acima de qualquer avaliação crítica, sendo considerado o ponto de inflexão da modernidade no país.

Avançando um pouco mais no tempo, podemos encontrar outro foco de interesse da historiografia da arte brasileira, que junto à arte mineira colonial, à Semana de 22 e ao par formado pelo Concretismo e o pelo Neoconcretismo, parece ser um ponto incontornável de nossa linha do tempo: a Geração 80. O termo é originário da grande exposição *Como vai você, geração oitenta?*, realizada em 1984 nas dependências da Escola de Artes Visuais do Parque Laje, no Rio de Janeiro. Sua realização inscreveu o Brasil, que estava em processo de redemocratização, no contexto das correntes do neoexpressionismo, do retorno da pintura e da recusa por uma arte cerebral, termo atribuído aos processos artísticos ligados aos conceitualismos que sucederam a discussão sobre a vanguarda dos anos 1960.

No entanto, a pesquisadora Bianca Tinoco (2009) propõe uma revisão muito importante a respeito desse período. Sua argumentação advoga em prol do processo de invisibilidade da performance no que ela intitula como o “rótulo geração oitenta”. Em seu texto, a autora destaca a forte presença de outras linguagens na exposição e, entre elas, a performance. Observando os escritos sobre o movimento, analisando exposições subsequentes que revisitaram a mostra de 1984 e os discursos de teóricos, curadores e artistas sobre a exposição, Tinoco percebe que, apesar da extrema diversidade das práticas apresentadas na exposição, o termo geração oitenta passou a definir somente os artistas envolvidos com a pintura.

Ao final de sua argumentação, ela propõe outra abordagem para a construção de uma narrativa que pense a relação entre arte, vida e corpo neste período que já possui um rótulo tão forte: estabelecendo relações entre o trabalho de Márcia X, Ricardo Basbaum e Eduardo Kac, Tinoco problematiza tais artistas e suas práticas a partir de aspectos presentes também nos

trabalhos de caráter pictórico, destacando então a questão da corporeidade e também as relações entre arte e vida. Para ela, tais linhas de força podem definir melhor a produção dos anos 80 do que apenas mencionar esta geração como a geração da pintura, perspectiva redutora e limitante.

Ao final de seu trabalho, a pesquisadora afirma que procurou

[...] demonstrar como um rótulo Geração 80 quase exclusivo para os pintores da década, que descartou grande parte da diversidade de gêneros e linguagens presentes na exposição *Como vai você, Geração 80?*, conseguiu se estratificar dentro da história recente da arte brasileira, a ponto de não ser mais questionado por críticos e curadores de exposições – justamente aqueles que deveriam buscar novas chaves de releitura (TINOCO, 2009, p. 151).

O termo estratificar, que remete à geologia e, em especial, diz respeito à acomodação de sedimentos em camadas, remete também ao que fica cristalizado, rígido e estável. Pode-se pensar então em como tais conceitos, ao se estratificarem, reduzem a compreensão de panoramas muito mais complexos do que seu restrito escopo consegue dar conta.

A partir dessas questões, é possível refletir sobre a forte estratificação de alguns conceitos, períodos e movimentos na constituição de uma narrativa histórica da arte no Brasil, *status quo* enfrentado pelas autoras aqui comentadas, que buscaram uma postura contra-hegemônica ao proporem revisões e outras abordagens. Além disso, pode-se pontuar que existe, nessas pesquisas, uma discussão a respeito da originalidade no âmbito da arte nacional, aspecto que atravessa a definição da arte mineira colonial, o modernismo, assim como a geração 80, já que todos esses movimentos são decorrentes da influência do cenário internacional e da sua apropriação pelo contexto local.

Nesse sentido, as discussões apresentadas por Luiz Marques (2013), Claudia Mattos (2013), Mônica Zielinsky (2013) e Roberto Conduru no texto *Existe uma arte brasileira?* constituem uma importante referência. Ao responderem ao provocativo texto de Marques de forma individual, cada autor apresenta suas considerações com argumentações que discorrem sobre a História da Arte produzida no Brasil, referenciando autores, posturas e as matrizes da historiografia da arte no país. O debate começa com a argumentação de Marques, que parece medir a arte brasileira com a régua da arte europeia, desprezando boa parte do que foi feito no país desde o período da colonização, destacando nossa fragilidade e o pouco apuro técnico. O autor pontua a grande atenção dada às discussões sobre o barroco e o modernismo dos anos vinte como os momentos que receberam maior atenção na História da Arte brasileira até dado momento. No entanto, boa parte de sua argumentação, permeada por uma visão problemática sobre a valoração da arte nacional baseada em critérios eurocêntricos, e uma má vontade em

atentar às características e às especificidades da produção nacional, fazem com que suas opiniões não pareçam tão relevantes quando pensamos numa perspectiva que aborde outros critérios que não os seus, completamente colonizados.

Claudia Mattos (2013), por sua vez, baseada nas considerações de Marques, acrescenta a atenção à arte produzida pela Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro como outro ponto de interesse nos estudos sobre arte no Brasil e, na sequência, apresenta considerações mais detalhadas do que as de seu colega sobre a evolução nos números de programas de pós-graduação e bacharelados em História da Arte no Brasil, acontecimento recente que se inscreve do final do séc. XX até o presente. Além disso, a autora pontua a ausência de importantes textos estrangeiros traduzidos para a língua portuguesa e outros fatores que justificariam a falta de um campo historiográfico maduro e plenamente constituído. Para ela, os anos oitenta seriam o marco fundamental no processo de construção de uma historiografia da arte no Brasil.

Do meu ponto de vista, portanto, a principal diferença entre a historiografia da arte anterior aos anos 1980 e a produção atual encontra-se no âmbito da qualidade da reflexão teórico metodológica. Em sintonia com os desenvolvimentos da história da arte no mundo, aos poucos construíram-se modelos muito mais dinâmicos e complexos para a compreensão da produção artística e da historiografia da arte do Brasil. A profissionalização do campo impulsionou a integração do Brasil à comunidade internacional de historiadores da arte. A consequência foi um aumento significativo do número de traduções de textos-chave para os atuais debates teóricos da disciplina, assim como o aumento de publicações sobre o Brasil em revistas internacionais (MATTOS, 2013, p. 8).

A autora pontua a importância de discussões de intelectuais de outras áreas, como a filosofia, a sociologia, a semiótica e a comunicação, que dedicaram atenção ao campo da arte de diferentes maneiras. Um dado importantíssimo, comentado de forma breve, é a presença de outros agentes do campo artístico na produção historiográfica, principalmente no período anterior aos anos 90.

Além disso, desde os anos 1970, o campo da crítica de arte trouxe contribuições fundamentais às reflexões sobre arte, especialmente por meio da figura de Ronaldo Brito. Nomes como Paulo Herkenhoff e Moacir dos Anjos, no campo da curadoria [...] também ajudaram a enriquecer o debate artístico (MATTOS, 2013, p. 7).

Se a autora procura descrever, a partir de dados, nomes e eventos, o desenvolvimento do campo historiográfico na arte brasileira, Mônica Zielinsky (2013) é mais enfática em contrapor a visão eurocêntrica de Marques, destacando a necessidade de avaliarmos a arte brasileira a partir de suas especificidades. A pesquisadora pontua então que, para Marques, qualquer consideração sobre a arte brasileira já estaria comprometida pela falta de qualidade desta própria arte:

Todas essas observações estimulam algumas conclusões sobre esse ensaio: nele, a arte desenvolvida no país é considerada precária; não se percebe no texto de Marques uma predisposição para compreendê-la em maior profundidade. Não há menção a dados documentais nem a metodologias de análise condizentes com os processos de construção das histórias locais e que contemplem suas implicações mais amplas e comparativas com outras culturas. O ensaio também não considera os nexos sociais e políticos, nem o papel das migrações e as diferenças presentes na anatomia dessa arte. Na verdade, ele não aposta efetivamente no fenômeno artístico citado. Diante de uma produção historiográfica apresentada como débil e praticamente inexistente, é preciso questionar o tipo de historiografia que, de uma maneira diferente, poderia um dia vir a se constituir (ZIELINSKY, 2013, p. 10).

Assim, a autora passa a discutir a visão de Marques em relação a dois outros autores que atuam no Brasil: Rodrigo Naves e Stéphane Huchet. Na postura de Naves, ela critica a falta de profundidade ao propor uma especificidade local, pois o autor discorre sobre a fragilidade da arte e da historiografia nacional não discutindo as condições de tal situação. No entanto, Zielinsky (2013) pontua que o autor prescreve uma situação específica para a arte produzida no país sem subjugá-la aos padrões internacionais, o que parece ser um equívoco cometido por Marques.

Ao comentar a postura de Huchet, pesquisador francês residente no Brasil, afirma que ele destaca o valor da produção nacional, afirmando seu valor incontestável, postura não compartilhada com Naves ou com Marques. No entanto, apesar dessa posição, ele destaca a fragilidade da historiografia da arte no país, tanto pela pouca oferta de formação profissional por meio de bacharelados em História da Arte quanto pela incipiente cena editorial, características que estariam diretamente relacionadas com a dificuldade na recepção das pesquisas sobre arte no país e no exterior. O problema levantado na sua argumentação seria a busca por uma inserção da arte brasileira no campo internacional sem a problematização do lugar periférico dessa produção e que questões estariam implicadas nessa incorporação.

Zielinsky (2013, p. 11) afirma, então, que nenhum dos autores propõe um "[...] pensamento de borda e que provém do ‘habitar a borda’”, uma resposta para a condição local debatendo de forma profunda as especificidades e as necessidades de pensarmos instrumentos próprios para discutirmos a arte produzida no Brasil.

Ao conceber o adjetivo “brasileiro” como emanado de uma rede de relações e condicionantes internacionais, Luiz Marques não particulariza a posição e as características próprias do Brasil nesse contexto. Naves, em sua busca pelo viés particular da arte brasileira, não reflete sobre o lugar que essa particularidade poderia assumir em uma historiografia contemporânea em tempos de globalização. Huchet, ao contrário, omite o particular, ao refletir sobre a inserção artística brasileira nas dinâmicas globais da arte, sem mencionar as negociações e as rearticulações que poderiam ser estimuladas pela integração da arte brasileira nesse sistema mundial (ZIELINSKY, 2013, p. 11).

Sua proposta de deslocamento epistemológico para a compreensão das características da arte no Brasil estaria então diretamente relacionada com um novo modelo historiográfico não contemplado nessas perspectivas: “Cabe a essa historiografia da arte brasileira gerar as necessárias transformações epistemológicas e suscitar novos desafios disciplinares acadêmicos por meio de modelos relacionais de diversidade adaptados à história dessa cultura e dessa arte” (ZIELINSKY, 2013, p. 11).

A autora sugere que esse pensamento de borda não contemplado pelos autores citados seria fundamental para a inserção da arte brasileira no contexto internacional. Ao propor a noção de "identidade em ação" para definir essa forma outra de criar novas possibilidades de escrita e reflexão sobre a arte no Brasil, afirma que:

[...] essa historiografia deve articular as confluências e as influências dessa arte em meio às culturas que a constituem e que com ela se associam. Longe de ser marcada pela fragilidade, a arte desenvolvida no Brasil deve se identificar com uma historiografia em processo, a que marcará suas diferenças e será sem dúvida politicamente inovadora, ao reconhecer assim o seu devido lugar na cultura mundial (ZIELINSKY, 2013, p. 11).

Penso então que o movimento proposto por Zielinsky (2013), de um estudo que entende as particularidades do local sem perder de vista a inserção dessa arte em um contexto global, ao compará-la com outros contextos, é uma visão epistemológica adequada para o estudo da relação entre a arte e a aids, já que essa relação possui especificidades locais bem particulares relativas ao impacto da epidemia e ao contexto artístico do país, mas que sempre se inserem em um contexto maior, de abrangência mundial.

As contribuições de Carolin Overhoff Ferreira (2019) também vão nesse sentido, procurando problematizar a relação entre a História da Arte e seu contexto nacional. Partindo do princípio que a disciplina mantém sua estrutura fortemente eurocentrada, a autora, natural da Alemanha e radicada no Brasil, propõe construir uma estratégia decolonial de abordagem da arte, destacando aspectos como o fato de práticas pré-históricas, ameríndias e de arte popular estarem apartadas de uma história oficial, construída a partir de critérios eurocêntricos. Nesse sentido, ela afirma que

Incentivar a vontade de fazer a nossa própria leitura e interpretação desse espaço – especialmente em um país que foi colonizado e adotou muitas vezes uma perspectiva eurocêntrica –, mas também para nos esquecermos de nós mesmos, tornando-nos uma parte de um todo – a forma contemporânea e ameríndia de falar do mistério da vida –, seria o propósito mais ambicioso deste livro (FERREIRA, 2019, p. 34).

Destaco então que, apesar de sua declarada intenção decolonial, Ferreira se equivoca ao afirmar que o país colonizado “adotou” uma matriz eurocêntrica, já que ela foi imposta por uma

série de violências físicas, simbólicas, econômicas e políticas. A palavra adoção pressupõe uma escolha, algo que não é coerente com a ideia de uma perspectiva decolonial.

No entanto, apesar desse equívoco, a autora propõe alguns pontos importantes para esta pesquisa, como quando comenta a teoria de Vilém Flusser (1998) que versa sobre a a-historicidade do Brasil. O autor defende que o país, assim como vários outros, vive uma condição a-histórica por não ocupar um lugar de destaque “[...] como agente no teatro político mundial” (FERREIRA, 2019, p. 45). Isso não significa que ele não tenha um desenvolvimento próprio, mas que sua importância em um contexto mais amplo é pequena, pois

Viver de forma histórica significa que um povo possui certo grau de decisão e realiza atos influentes. Por isso, são poucos os povos que exercem essa influência, e o espaço temporal no qual o ser humano tem vindo a realizar esses atos é igualmente restrito (FERREIRA, 2019, p. 45-46).

É possível refletir sobre essa questão problematizando como, por exemplo, estratificamos nossos movimentos a partir de nomenclaturas e cronologias coordenadas pela Europa e pelos EUA, que, na perspectiva de Flusser, seriam países históricos, produtores de discursos para além de seus territórios. Ao comentar em novamente essa questão esclarece que

Gostaria de sublinhar novamente que não se trata de uma falta de história propriamente dita, mas de uma reduzida participação decisória em nível global que, por sua vez, possui efeito também na recepção de modelos e definições existentes, no nosso caso, para os estudos das artes. Como antiga colônia, o Brasil foi sempre lugar de exploração intensa e, mesmo depois da independência, manteve seu caráter feudal e escravocrata (FERREIRA, 2019, p. 279).

Ao discutir esse aspecto, Ferreira (2019) destaca a necessidade que temos de criar instrumentos e “epistemologias próprias” para interpretar nossa própria arte, citando inclusive a historiadora e curadora argentina Andrea Giunta, que, segundo ela, defende a ideia de que a História da Arte na América Latina é produzida a partir das metodologias e da narrativa estabelecidas pela História da Arte ocidental.

Nesse sentido, as considerações de Zielinsky (2013) e Ferreira (2019) sobre uma postura historiográfica crítica e contextual parecem se inscrever nos aspectos apontados por Kern (2005) ao discutir a historiografia brasileira na atualidade e as suas possibilidades de abordagem. Nesse contexto, as propostas de Grammont (2008), Couto (2004) e Tinoco (2009) me parecem exemplos de posturas revisionistas que transitam entre a crítica aos modelos historiográficos instituídos e a proposição de modelos outros que não aparecem como substitutos, mas sim outras possibilidades, outras escritas possíveis dentro dessas tentativas de aproximação propostas pela História da Arte.

No entanto, além de constituir um modelo de investigação revisionista, tal como esta pesquisa, o empreendimento de Tinoco (2009) se destaca dos demais por estar cronologicamente ligado ao período estudado nesta tese e também por indicar o corpo como uma categoria de análise para pensar a arte na década de 1980. Essa linha de raciocínio, diferentemente da elaboração de um movimento ou de uma sequência de movimentos, pautada por uma certa tendência que atravessa diferentes práticas, estaria de acordo com a própria perspectiva da arte a partir da década de 1980, momento no qual seria vigente a discussão sobre a pós-modernidade, como indicam Eleanor Heartney (2002) e Douglas Crimp (2015), e sobre o fim das grandes narrativas e dos movimentos organizados sobre arte, aspecto que seria enquadrado então como pertencente ou como resquício do modernismo. Simultaneamente a esses processos, seria identificada por esses autores a maior presença de discursos de populações subalternizadas por questões de gênero, orientação sexual, etnia e classe social.

Se Belting (2012) aponta a relação com as questões sociais como um importante paradigma para ampliar a discussão da História da Arte, é importante inscrever essa discussão em relação às manifestações e aos debates promovidos pelas populações subalternizadas, que têm sua gênese mais recente nas décadas de 1960 e 1970⁹. Ao colocarem na ordem do dia as opressões de gênero, sexualidade e etnia, esses grupos começaram um movimento que está diretamente relacionado com os avanços recentes relativos à tomada de espaços discursivos.

Junto às questões de classe, essas demandas se tornaram um tema incontornável, como pode ser percebido pelos debates, no âmbito cultural, de projetos que contemplem essas manifestações da diferença. Kern (2007) inclusive destaca um período semelhante, as décadas de 1950, 1960 e 1970, como um momento importante para uma mudança de paradigma das ciências humanas. Apontando as discussões desse período, que envolveram a semiótica, o estruturalismo e o pós-estruturalismo, a pesquisadora inscreve a historiografia da arte, que

⁹ Podem ser destaques desse período a segunda onda feminista que começa nos anos 1960, período em que ocorre o movimento civil dos direitos dos negros nos Estados Unidos no qual se inserem figuras como Malcolm X, Martin Luther King Jr. e o grupo Panteras Negras. É no fim dos sessenta que temos também a revolta estudantil do Maio de 1968, na França, e, em 1969, a Revolta de Stonewall, importante levante contra a discriminação por orientação sexual ocorrida em solo estadunidense, que contou com o protagonismo de Marsha P. Johnson, drag queen que liderou a reação à violência policial. Esses debates também chegaram ao Brasil; no entanto, com a instauração da ditadura civil-militar (1964-1985), tornou-se difícil, principalmente a partir da promulgação do AI-5, em 1968, a organização política das dissidências sexuais, ainda que houvesse o aumento de espaços e estratégias de sociabilização por parte desses grupos, como apontado por James Green e Renan Quinalha (2018). No livro desses autores, que aborda a questão das homossexualidades e da ditadura brasileira, os organizadores frisam esta dubiedade: ao mesmo tempo em que as dissidências sexuais foram reprimidas e perseguidas durante a ditadura, também foi nesse período que os movimentos de diversidade sexual deram seus primeiros passos, inclusive, posteriormente, participando ativamente do processo de redemocratização.

começou a incorporar essas discussões ao final dos anos 1970, em um movimento revisionista mais amplo, compreendendo mudanças estruturais em todo o campo das humanidades.

A contemporaneidade artística se inscreveria, então, tanto em um momento de crítica dos modelos historiográficos da arte quanto na crítica das populações subalternas que questionam as opressões estruturais reivindicando também escritas e reescritas que abordem aqueles que foram ocultados em outros tempos. Assim sendo, em um panorama internacional, ao lermos os escritos de Michael Archer (2008), Hal Foster (2014), Anna Maria Guasch (2005), Heartney (2002) e Crimp (2015), encontramos exemplos da discussão historiográfica que propõem a compreensão da simultaneidade entre as mudanças estruturais da disciplina, como apontado por Hans Belting (2012), e da abordagem de questões de cunho identitário vinculadas às populações subalternizadas, concebendo então o impacto da epidemia de HIV/aids nas práticas artísticas: Archer (2008) discorre sobre alguns artistas que trabalharam com o tema, partindo, principalmente, do contexto nova-iorquino e destacando o papel dos coletivos ativistas atuantes na cidade; Guasch (2005) em uma estratégia semelhante, parte das discussões sobre o ativismo e a arte para apresentar o tema da aids, relacionando-as também com as questões do corpo e da sexualidade; Foster (2014), ao comentar o paradigma do artista como etnógrafo, problematizando o interesse dos artistas pela alteridade, também discute trabalhos desses grupos, como os cartazes do coletivo ACT UP¹⁰; Heartney (2002), ao conceituar a pós-modernidade, apresenta a aids a partir da arte temática homossexual junto aos debates sobre outras populações subalternizadas ligadas às questões de gênero e etnia; Crimp (2015) destaca a aids como um elemento primordial para se pensar a arte e a cultura nos anos oitenta e noventa, sendo uma das maiores referências sobre o tema. Diante desse panorama, chama a atenção que, no âmbito da historiografia da arte no Brasil, se encontre pouca discussão sobre esse tema.

Se em Tinoco (2009) a aids é comentada como um aspecto da condição pós-moderna, ainda que não seja aproximado de forma mais enfática do campo da arte, o tema parece ser sumariamente ignorado em muitos dos textos de referência sobre História da Arte no Brasil. Essa, pelo menos, era a minha percepção ao iniciar esta pesquisa. Então comecei a procurar de maneira mais sistemática por essas informações para poder emitir um parecer razoavelmente embasado sobre a presença desse debate no discurso historiográfico. Em um primeiro momento da investigação, achei que poderia ser interessante procurar grandes volumes de caráter

¹⁰ O ACT-UP, AIDS Coalition to Unleash Power é um coletivo importante da resposta à aids nos EUA. Fundado em 1987, foi responsável por muitas das mais conhecidas imagens de campanhas sobre a enfermidade, produzidas pelo *Gran Fury*, grupo responsável pelo setor artístico do coletivo, fundado em 1988.

enciclopédico que fossem representativos de uma determinada hegemonia da historiografia da arte no Brasil para perceber a manifestação da crise da aids nessas narrativas. Dessa forma, passei a procurar títulos que não tratassem especificamente de nenhum subtema, e sim que se propusessem a falar com bastante abrangência sobre a arte produzida no país para aferir se eles comentavam algo sobre a epidemia. Através do cruzamento das obras mencionadas por Ferreira (2019)¹¹ como as referências sobre a arte no país e de consultas em bibliotecas, desenvolvi essa pesquisa exploratória.

Não pude contar com a análise da História Geral da Arte no Brasil, organizada por Walter Zanini (1983a, 1983b), pois apesar de ser um dos estudos de maior fôlego sobre a arte brasileira, sua edição é anterior ao período de eclosão da aids enquanto epidemia no país. Percebi então que, após o projeto organizado por Zanini, existiram poucas iniciativas desse caráter¹². Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Sonia Gomes Pereira e Angela Ancora da Luz (2013) afirmam que seu *História da Arte no Brasil: textos de síntese* procura justamente preencher a lacuna provocada pela ausência de textos que sintetizem os principais elementos da História da Arte no Brasil. Ainda que o texto tenha um caráter didático, sendo voltado para o uso junto a alunos de graduação, as autoras comentam na apresentação do volume que “[...] nem todas as bibliotecas possuem em seu acervo obras de referência geral, como a História da arte no Brasil (1983), organizada por Walter Zanini, ou a Arte no Brasil, da Editora Abril Cultural (1976), há longo tempo esgotadas (OLIVEIRA; PEREIRA; LUZ, 2013, p. 13).

No entanto, apesar de a obra possuir um capítulo inteiro dedicado à arte no século XX, de autoria de Angela Ancora da Luz (2013), não foi identificada nenhuma menção à aids como um fator importante para a compressão da contemporaneidade artística no país. Chama a atenção então o comentário sobre Leonilson, importante artista brasileiro que fora atingido pela moléstia, no qual não se mencionam nem a doença nem a sua sexualidade, fatores importantíssimos para a compreensão de seu trabalho. Ao citar Lisette Lagnado (1998), Luz apenas transcreve uma simples menção à união entre o eros e o logos no trabalho do artista,

¹¹ Para a autora, apesar da bibliografia limitada sobre a arte brasileira “[...] há livros que preenchem a lacuna no que diz respeito à arte nacional, sendo os mais completos *História Geral da Arte No Brasil*, organizado por Walter Zanini (1983), *História da Arte no Brasil*, organizado por Myriam Oliveira (2008), *Pequena História das Artes no Brasil*, de Duílio Battistoni Filho (2008), e *Sobre a arte brasileira*, organizado por Fabiana Werneck Barcinski (2015)” (FERREIRA, 2019, p. 23).

¹² Ainda no âmbito das publicações generalistas, pode ser mencionado *Sobre a arte Brasileira: da pré-história aos anos 1960*, organizado por Fabiana Werneck Barcinski (2015), que, como seu subtítulo indica, não abarca o período que essa pesquisa percorre, apesar de ter sua primeira edição publicada em 2015. Outra obra indicada por Ferreira (2019) que não foi analisada é o livro *Pequena História das Artes no Brasil*, de Duílio Battistoni Filho (2008).

após aproximar sua obra daquela produzida por Arthur Bispo do Rosário.

Mas de que eros a autora está falando? É necessário problematizar que, em termos discursivos, falar sobre erotismo sem pontuar o contorno homoerótico da produção do artista é um processo de invisibilidade, pois, em uma sociedade heteronormativa, os termos genéricos sempre tenderão à concepção hegemônica. Nesse sentido, o significante eros não dá conta da especificidade das questões que atravessam Leonilson e sua obra extremamente autobiográfica, marcada também pelo homoerotismo e pela aids, como é possível perceber em diferentes trabalhos do artista. Além disso, ao aproximar Bispo do Rosário de Leonilson, apontando o caráter artesanal de seus trabalhos, Luz escolhe estabelecer uma relação com um artista que distancia Leonilson de temas como o erótico, o homoerótico e a doença, reforçando uma outra discussão. Logo, pode-se aferir que esse assunto parece não ocupar um papel importante na construção historiográfica que a autora propõe.

Por sua vez, Cacilda Teixeira da Costa (2009), pesquisadora que anteriormente havia trabalhado junto a Zanini¹³, em seu *Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios*, oferece um relato breve que compreende o período de interesse dessa pesquisa, os anos 1980 e 1990, mas não menciona em nenhum momento a questão da aids ou qualquer possível interlocução com o tema.

Ainda nesta empreitada, recorri à coletânea *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*, organizada por Ricardo Basbaum (2001). O livro é uma compilação de 39 textos críticos anteriormente publicados em revistas, catálogos, livros ou apresentados em seminários, escolha que reforça a proximidade entre a história e a crítica de arte, como apontado por Mattos (2013), ainda que o próprio organizador discuta o termo crítica e a sua pertinência logo ao início do volume. Apesar da grande diversidade de autores, nenhum deles abordou a aids como assunto central em suas discussões. No entanto, a única aparição da enfermidade presente no volume deve ser mencionada, pois configura-se como uma manifestação recorrente do tema: o comentário da aids em uma contextualização genérica.

Enéas Valle (2001, p. 286), ao falar da sociedade contemporânea em um texto de estrutura bastante livre, elabora uma espécie de ditado no qual apresenta diversos elementos contemporâneos:

Televisão. Telefone. Satélite. Reatores nucleares. Bomba atômica. Mísseis. Guerra

¹³ Costa é creditada como pesquisadora, assistente editorial e coordenadora técnica nos dois volumes da *História Geral da Arte no Brasil*, de Zanini (1983a, 1983b).

fria. Guerra quente. Guerra suja. Guerrilha. Terror do Estado. Terror dos fanáticos. Terror dos desesperados. Loucura da razão. Robôs e computers. A era eletrônica. AIDS. Hollywood morre de câncer.

Novamente, semelhante ao procedimento de Tinoco (2009), a aids é pontuada como um elemento importante no âmbito social, mas que não chega a ser aproximado da arte, não sendo friccionado com o sistema de arte bem como com os seus agentes¹⁴. É algo que caracteriza o período, que de alguma maneira merece uma menção, mas que não é enfrentado como um elemento constituinte do campo artístico, sendo encarado apenas como uma informação contextual.

Seria prudente, então, perguntar sobre a relevância do cruzamento entre a aids e a arte para verificar se essa primeira busca em livros generalistas teria algum sentido. Seria a manifestação da aids importante o bastante para ser mencionada nesse tipo de publicação? A resposta foi sendo respondida ao longo de alguns bons anos desde que pesquiso sobre o tema. Além da existência de numerosa bibliografia sobre a arte contemporânea e a aids no âmbito internacional, um dos fortes indícios que aponta para a relevância do tema no país veio não dos livros de arte, mas da leitura de textos sobre a enfermidade no Brasil, que se revelou profícua quanto ao comentário sobre artistas visuais que abordaram a doença em seus trabalhos ou que vieram a falecer em decorrência dela, oferecendo importantes sinalizações sobre a relevância do tema para a cultura brasileira e também para a História da Arte. Tais ocorrências opõem-se à omissão do tema evidenciada no texto de Luz (2013) ao não falar da enfermidade quando comenta o trabalho de Leonilson, demonstrando a necessidade de discutirem-se com maior atenção as condições de visibilidade das abordagens historiográficas e do porquê de muitas contornarem o tema.

Assim, evocando o pensamento de Zielinsky (2013), parece importante pensar sobre o que significa habitar essa borda, sobre o que significa discutir esse tema e desenvolver uma pesquisa que se debruce sobre a especificidade desse objeto, ainda mais sabendo que não existe nenhum estudo aprofundado sobre a relação entre a arte e a aids em âmbito nacional. Essa pesquisa preliminar indicou alguns caminhos: se nessa consulta não foi possível encontrar referências em textos como o de Costa (2009), no texto de Luz (2013) foi possível ver algo que

¹⁴ Um outro exemplo dessa prática pode ser encontrado no texto do material educativo da exposição *Schwanke, transformação e inversão*, com curadoria de Alena Marmo (2008). A autora menciona a aids em uma linha do tempo que contextualiza o que acontece no mundo: o primeiro caso identificado em 1981 e a descoberta oficial do vírus em 1984 compartilham o espaço com as menções ao desastre nuclear em Chernobyl (1986), à invenção da internet (1989) e outros eventos considerados relevantes, muitos deles de âmbito político. Em nenhum momento do texto, esses tópicos são comentados novamente.

se repetiria em diversos outros momentos da pesquisa: a possibilidade de tratar do assunto sendo ignorada, um movimento que vai além de apenas ocultar o tema, mas que direciona a abordagem para outro sentido. Obviamente, refiro-me à aproximação com Arthur Bispo do Rosário e ao comentário sobre a sua condição artesanal. Pergunto-me por que a autora não relacionou o trabalho do artista com o de Alex Flemming, Hudnilson Jr., Rafael França ou alguém mais que tenha transitado pelas bordas do erotismo e do desejo entre iguais, por exemplo? Por fim, a menção à aids como um elemento de fundo, como ocorre em Valle (2001), pode apontar para um outro regime de visibilidade, indicando algo latente, que, apesar de não ser o centro do debate, pode ser mencionado como um elemento que contextualiza aquele período histórico.

Para pensar a delicada situação de um tema atravessado pela opressão que cerca a sexualidade e a enfermidade, elementos que indicam sua subalternidade, apresentando sua condição marginal, são bastante importantes algumas das questões propostas pela historiadora da arte e curadora argentina Andrea Giunta (2018), mais conhecida no Brasil pela curadoria da mostra *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, cocurada com Cecilia Fajardo-Hill e apresentada na Pinacoteca, em São Paulo, após percorrer alguns museus nos EUA. Ao mencionar seus estudos sobre feminismo e arte que começaram nos anos 1990, Giunta (2018) afirma que eles ganharam um novo fôlego a partir das investigações para a exposição organizada junto a Hill. Ao demarcarem a especificidade em falar da arte produzida por mulheres na América-Latina em um determinado período, as curadoras estabeleceram a escolha de uma borda da qual procuram produzir certo discurso. Isso fica claro no uso do termo marginal:

Não era, evidentemente, o simples ato de reunir o trabalho de mulheres artistas no mesmo espaço, mas de elaborar uma agenda conceitual e política baseada em uma seleção de obras que compartilhavam, em grande parte, seu caráter marginal, tanto em contextos locais como em contextos internacionais (GIUNTA, 2018, p. 17).¹⁵

Ao manifestar esse caráter marginal, a autora evoca não só a situação de determinados trabalhos, mas toda uma estrutura machista e opressora que coloca a arte das mulheres e as artistas em um local à margem do discurso hegemônico, como apontado por textos canônicos sobre arte e feminismo como os de Griselda Pollock (2015) e Linda Nochlin (2017). Essa condição marginal também é importante para o entendimento sobre o porquê de esse

¹⁵ Tradução do autor: No se trataba desde luego del simple acto de reunir la obra de artistas mujeres en un mismo espacio, sino de elaborar una agenda conceptual y política a partir de una selección de obras que compartieran, en amplia mayoría, su carácter marginal, tanto em contextos locales como internacionales.

empreendimento ter sofrido críticas, algo que não havia ocorrido com seus trabalhos anteriores, que segundo a autora, passaram quase despercebidos. Ao relatar a recepção do projeto da exposição, ainda que se refira a um contexto específico, as críticas recebidas parecem recorrer a argumentos que são utilizados para desmerecer outros estudos que abordem um tema de borda, como é o caso da relação entre a arte e a aids:

A objeção central era sobre incluir apenas artistas femininas, argumentando que dessa forma elas foram colocadas em um gueto que, ao caracterizá-las como mulheres, obscureceria seu status de artistas. Além do fato de que ninguém questiona a realização de uma exposição de arte francesa do pós-guerra ou do expressionismo abstrato americano, o que poderia ser invalidado como guetos nacionais ou estilísticos, a questão que provoca essa afirmação é quanto determinada é a condição de artista, como se gesta, quem a identifica e a promove (GIUNTA, 2018, p. 19).¹⁶

A autora discute que, segundo essas críticas, ser mulher parece se opor ao fato de ser artista, como se essas questões fossem incompatíveis e como se o marcador mulher colocasse os trabalhos das artistas em uma situação inferior, o que, obviamente, decorre de uma visão que hierarquiza os gêneros dessa maneira. No entanto, para pensar uma abordagem da aids, me parece pertinente discutir como a decisão de demarcar uma margem é confundida com um rótulo. Obviamente, quando os recortes são a sexualidade, a aids, o gênero, a etnia, existem debates sobre a pertinência ou não de um recorte dessa natureza, a preocupação em criar mais um gueto. O que Giunta faz com maestria é rebater essa argumentação, indicando que classificações como movimentos e nacionalidades nunca são vistos como um gueto, já que operam a partir de categorias hegemônicas. Algo implícito na sua crítica é o fato de que essas categorias estão repletas, em sua maioria, quase sempre pela totalidade de homens brancos, o que também não constitui um gueto, pois, obviamente, eles não estão em nenhuma margem, mas sim no centro da discursividade hegemônica. É possível pensar, então, em como a questão da hegemonia é mascarada pelo conceito de uma arte universal, que, obviamente, se opõe à ideia de uma arte de borda.

O segundo bloco de críticas que a autora discute está no âmbito do tempo, pois se refere ao fato de que algumas críticas advogam a respeito de a arte feminista já estar superada, sendo algo do passado, enquanto outros afirmam que esse é um tema da moda, ou seja, um interesse passageiro que goza de atenção apenas no momento presente, mas que logo cairá no

¹⁶ T.a.: La objeción central radicaba en que se incluyesen sólo artistas mujeres, sosteniendo que de esta manera se las colocaba en un gueto que, al caracterizarlas como mujeres, desdibujaba su condición de artistas. Más allá de que nadie cuestiona la realización de una exposición del arte francés de pós-guerra o del expresionismo abstrato norteamericano, que bien podrían invalidarse como guetos nacionales o estilísticos, la pregunta que provoca tal afirmación es qué determinada la condición de artista, como se gesta, quiénes la identifican y la promueven.

esquecimento:

A segunda invalidação recorrente repetia que era uma questão do passado, *demodé* ou, ao contrário, que se tratava de um modismo. Em ambos os sentidos, estava fora da condição *cutting edge*, para a qual uma exposição aspira a inscrever um novo discurso ou uma nova agenda. Como veremos, um conjunto de circunstâncias históricas mudou o cenário na América Latina e nos Estados Unidos. Esse novo contexto permitiu que a exposição em 2017 fosse considerada necessária e endossada tanto pelo impacto produzido por suas obras quanto pelos altos padrões de pesquisa que a moldaram (GIUNTA, 2018, p. 20).¹⁷

A pesquisadora entende que tais críticas, mesmo em direções opostas, possuem como fim o mesmo objetivo: deslegitimar a pertinência de um empreendimento como esse afirmando que ou ele não pertence ao tempo presente, sendo considerado ultrapassado, ou que é um resultado desse mesmo presente, mas de forma pejorativa, pois decorre de um modismo, condição que sugere sua descartabilidade e pouco aprofundamento. Ao afirmar que uma série de circunstâncias está ligada ao fato de uma exposição com tais características ser considerada pertinente em 2017, a curadora demonstra que o projeto é um fruto de seu tempo e que não se trata de um assunto superado. Junto à sua afirmação sobre a extensa e profunda pesquisa realizada para construir a mostra, ela procura desconstruir também a ideia de um tema de moda, demonstrando como foi pensada a estratégia curatorial de *Mulheres Radicais*.

As considerações de Giunta (2018) me parecem bastantes pertinentes por abordarem a marginalidade que atravessa este habitar a borda que Zielinsky (2013) reivindica como a condição para escrever uma História da Arte no Brasil. E não é à toa que me referencio em um modelo latino-americano proposto por uma mulher: através desses deslocamentos, procuro também me inscrever epistemologicamente em uma estratégia de borda, reconhecendo as claras diferenças entre uma História da Arte feminista e uma proposta que busca discutir a História da Arte em relação à aids. No entanto, compreendo que essas posturas compartilham diversos pontos por estarem à margem dos discursos hegemônicos, pelo seu objeto subalternizado e por serem escritas também a partir de uma geografia da diferença neste continente colonizado e que ainda parece tatear a margem que habita, procurando tomar consciência da sua posição subalternizada e das implicações dessa realidade.

Assim, se a investigação das especificidades de uma possível História da Arte e da aids

¹⁷ T.a.: La segunda invalidación recurrente repetía que se trataba de un tema del pasado, demodé, o bien, por el contrario, de un tema de moda. En ambos sentidos quedaba fuera de la condición cutting edge a la que aspira una exhibición que pretende inscribir un nuevo discurso o una nueva agenda. Como veremos, un conjunto de circunstancias históricas cambiaron el escenario en América Latina y en los Estados Unidos. Esse nuevo contexto permitió que en 2017 la exposición fuese considerada necesaria y avalada tanto por el impacto que produjeron sus obras como por los altos estándares de investigación que le habían dado forma.

no Brasil terá que levar em conta esse habitar a borda, e essa pesquisa tentará mostrar como se manifesta essa discussão, acredito que seja importante demarcar o porquê da aids ser um tema marginal, e discorrer sobre a sua relação com a arte em âmbito mundial para então compreender como o tema se desenvolve no país. Nesse sentido, é importante apontar que o lugar abjeto da aids tem sido revisto recentemente diante do interesse pelo tema, abordado não só no campo da arte – através da realização de exposições, pesquisas e outras estratégias –, mas até mesmo pelo interesse do cinema em recuperar narrativas sobre a epidemia, assim como por outros campos que transitam entre a imagem e a cultura.

1.2 – Aids, arte e cultura: da condição abjeta à aids 2.0

Antes de narrar algumas questões culturais sobre a aids, é necessário estabelecer que boa parte da produção cultural sobre o tema se insere no âmbito da história das dissidências sexuais da heteronorma, em especial do movimento LGBTI+, que no passado já foi denominado como LGBT, GLBT, GLS ou apenas movimento gay e que, mesmo atualmente, possui uma série de siglas que variam de acordo com diferentes epistemes e posições político-teóricas. Algumas variantes podem ser encontradas nessas nomenclaturas, que vêm sendo cada vez mais plurais, abarcando diferentes aspectos dos gêneros e das sexualidades. O símbolo *mais* acrescentado ao final de algumas das versões mais recentes da sigla significaria, justamente, a possibilidade infinita de incluir outras identidades, experiências e devires.

Douglas Crimp (2004), ativista do movimento de luta contra a aids e historiador da arte estadunidense, destaca o fato de que não só gays foram atingidos pela epidemia, pois existiam vários outros indivíduos vulneráveis para além dos denominados “grupos de risco”, que incluíam os usuários de drogas injetáveis e os hemofílicos, estes últimos quase sempre vistos como vítimas inocentes de uma doença da qual não eram responsáveis ou merecedores. No entanto, o autor pontua que a doença ficou associada ao meio gay, em parte, porque em um momento no qual a sociedade como um todo não quis dar atenção à doença, foram os grupos gays que assumiram a responsabilidade de atuar nesse sentido, trabalhando no enfrentamento da moléstia e na ajuda aos enfermos. O autor inscreve então a relação histórica entre a enfermidade e as dissidências sexuais não só por uma questão de contaminação, mas de compromisso político e responsabilidade social a partir das ações desenvolvidas por esses agentes sociais diante da crise provocada pela enfermidade.

O filósofo Mark Platts (1996, p. 9) comenta algo semelhante ao proposto por Crimp ao afirmar que

Estas comunidades tradicionalmente estigmatizadas e oprimidas não apenas continuam a sofrer o maior impacto da pandemia, mas também continuam a fornecer o maior número de pessoas que lutam contra suas mais terríveis manifestações sociais.¹⁸

Ainda que atualmente tal grupo não seja necessariamente o mais atingido, a fala de Platts (1996), ao apresentar o contexto dos anos 1990, demonstra a importância desses sujeitos na resposta à enfermidade. No entanto, ambos os teóricos têm o cuidado de não circunscrever a questão da aids como uma exclusividade da comunidade gay, ainda que destaquem seu protagonismo. Essa ideia fica evidente no discurso de Crimp (2017, p. 111), em um importante texto originalmente publicado em 1987:

A AIDS atravessa e exige uma reelaboração crítica de tudo o que é cultura: da linguagem e da representação, da ciência e da medicina, da saúde e da doença, do sexo e da morte, dos domínios públicos e privados. A AIDS é uma questão central para homens gays, claro, mas também para lésbicas. A AIDS é uma questão para as mulheres em geral, mas especialmente para mulheres pobres e vindas de minorias, mulheres grávidas e aquelas que trabalham na área da saúde. A AIDS é uma questão para usuários/as de drogas, para presidiários/as e para trabalhadores/as do sexo. Em algum ponto, mesmo os homens heterossexuais “comuns” terão de aprender que a AIDS também é uma questão para eles, e não apenas porque podem estar sujeitos ao “contágio”.

Ainda que ele fale do interior da experiência estadunidense, podemos perceber que, no caso brasileiro, essas afirmativas também se aplicam, tanto nas práticas ativistas quanto no campo da reflexão teórica e da historiografia, pois muitas das informações sobre a doença se encontram justamente em pesquisas, livros e artigos sobre as sexualidades subalternizadas. Se as organizações e os grupos de combate à aids tomaram a frente na resposta à epidemia a partir do protagonismo social das sexualidades dissidentes da heteronorma, é possível dizer que, muitas vezes, os narradores dessas histórias também se incluem nesse grupo e escrevem as narrativas da doença no interior das discussões sobre a sua própria história.

No entanto, a escritura dessas histórias, em sua origem, já parte de uma condição subalterna, o que pode justificar os processos de invisibilidade que o tema da aids sofreu no campo das artes. Diversos estudos sobre a aids vão indicar que não é somente a sua estreita ligação com a sexualidade, e em especial a homossexualidade masculina e o sexo anal, a responsável pelo forte estigma da enfermidade. O contexto médico do período, aliado à falta de informações sobre a doença e a sua alta mortalidade, é outro fator que promove o

¹⁸ T.a.: Estas comunidades tradicionalmente estigmatizadas y oprimidas no solamente siguen sufriendo el impacto mayor de la pandemia, sino que también siguen proporcionando el mayor número de personas que luchan contra sus manifestaciones sociales más nefastas.

entrelaçamento do eros e do tãatos, do erotismo e da morte como um binômio que permeou o entendimento da doença. Nesse sentido, a discussão sobre o lugar de borda da aids deve ser esmiuçada, para que na sequência seja contextualizado o recente interesse renovado pelo tema.

1.2.1 – A aids enquanto abjeção, margem e subalternidade

Um dos princípios que guiam a episteme desta pesquisa parte da discussão de que, para compreender a aids e as artes, é necessário analisar as práticas relativas a esse cruzamento. Nesse sentido, Crimp (2017, p. 104) é uma referência, pois postula a importância do estudo da cultura da aids ao afirmar que a doença não existe fora das práticas que a ela se referem:

[...] a aids não existe para além das práticas que a conceituam, representam e respondem a ela. Conhecemos a AIDS somente nestas práticas e através delas. Essa afirmação não contesta a existência de vírus, anticorpos, infecções ou rotas de transmissão. Tampouco contesta a realidade do adoecimento, do sofrimento e da morte. O que ela de fato contesta é a noção de que há uma realidade subjacente da AIDS, sobre a qual são construídas as representações ou a cultura ou a política da AIDS.

Se em um primeiro momento sua assertiva pode parecer um pouco radical, por induzir ao entendimento de que a doença não existe em si, ela é certa ao destacar que qualquer definição ou consideração sobre a moléstia é oriunda das significações que forem produzidas a partir dela. Nesse sentido, é possível indicar que os silêncios, os preconceitos e os estigmas sobre a enfermidade não são apenas equívocos ou más interpretações que estão de fora da aids, mas sim que a definem, pois constituem os discursos sobre a doença. Tais discursos, parciais, silentes ou distorcidos, refletem-se nas macro e micropolíticas que atravessaram e ainda atravessam as existências dos enfermos.

Assim, a aids não poderia ser interpretada apenas como um fato biológico – o desenvolvimento de um estado clínico a partir da contaminação por um tipo determinado de vírus, o HIV –, mas sim como um acontecimento que implicaria uma série de questões que não se inscrevem apenas em termos médicos. Wojnarowicz (1989), no texto *Post Cards from America: X-rays from hell*, publicado no catálogo da emblemática exposição *Witnesses: Against Our Vanishing* (1989), curada por Nan Goldin no Artists Space, em Nova York, discorre sobre essa ambiguidade ao afirmar que “contraíra uma doença social”. Assim, o artista reafirma a postura de Crimp, problematizando a relação intrínseca entre a dimensão física e social da aids.

Interessante pensar que essa discussão esteja no catálogo dessa exposição, pois *Witnesses: Against Our Vanishing* foi uma espécie de resposta à iniciativa do fotógrafo Nicholas Nixon, muito criticado por produzir uma série de fotografias de pessoas afetadas pela enfermidade no

ano anterior. A partir da exposição de tais fotografias na mostra *Nicholas Nixon: Pictures of People* (1988), no MoMA, uma série de indivíduos e organizações, como o ACT UP, criticaram a visão estereotipada do fotógrafo e de sua iniciativa.¹⁹

Para os artistas, agentes culturais e indivíduos diretamente implicados na crise da aids, a exposição de Nixon foi interpretada como um grande problema ético: alguém distante da doença se apropriando do sofrimento alheio para produzir uma série de fotos que parecia atender muito mais a sua narrativa estética do que alguma problematização dos enfermos. A enunciação de Nixon era a de alguém que falava de fora da epidemia e que parecia se apropriar dela de maneira leviana. Para Crimp (2015) e para o historiador da arte Christopher Reed (2011), no centro da discussão, estava a crítica de que nas fotos de Nixon as pessoas por ele retratadas estavam “morrendo de” e não “vivendo com” aids, questão colocada pelos protestos que a exposição sofreu no MoMA, quando diversos ativistas

[...] sentaram-se na galeria com fotografias de pessoas enérgicas legendadas como "vivendo com" – não morrendo de – aids. Os ativistas falaram aos telespectadores sobre a sua crítica ao trabalho em exposição e distribuíram folhetos que se encerravam com o pedido "PARE DE OLHAR PARA NÓS; COMEÇE A NOS OUVIR" (REED, 2011, p. 209).²⁰

Assim, a reação ao trabalho do fotógrafo também corroborava o discurso de Crimp, pois os enfermos, assim como seus amigos e parentes, estavam se opondo à criação de uma narrativa sobre a aids que lhes parecia superficial, não dando conta das complexidades da situação. *Witnesses: Against Our Vanishing* foi uma tentativa de procurar uma outra visualidade, defendendo a possibilidade de indivíduos implicados na epidemia construírem suas próprias estratégias de aproximação do tema. Pensando nos termos de Crimp, eles estavam tentando produzir uma outra significação para o que seria a aids.

Nesse sentido, o entendimento de uma enfermidade como uma doença social é a compreensão de que diversos discursos estarão atuando de alguma maneira sobre a contaminação pelo vírus HIV e o desenvolvimento da aids, como neste exemplo que diz respeito ao campo da arte e da visualidade. Wojnarowicz era consciente sobre esse aspecto, indicando que sua condição ia além de apenas um quadro clínico, e as suas obras literárias e visuais foram, assim como a exposição de Goldin, tentativas de criar outras discursividades, como no caso de

¹⁹ Uma análise da proposta de Nixon e das suas implicações em termos de reprodução dos clichês modernos da fotografia documental e da problematização da relação entre fotógrafo e fotografado podem ser encontradas em Alves (2015).

²⁰ T. a.: [...] sat in the gallery with photographs of energetic people captioned as “living with” – not dying of – AIDS. The activists talked to viewers about their criticism of the art on display and handed out fliers that concluded with the demand “STOP LOOKING AT US; START LISTENING TO US”.

Sex Series (1988-9), projeto que abordou, entre outras questões, o sexo em meio à enfermidade, tema polêmico em meio aos discursos heteronormativos que indicavam castidade, monogamia e abstinência como estratégias de prevenção.²¹

Algo semelhante ao cruzamento proposto por Wojnarowicz é postulado por Susan Sontag (2007), autora que, após sua experiência com o câncer, produziu um texto no qual procurou analisar todas as metáforas que envolviam a doença. Sua iniciativa é definida da seguinte maneira:

Meu tema não é a doença física em si, mas os usos da doença como figura ou metáfora. Minha tese é de que a doença não é uma metáfora e que a maneira mais fidedigna de encarar a doença – e a maneira mais saudável de estar doente – é aquela mais expurgada do pensamento metafórico e mais resistente a ele (SONTAG, 2007, p. 11).

Ao pontuar que muitas dessas metáforas geravam culpa e dificultavam o acesso ao tratamento, a autora propôs problematizar a doença a partir de um processo de reflexão sobre a produção de discursos infundados que de alguma forma prejudicam seu enfrentamento em diversas instâncias, como o desenvolvimento de culpa nos enfermos, que influencia diretamente a busca ou o abandono dos tratamentos.

Se em 1978 a autora escrevera um ensaio sobre o câncer, destacando as características da doença que permitiam seu protagonismo no processo metafórico, dez anos depois ela percebeu que outra moléstia havia ocupado este lugar privilegiado. Abordando então a aids e comparando-a com diversas outras doenças, ela afirmava que a enfermidade possuía grande potencial para criar identidades deterioradas. Essa deterioração seria, justamente, a sobreposição entre o desgaste físico promovido pela enfermidade e o desgaste social, reforçando a discussão de Wojnarowicz. Para ela, o câncer não conseguia promover uma estigmatização de mesma intensidade, pois não estava relacionado ao uso de drogas ilícitas e ao sexo e, especialmente, ao sexo entre homens, considerado uma prática reprimível que estava diretamente ligada à contaminação pelo vírus HIV.

Nesse sentido, Sontag discorre sobre a aids em relação a diversas enfermidades, produzindo um horizonte bastante amplo de comparações entre elas: aproxima a epidemia à sífilis pela associação venérea, mas destaca que a relação direta com a morte após uma agonia

²¹ Importante destacar que se a recomendação da abstinência já se mostrava estapafúrdia na década de 1980, é ainda mais surpreendente que, no Brasil, a ministra Damares Alves tenha sugerido esse método com a intenção de reduzir os casos de gravidez na adolescência em pleno 2020. A proposta é criticada em texto da deputada federal Sâmia Bomfim, disponível em <https://www.cartacapital.com.br/opiniao/damares-alves-e-a-falacia-da-abstinencia-sexual/>. Acesso em: 24 de abr. 2020.

prolongada é compartilhada com o câncer. Além disso, afirma que “a ‘peste’ é a principal metáfora através da qual a epidemia de AIDS é compreendida” (SONTAG, 2007, p. 112), pois a noção de pestilência é associada a algum tipo de castigo, para um grupo específico e, potencialmente, para toda a população. Além disso, a ideia de peste não diz respeito, especificamente, a uma determinada doença, mas costuma denominar a sua disseminação enquanto epidemia. Assim, suas considerações vão ao encontro dos termos câncer gay ou peste gay, recorrentes no início da década de 1980.

Ao relacionar a aids com outras condições e procurar estabelecer as características da sua capacidade de produzir identidades degeneradas, apontando em diversos momentos a relação com uma prática sexual dissidente como um importante marcador, a filósofa elenca uma série de questões, entre as quais gostaria de destacar algumas relativas a diferentes aspectos do contexto em que a doença surgiu, atravessado tanto pelo desenvolvimento da medicina quanto pelo receio com a morte, assim como gostaria de comentar as discussões sobre a origem da doença e a sua relação com o outro.

Sontag (2007), assim como Moulin (2008), discutem que o século XX é um momento privilegiado para o discurso médico, pois os avanços ao longo da modernidade conferiram grande autoridade à medicina, principalmente pelo grande sucesso no tratamento das mais diferentes doenças. Se Sontag (2017, p. 12) apontava que o câncer já desafiava a medicina pela inexistência de explicações sobre sua origem, bem como sobre sua cura, esse processo se intensificaria com a aids. Ao afirmar que “qualquer enfermidade tida como um mistério e temida de modo bastante incisivo será considerada moralmente, se não literalmente, contagiosa”, ela demonstra como a inexistência de informações sobre uma moléstia pode provocar uma série de preconceitos infundados alimentados pela ignorância e pelo medo.

Assim, a aids desafia a medicina a partir de certo anacronismo: diante de uma doença da qual ainda pouco se sabia, parece que ocorreu uma volta ao período pré-moderno, no qual as moléstias levavam fatalmente à morte e no qual a medicina possuía papel bastante limitado. Essa discussão é levantada pela autora quando evoca o miasma.

Tanto a origem de doenças específicas, como a cólera, quanto a propensão geral a adoecer eram atribuídas a uma atmosfera “infecta” (ou “impura”), emanações espontaneamente geradas por algo de sujo. Normalmente identificada (em princípio por causa do fedor) com a matéria orgânica em putrefação, essa atmosfera portadora de doenças veio a ser identificada com a miséria urbana, em oposição à rural, e com o lixo, a podridão, a proximidade dos cemitérios. Essas ideias terminaram sendo desacreditadas pelas descobertas de Pasteur e Koch, referentes ao papel desempenhado por microorganismos específicos. Em 1880, a comunidade científica

já não acreditava em miasmas – nome dado a tais emanações – nem na geração espontânea. [...] Mas mesmo depois de a teoria do miasma ter sido derrotada pela teoria do contágio através de germes, o miasma sobreviveu, já sem status de causa primeira, como uma espécie de co-fator vago utilizado na explicação de muitas doenças. A ideia de que morar numa cidade escura e suja causa a tuberculose (ou ao menos, produz uma suscetibilidade à tuberculose) é uma versão da teoria do miasma, e muitos ainda acreditavam nela em pleno século XX, muito depois da descoberta da verdadeira causa da tuberculose. Aparentemente, algo assim como um miasma, uma atmosfera que represente a generalização da infecção, é necessário para a moralização de uma doença (SONTAG, 2017, p. 110).

Nessa aproximação, mais uma vez a filósofa indica os mecanismos a partir dos quais foi possível estigmatizar a doença de maneira tão intensa. Graças à ignorância sobre sua natureza, a aids revestiu-se de uma aura miasmática, e poderíamos dizer, por exemplo, que tal aura infecta e podre fora associada aos gays, vistos como símbolos e transmissores, párias que pareciam carregar a contaminação ao redor de si, tal qual um estigma. As metáforas mais vis poderiam ser estabelecidas diante do desconhecido, inclusive, uma delas indicava a aids como o arauto do fracasso da ciência, pois ela desafiava o conhecimento médico no seu momento de maior desenvolvimento até então.

No entanto, é importante ressaltar que o terror com a aids não era apenas motivado por ser uma doença mortal e pouco conhecida, mas também pelo sofrimento e pelo desgaste que ela proporcionava, pois, segundo a autora, “as doenças que mais causam terror são as consideradas não apenas letais, mas também desumanizadoras – no sentido literal do termo” (SONTAG, 2007, p. 108). Esse aspecto, outro agravante na construção dos discursos da doença, era representado pelo corpo enfermo, mas especialmente pelo rosto, que a filósofa considerava o espaço privilegiado na sociedade para a “[...] avaliação da beleza ou da ruína física” (SONTAG, 2007, p. 109). Assim, as faces emagrecidas que revelavam sua estrutura óssea com a perda da carne se tornavam, simultaneamente, signos da morte e do sofrimento que permeava o caminho até este inevitável fim.

Outro enlace entre a doença e a morte como situações abjetas é exemplificado quando Sontag (2007, p. 14) afirma que é “[...] difícil lidar com a morte nas sociedades industriais avançadas. Assim como a morte é hoje um fato ofensivamente sem sentido, também uma enfermidade vista em larga medida como sinônimo de morte é vivenciada como algo que se deve esconder”. Assim, a autora constrói a imagem de uma sociedade que teme e rejeita a morte relacionando-a com a vergonha de possuir uma doença que levará a este destino derradeiro.

O sociólogo Norbert Elias (2001) será enfático ao propor que a sociedade contemporânea desaprendeu a lidar com a morte. Analisando o tema partir da sua discussão sobre o processo

civilizatório, afirma que a sociedade deixou de lado tudo aquilo que remetia à sua condição animal, colocando a morte em segundo plano, processo que fora motivado pelo desenvolvimento dos tratamentos médicos que ampliaram a expectativa de vida da humanidade. Hoje, o fim da vida não faz mais parte do cotidiano das famílias: os corpos que antigamente eram velados em casa passaram a ser recebidos em lugares específicos, assim como os cuidados que eram conduzidos pelos familiares passaram para as mãos de profissionais. A dificuldade em falar da morte com as crianças é um dos tópicos que o autor discute, demonstrando nossa inépcia em abordar o fim da vida enquanto sociedade, pois “o espetáculo da morte não é mais corriqueiro. Ficou mais fácil esquecer a morte no curso normal da vida” (ELIAS, 2001, p. 15).

Ao pensar a condição do moribundo, ou seja, daquele que aguarda a morte, o sociólogo propõe pensar que o processo de morrer pode ser longo, sendo constituído de etapas que precedem o fim em si. Para Elias (2001, p. 9), “o problema social da morte é especialmente difícil de resolver porque os vivos acham difícil identificar-se com os moribundos”, ou seja, afastam-se dos que estão próximos da morte como se estes fossem um lembrete de sua condição também finita.

Dessa maneira, a presença da aids é extremamente específica, pois volta em um momento no qual não se fala da morte, além de causar grande sofrimento até a chegada do inexorável fim, desfigurando o indivíduo e criando um signo que simboliza tudo de mais execrável: o fim da vida através de uma doença desconhecida que foi transmitida por um meio associado a práticas sexuais entre homens ou usuários de drogas. Além disso, atingiu de maneira específica a comunidade gay que estava começando a se organizar politicamente, tornando suas existências, que já estavam à margem da hegemonia heteronormativa, ainda mais marginalizadas, matando os seus e imprimindo no grupo o estigma da morte.

Diante de tantos aspectos negativos, que parecem explicar parcialmente o grande impacto da epidemia, não é de se estranhar que exista um grande debate sobre a origem da doença, assim como preocupações sobre o modo como ela se espalhou pelo mundo. Sobre sua disseminação, bem como quanto à sua origem, Sontag (2007, p. 114) pontua a atribuição das doenças ao estrangeiro como algo recorrente em outros casos: “Eis uma característica da visão comum da peste: a doença invariavelmente vem de outro lugar”. Dando exemplos dos nomes da sífilis quando esta se espalhou pela Europa, ela menciona que, para os ingleses, por exemplo, era o “mal francês”. Ou seja, a moléstia sempre está alhures. Para a autora,

[...] essa observação [...] revela uma verdade mais importante: a de que há uma ligação entre o imaginário da doença e o imaginário do estrangeiro. Suas raízes se encontram talvez no próprio conceito de errado, sempre identificado como o não-nós, o estranho. A pessoa poluente é sempre errada, observou Mary Douglas. O inverso também é verdadeiro: a pessoa considerada errada é vista, ao menos potencialmente, como uma fonte de poluição (SONTAG, 2007. p. 115).

Discutindo esse preconceito com o estrangeiro a partir de uma hierarquia que pensa o outro enquanto primitivo e menos desenvolvido, a autora pontua como a Europa ignora o seu papel enquanto disseminadora de doenças durante a colonização. Na sequência, destaca o reforço da ideia de que a aids veio da África como uma atitude racista que associa os povos do continente com o primitivo através de ideias preconceituosas estereotipadas de animalidade e licenciosidade sexual.

Assim, seguindo-se à risca a visão clássica da peste, julga-se que a AIDS surgiu no “continente negro”, espalhou-se para o Haiti, depois para os Estados Unidos, depois para a Europa, depois... A AIDS é encarada como uma doença tropical: mais uma peste oriunda do chamado Terceiro mundo – o qual, afinal de contas, é o lugar onde vive a maior parte da população do mundo –, além de ser um flagelo dos *tristes tropiques* (SONTAG, 2007, p. 117).

Em alguns textos mais recentes, ainda é possível observar essa perspectiva. Os pesquisadores brasileiros Eduardo Jardim (2019) e Francisco Bastos (2006) dão como certa a origem da enfermidade na África, a partir de um vírus que vivia em liberdade na natureza e que acabou sendo transmitido para os humanos. O filósofo Jardim (2019), em seu texto ensaístico, propõe uma grande linha do tempo, que leva dos macacos aos homens, passando pelo Congo e pelo Haiti até chegar aos Estados Unidos ao longo do século XX, uma reconstituição bastante interessante, mas que peca por não apresentar as fontes que confirmariam sua narrativa. Além disso, sua perspectiva parece problemática, pois ele dedica boa parte de seu livro, publicado recentemente, para debater esse deslocamento do vírus, algo que parece bastante ultrapassado na literatura mais recente sobre a aids. No entanto, ele rechaça as associações racistas que supunham o contato sexual com os macacos, apontando para a possibilidade de passagem do vírus para os humanos em alguma caçada ou no preparo de alimentos.

O médico Bastos (2006, p. 24-25) cerca o tema de outra maneira, ao criticar com veemência as preconceituosas declarações criticando a sua difusão:

Muita tinta (e tonner) foi gasta com detalhes bizarros acerca da “passagem” dos retrovírus dos macacos para os humanos, questão que permanece em aberto, a despeito de publicações de natureza voyeurística, quando não racista, que descrevem em supostos detalhes as relações sexuais entre macacos diversos e tribos africanas [...] Não resta dúvida, hoje, de que a Aids provém do continente africano, o que não constitui, entretanto, novidade alguma, pois nós, humanos, também somos de lá provenientes. Portanto, nós, boa parte dos símios (e diversos outros animais) e dos

retrovírus (e demais vírus) nos originamos, todos, deste que é o berço principal da biodiversidade e da civilização humana (esta última, basicamente na região acima do Sahara, mais propícia à agricultura em larga escala, em conexão com parte do Oriente Médio).

Evocando arranhões, mordidas ou mesmo a ingestão de carne contaminada, Bastos (2006) procura dissipar essa aproximação racista apontando sua irrelevância. No entanto, ainda que a discussão sobre a origem do vírus da aids pareça pouco importante hoje, refletir sobre esse tema é bastante profícuo para pensarmos os estereótipos e as discussões sobre a enfermidade, ainda mais se lembrarmos que Sontag (2007, p. 142) havia afirmado que, se a aids fosse uma doença exclusiva do continente africano, “[...] pouca gente fora da África estaria se preocupando com ela”. É possível pensar, então, que a evocação do contexto africano associado com a origem do vírus pode se configurar como uma atitude racista quando procura encontrar um responsável, atribuindo culpa ao outro e, nesse caso, reforçando o estigma de um continente explorado e dilapidado pelo colonialismo europeu.

Para além da discussão sobre a origem do vírus no continente africano, a disseminação da doença também fora alvo dos receios com estrangeiros. Vítima de um grande engano, o canadense Gaetan Dugas ficou conhecido nos EUA como o “Paciente Zero”, ou seja, o responsável por disseminar o HIV em solo estadunidense. Sua delicada história é exemplar de como poderia ser possível pensar na construção da discursividade da doença a partir de uma perspectiva da estigmatização do outro.

Segundo o jornalista James Gallagher (2016), Dugas trabalhava como comissário de bordo da *Air Canada*, realizando voos internacionais. A partir de um levantamento produzido por infectologistas da Califórnia, seu nome foi associado a alguns outros homens infectados pelo vírus que estavam sendo estudados por esse grupo. Esses especialistas haviam estabelecido uma espécie de sistema no qual cruzavam as informações sobre as relações sexuais desses indivíduos e, dessa forma, o nome de Dugas foi inscrito no diagrama. Como ele residia fora do estado (*out-of-California*), seu registro foi marcado com a letra “o”. Em algum momento, essa letra foi confundida com um zero, e Dugas passou a ser conhecido como o primeiro indivíduo identificado com o vírus, sendo responsabilizado por sua disseminação no território estadunidense. Autores como Crimp (2004) e Marcelo Secron Bessa (2002) criticam veementemente a exploração da figura de Dugas, principalmente por Randy Shilts, que o popularizou no livro *And the Band Played on...* (1987). No entanto, apesar desses esforços, o comissário de bordo, infelizmente, entrou para a história com o ingrato papel do gay estrangeiro cuja libido incontrolável disseminou a aids nos EUA.

Nessa mesma reportagem, é comentado que, recentemente, uma equipe estudou as amostras de sangue recolhidas na década de 1970 procurando identificar padrões do vírus e descobriu que a grande variedade de configurações deste indicaria que sua disseminação teria ocorrido no início da década. Ao confrontarem o sangue de Dugas com esse banco de dados, concluíram que ele já possuía uma versão bastante adiantada do vírus, o que o impossibilitaria de ser o paciente zero. Além de retirar essa responsabilidade do jovem, que faleceu em 1984, a pesquisa apontou também uma data de disseminação do vírus diferente, retrocedendo em alguns anos a estimativa anterior.

No caso de Dugas, podemos não só ver a estigmatização do enfermo que vem de fora e traz a doença, como o cruzamento da enfermidade com a sexualidade. O comissário de bordo podia ser odiado pelos dois motivos: por ser gay e por trazer a doença do estrangeiro, a ponto, inclusive, de essas duas características se sobreporem e constituírem quase um sinônimo. Mas seria possível pensar que a homossexualidade é uma questão geográfica? Para dois pesquisadores espanhóis, a ideia da sexualidade como algo vindo de fora é bastante antiga, estando relacionada a um aspecto bastante importante: a prática do sexo anal.

Javier Sáez e Sejo Carrascosa (2011) procuram oferecer um panorama sobre o cu, pensando uma série de questões a partir do que chamam de políticas anais. Em seu livro, debatem como o sexo anal ficou associado ao meio homossexual e, em especial aos homens, apesar de ser praticado por pessoas das mais diversas orientações sexuais. Segundo eles, a associação direta com a homossexualidade retirou tal atividade do campo da heterossexualidade, apesar de a prática existir entre esses indivíduos. Assim, assinalam a condição abjeta dessa parte do corpo, de seu uso erótico e, em especial, em relação àquele que recebe a penetração: “O cu é o lugar privilegiado da injúria, do insulto. Como vemos em todas essas expressões cotidianas, a penetração anal como sujeito passivo está no centro da linguagem, do discurso social, como o abjeto, o horrível, o ruim, o pior” (SÁEZ; CARRASCOSA, 2011, p. 16).²²

A história da prática do sexo anal é muito anterior ao conceito identitário de homossexualidade, que só surge no séc. XIX. Dessa maneira, quando produzem um histórico destas práticas sexuais desde a antiguidade, é interessante ver como a prática do coito anal fora

²² T.a.: El culo es el gran lugar de la injuria, del insulto. Como vemos em todas estas expresiones cotidianas, la penetración anal como sujeto pasivo está em el centro del lenguaje, del discurso social, como lo abyecto, lo horrible, lo malo, lo peor.

frequentemente associada com o outro, o estrangeiro:

O interessante sobre o cu é que é sempre o "do outro", do estrangeiro. Na tradição europeia, e especialmente na espanhola, essa coisa sobre o cu é coisa de mouros. Para os árabes, somos nós os europeus que vão lá pedindo para tomarem no cu. Para muitos povos europeus, "um grego" é uma penetração anal. Para os invasores espanhóis da América, os índios americanos eram um grupo de pecadores porque praticavam sexo anal com frequência. É sempre o povo vizinho que pratica a sodomia, nunca é algo da sua "nação" ou cultura. Na Idade Média, a sodomia foi punida por ser algo dos infiéis, dos povos muçulmanos (SÁEZ; CARRASCOSA, 2011, p. 34-35).²³

Ao colocar o cu no centro das discussões sobre a homossexualidade, os autores indicam um aspecto importante da condição abjeta dos indivíduos que assim se identificam. Sontag (2007, p. 98) chega a pontuar a relação com a promiscuidade, mas não menciona a materialidade da sexualidade gay através do cu:

Uma doença infecciosa cuja principal forma de transmissão é sexual necessariamente expõe mais ao perigo aqueles que são sexualmente mais ativos – e torna-se fácil encará-la como um castigo dirigido àquela atividade. Isso se aplica à sífilis, e mais ainda à AIDS, pois não apenas a promiscuidade é considerada perigosa, mas também uma determinada "prática" sexual tida como antinatural. Contrair a doença através da prática sexual parece depender mais da vontade, e, portanto, implica mais culpabilidade.

Por sua vez, Sáez e Carrascosa (2011) dedicam um capítulo inteiro a discutir a relação da aids com o cu, afirmando que a enfermidade aumentou ainda mais a abjeção em relação ao ânus. Destacando a relação com o pecado, presente na citação de Sontag, mas ainda um pouco difusa, os autores declaram que a contaminação por via anal, que oferece maior possibilidade de contágio, é o grande paradigma da aids e da abjeção com o sexo gay no contexto da epidemia.

Os aspectos da prática do sexo anal são mais arriscados do que o sexo vaginal devido às características do cu, pois, se a vagina possui lubrificação e é constituída de uma série de músculos,

[...] o ânus é um mecanismo delicado de músculos pequenos e seu potencial de dano é aumentado pelo fato do intestino ter apenas uma única camada de células que o separa de um tecido altamente vascular, ou seja, do sangue. Portanto, qualquer organismo que entre através do reto tem muito mais facilidade de estabelecer um ponto de partida para a infecção do que teria na vagina (SÁEZ; CARRASCOSA, 2011, p. 146).²⁴

²³ T.a.: Lo interesante del culo es que siempre es el "del otro", del extranjero. En la tradición europea, y sobre todo la española, eso del culo es cosa de morros. Para los árabes, somos los europeos los que vamos allí pidiendo ser enculados. Para muchos pueblos europeos, "un griego" es una penetración anal. Para los invasores españoles de América, los índios americanos eran una panda de pecadores porque practicaban sexo anal de forma cotidiana. Siempre es el del Pueblo de al lado el que practica la sodomía, nunca es algo propio de tu "nación" o de tu cultura. Em la Ead Media, se castigaba la sodomía por ser algo propio de los infieles, de los pueblos musulmanes.

²⁴ T.a.: [...] el ano es un delicado mecanismo de músculos pequeños y su potencial de daño se ve aumentando por el hecho de que el intestino tiene solo una única capa de células que lo separa de tejido altamente vascular, es

Explicando então o motivo do uso de lubrificantes para facilitar o sexo anal, os autores destacam que o risco também existe para quem penetra, principalmente por causa das membranas de dentro da uretra, mas que, ainda assim, o maior risco é para quem recebe a penetração, pois o esperma possui componentes imunossupressores. Nesse sentido, os autores debatem a dificuldade das campanhas de atingir o público com informações consistentes, devido ao pudor em falar sobre o uso do cu para fins eróticos.²⁵

Pode-se pensar então no cu como uma presença difusa no discurso sobre a aids, pois ele está no centro da discussão a respeito da contaminação bem como da prevenção, mas, ao mesmo tempo, permanece oculto nas sombras por sua condição abjeta. Assim, vem constituir, junto ao receio da morte e do preconceito com os homossexuais, uma tríade asquerosa que parece permitir essa condição ambígua da epidemia: algo que deve ser falado, pois afeta diretamente a vida social, mas cujo comentário é delicado, pois trata de alguns tabus.

Dessa forma, são definidas algumas linhas de força dos debates sobre o lugar maldito da aids, como uma doença ligada aos homossexuais que penetram os cus uns dos outros e de adictos que penetram agulhas infectadas diretamente no seu sistema sanguíneo. Em um período no qual a ciência parecia ter domado a maioria das doenças que poderiam levar à morte, a doença causou forte impacto, e parece que foi necessário um afastamento temporal para que o tema fosse revisitado. Não é que a aids não tenha sido debatida no auge da epidemia, muito pelo contrário. No entanto, sabe-se que sua presença foi envolvida por uma série de questões que, paradoxalmente, a colocaram no centro da discussão, mas que também não permitiam que se abordassem todos os seus aspectos. Somado a isso, a proximidade temporal impôs ao comentário da aids curiosas situações, como é possível ver no caso de algumas figuras públicas: a morte de certos artistas é creditada a outras doenças, assim como obras têm sua crítica afastada do tema mesmo quando o abordam. A hipótese de um interesse renovado por desvendar essa obscuridade se confirma pelo debate atual sobre a aids em diversas instâncias e, especialmente, na sua relação com o campo das artes visuais, revista em uma série de recentes exposições,

decir, de la sangre. Por lo tanto, cualquier organismo que se introduzca por el recto tiene mucha mayor facilidad a la hora de establecer un punto de inicio para la infección de lo que la tendría em una vagina.

²⁵ O incômodo com o cu é tamanho que a pesquisadora Larissa Pelúcio (2014) propõe o termo *Teoria Cu* como um substituto à *Teoria Queer*; pois, se, no contexto estadunidense, o termo *queer* tem uma potência abjeta, a palavra é inócua em um país de língua portuguesa. Para ela, a palavra cu poderia então traduzir o impacto do uso de um vocábulo que atravessa o *status quo*. Seu uso poderia indicar também um afastamento da lógica falocêntrica, colocando o cu em evidência.

publicações e iniciativas.

E se o tempo pareceu mediar essa relação, também pode ser levada em consideração a questão da mudança das características da enfermidade e o arrefecimento desses aspectos estigmatizadores: com os antirretrovirais, a doença deixou de ser tão catastroficamente ligada a uma morte imediata, assim como acabou se tornando uma doença crônica. Além disso, a doença se espalhou pelos mais variados grupos, dissipando um pouco a sua relação com a transgressão. No entanto, essa relação continua ambígua: sabe-se que a aids é uma doença que pode atingir qualquer um, mas ela continua fortemente ligada à identidade gay. Nesse sentido, muitas das iniciativas recentes de revisão do tema nas artes visuais se inserem em perspectivas que discutem a sexualidade e suas mais diversas manifestações. É sobre este interesse por revisitar a aids e sobre a distância que nos separa de sua história que trata o próximo tópico deste trabalho.

1.2.2 – Aids 2.0 e o recente interesse pela epidemia

Em 2016, ao visitar o Museo Nacional de Bellas Artes em Buenos Aires, Argentina, após sua mais recente grande reforma, admito que foi com surpresa que constatei a presença de dois trabalhos que abordavam o tema da aids no setor correspondente aos anos 90: uma sala no último andar e, logo, a última do percurso do acervo. O texto de parede, além de descrever a década como permeada pelo neoliberalismo, assim como por práticas conceituais, objetuais, pela arte política e pelo revisionismo da tradição pictórica, afirmava que "depois da aparência festiva, são tempos marcados pela aids e pela luta de gênero, de militância gay e feminista".²⁶ Assim, além da presença física das obras, existe no texto a intenção de inscrever tais tópicos como elementos importantes para a arte naquele período. Uma chave de leitura necessária para entender um trabalho como *Yo tengo sida* (1994) (imagem 1), do coletivo Fabulosos Nobodies, composto por Roberto Jacoby e Kiwi Sainz.

²⁶ T. a.: Tras la apariencia festiva son tempos marcados por el sida y la lucha de género, de la militancia gay y feminista.



Imagem 1 – *Yo tengo sida*. Fabulous Nobodies (Roberto Jacoby y Kiwi Sainz), 1994. Serigrafia sobre camiseta, 63 x 73 cm. Fotografia do autor.

A obra é bem representativa do texto de parede, pois seu padrão de cores parece supor certo caráter lúdico. Somente ao nos aproximarmos e lermos o texto estampado podemos ter noção então do tema a que ela se refere. Os artistas que elaboraram a camiseta propuseram que diversas personalidades a utilizasse como forma de desmitificar a doença, sendo essa peça tanto um objeto artístico quanto o vestígio de uma ação efêmera. Além dela, encontrava-se na sala *Boca con pastilla verde* (1996) (imagem 2), obra de Alejandro Kuropatwa, pertencente à série *Cóctel*, que se insere na revolução promovida pelos novos medicamentos a partir dessa época. Na obra, o artista posa com uma pílula verde em sua boca, destacando a substância responsável pela manutenção de sua vida de maneira análoga a uma imagem sacra em um retábulo. O corpo enfermo, representado tantas vezes como frágil e moribundo, aqui demonstra sua vivacidade nas carnes bem coradas e na aparência saudável da boca que se abre para engolir o medicamento.

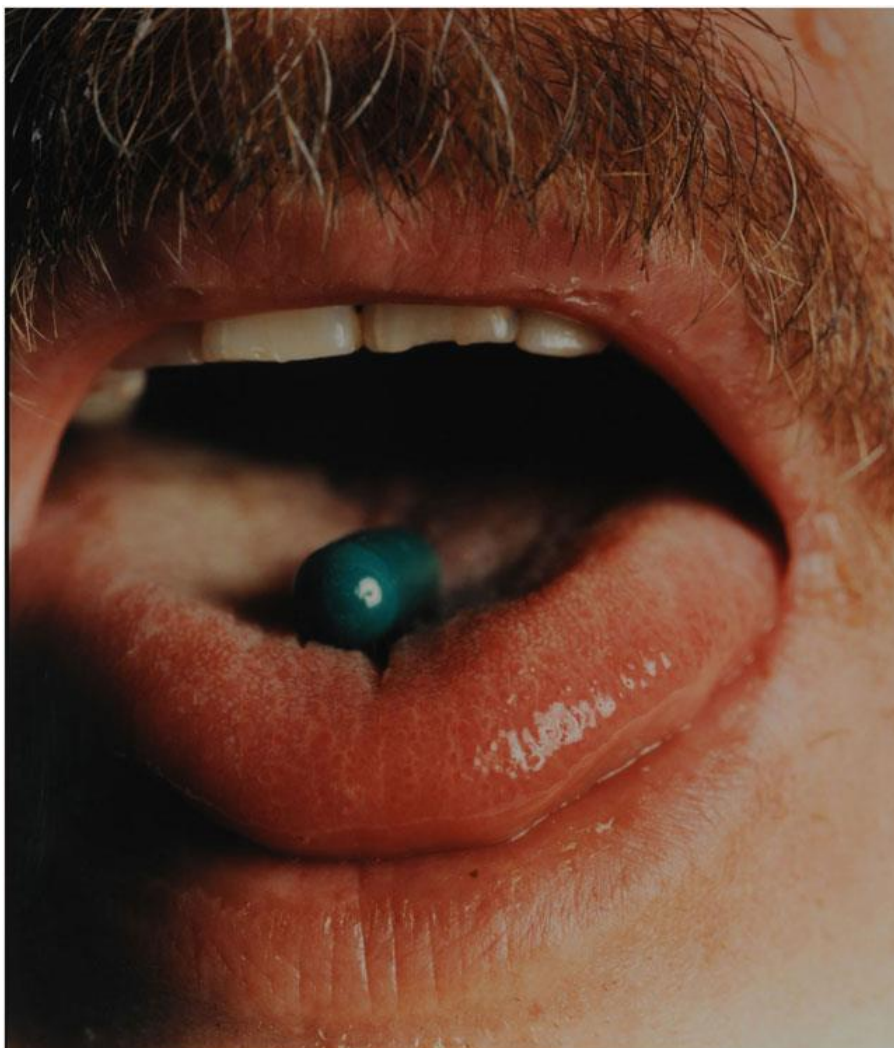


Imagem 2 – *Boca con pastilla verde*, série *Cóctel*. Alejandro Kuropatwa, 1996. Fotografia colorida sobre papel, 107 x 91,5 cm. Fonte: <http://www.bellasartes.gob.ar/img/coleccion/obra/web/10106.jpg>. Acesso em: 13 set. 2018.

Além de ficar surpreso, não pude evitar as tentativas de comparação com o caso brasileiro, pois mesmo transitando entre os circuitos e as instituições de São Paulo, Curitiba e Porto Alegre, nunca havia visto nenhuma estratégia que procurasse abordar o tema. Em visita a São Paulo no ano de 2017, procurei, na exposição permanente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP, algo semelhante à perspectiva argentina. Apesar de encontrar expostas obras de Alex Vallauri e Leonilson, artistas que faleceram em decorrência da doença, não existia a menção direta à aids na exposição dessas obras do acervo. Se, no caso de Vallauri, eu não sabia direito qual era a sua relação com o tema, no caso de Leonilson, esse silêncio me incomodou mais, pois o artista abordou diretamente o tema em seus trabalhos.

No entanto, com a realização da exposição *Histórias da Sexualidade* (2017), no Museu de Arte de São Paulo (MASP), foi possível ver reunidas diversas obras sobre o tema, compondo

Políticas do Corpo e Ativismos, um dos segmentos que constituía o projeto da mostra. Com curadoria de Adriano Pedrosa, Camila Bechelany, Lilia Schwarcz e Pablo León de la Barra, a mostra de abrangência mundial abordou o tema da aids privilegiando o diálogo entre o contexto nacional e internacional no interior das discussões sobre arte e política: lá estava o trabalho dos coletivos Fabulous Nobodies – a mesma camiseta já mencionada neste texto –, General Idea e ACT UP; 40 números do jornal *Lampião da Esquina*²⁷; assim como trabalhos do chileno Pedro Lemebel e do brasileiro Rafael França.

Foi também em 2017 que a exposição *Queermuseu*, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, foi inaugurada no Santander Cultural, em Porto Alegre, sendo encerrada por vontade do banco espanhol em virtude de diversos ataques fascistas motivados pelo Movimento Brasil Livre (MBL).²⁸ Apesar de não abordar o tema da aids de maneira satisfatória, a exposição foi importante no sentido de debater o *queer* no campo das artes visuais, ainda que ignorasse a relação da epidemia de aids com o surgimento das políticas *queer*, constituindo um verdadeiro atentado epistemológico, para não dizer um extremo desconhecimento sobre o tema que tentava abordar.

Abro então um parêntesis para explicar brevemente a relação entre a crise da aids e a teoria *queer*: é sabido que o ativismo *queer* surge também como resposta à normatividade imposta aos sujeitos não heteronormativos diante da crise do HIV/aids, como comenta o historiador da arte David J. Getsy (2016). É a partir das represálias sofridas em decorrência da enfermidade que alguns indivíduos decidem se opor aos processos de heteronormatização, indo na contramão da ideia de igualdade ao defenderem não o direito de ser igual, mas sim o de ser diferente. Surgido como movimento social nos Estados Unidos, o *queer* será, posteriormente, incorporado pela academia e, no Brasil, aporta justamente por esse viés, a partir de livros e textos acadêmicos, como apontado por Larissa Pelúcio (2014).²⁹

²⁷ Segundo Green e Polito (2006), o *Lampião da Esquina* foi um jornal homossexual pioneiro que circulou entre os anos de 1978 e 1981, organizado por um grande grupo de intelectuais e jornalistas, tais como Aguinaldo Silva, Darcy Penteado, João Silvério Trevisan, Francisco Bittencourt, Clóvis Marques, Adão Costa, João Antônio Mascarenhas e Gasparino Damata.

²⁸ Em 2018, a exposição foi reaberta na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, por meio de financiamento coletivo, apesar de ter sido impedida pelo prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, de ser montada no Museu de Arte do Rio (MAR).

²⁹ Uma das pioneiras desse debate no país é a pesquisadora Guacira Lopes Louro (2001, p. 545), que comenta alguns aspectos do impacto da epidemia que influenciaram o surgimento do *queer*: “Apresentada, inicialmente, como o ‘câncer gay’, a doença teve o efeito imediato de renovar a homofobia latente da sociedade, intensificando a discriminação já demonstrada por certos setores sociais. A intolerância, o desprezo e a exclusão – aparentemente abrandados pela ação da militância homossexual – mostravam-se mais uma vez intensos e exacerbados. Simultaneamente, a doença também teve um impacto que alguns denominaram de ‘positivo’, na medida em que

Hoje, a questão *queer*, discutida como uma postura pós-identitária que ultrapassaria as classificações estanques de outrora, nas quais podemos destacar as contribuições de Judith Butler (2013, 2012a, 2012b) e Paul B. Preciado (2014), se insere no horizonte da arte a partir da presença dos temas que orbitam o corpo a partir da sexualidade e do gênero em suas diversas manifestações e atravessamentos. No cenário internacional, é exemplar deste *zeitgeist* a realização da exposição *Queer British Art 1861–1967*, na TATE Britain, em Londres, no ano de 2017, curada por Clare Barlow.

Além dessa iniciativa, é possível perceber, na realização de outras exposições, a discussão sobre o impacto da aids nas artes visuais, como na mostra *Art AIDS America*, com curadoria de Jonathan David Katz e Rock Hushka, que, em 2015, foi inaugurada no Tacoma Art Museum (TAM), em Tacoma, Washington, percorrendo diversos outros museus no território estadunidense.³⁰

A mostra de Katz e Hushka procurou não só contar uma história da aids na arte, mas demonstrar a influência da enfermidade no campo artístico, tensionando então a relação entre arte e aids para além de um tema ou de uma ilustração da epidemia pela produção de imagens sobre a enfermidade. Além disso, diversos textos do catálogo demonstram a preocupação com deslocamentos importantes sobre a enfermidade que atravessam a exposição: Robb Hernández e Joey Terril (2015) comentam a importância dos imigrantes e de suas obras para a arte estadunidense, mencionando, principalmente, as contribuições de artistas latino-americanos.³¹ Por sua vez, Teresa Bramlette Reeves (2015) discute o papel das mulheres na epidemia, apontando dados interessantes, como os seguintes números sobre a exposição: são 28 mulheres expondo 31 trabalhos diante de 87 homens expondo 96 obras, um número próximo das estatísticas de que a cada 4 pessoas infectadas pelo HIV uma delas é mulher, ainda que apenas uma das artistas participantes se declare soropositiva. A partir desses dados, a autora discute

provocou o surgimento de redes de solidariedade. O resultado são alianças não necessariamente baseadas na identidade, mas sim num sentimento de afinidade que une tanto os sujeitos atingidos (muitos, certamente, não-homossexuais) quanto seus familiares, amigos, trabalhadores e trabalhadoras da área da saúde, etc. As redes escapam, portanto, dos contornos da comunidade homossexual tal como era definida até então. O combate à doença também acarreta um deslocamento nos discursos a respeito da sexualidade – agora os discursos se dirigem menos às identidades e se concentram mais nas práticas sexuais (ao enfatizar, por exemplo, a prática do sexo seguro).

³⁰ A mostra seguiu para o *Zuckerman Museum of Art*, na Geórgia, e de lá para o *Bronx Museum of the Arts*, no estado de Nova York, e, por fim, encerrou-se em Chicago, Illinois. Nesta última etapa, o projeto foi ampliado, tanto pela incorporação de novas obras como por um programa de atividades organizado pela *Alphawood Gallery*, que o recebeu na cidade. Essa ampliação resultou na publicação de um segundo catálogo complementar ao primeiro, intitulado *Art AIDS America Chicago* (2018).

³¹ Hernández (2019) também é autor do livro *Archiving an Epidemic: Art, AIDS, and the Queer Chicana Avant-Garde*, que procura discutir a questão da aids a partir do trabalho de artistas estadunidenses de origem mexicana, problematizando outras hierarquias coloniais que atravessam a epidemia.

como a população de mulheres mais vulnerável, as afro-americanas, não é representada na devida proporcionalidade.

Na seleção da mostra, além de nomes famosos como Nan Goldin, Robert Mapplethorpe, Keith Haring, Félix Gonzalez-Torres, estão presentes também alguns menos conhecidos, como Hugh Steers, Shimon Attie e Deborah Kass. A intersecção entre o campo da arte e do design pode ser vista em trabalhos como o de Barbara Kruger, assim como o caráter ativista e documental percorre os trabalhos de Catherine Opie, que retrata manifestações de combate à aids através de fotografias. Outra tensão entre o espaço do museu e o do ativismo é oferecido pela presença do *The NAMES Project Foundation*, que participa com seu *quilt* colaborativo, no qual cada parte corresponde a uma elegia para alguém morto em decorrência da aids. Desde 1987, o *The AIDS Memorial Quilt* constitui uma grande colcha de retalhos, recebendo partes dos mais diversos lugares, diluindo conceitos de autoria e também de objeto artístico ao incorporar uma prática *kitsch* em um projeto artístico colaborativo.³²

Quando soube dessa exposição, fiquei bastante surpreso pela sua singularidade. No entanto, posteriormente, entrei em contato com outras iniciativas que procuravam discutir a relação entre a arte e a aids – as já citadas exposições *Anarxiu sida* (2018), *Chile tiene SIDA* (2018), *United by AIDS – An exhibition about loss, remembrance, activism and art in response to HIV/AIDS* (2019) e *Expediente Seropositivo – Derivas visuales sobre el VIH en México* (2020). Percebi então que, se ao iniciar minhas pesquisas ainda na graduação estava percorrendo um caminho pouco explorado, ao escrever a tese eu já havia entrado em contato com um conjunto de pesquisadores, curadores e artistas que procuravam refletir sobre a doença a partir de diversas estratégias.³³

Esse interesse renovado pela enfermidade é abordado por Avram Finkelstein (2018), artista e ativista que publicou, em 2018, o livro *After silence. A history of AIDS through Its Images*. O autor, além de se dedicar a contar a história das imagens da aids produzidas por coletivos artísticos estadunidenses, como o The Silence = Death Project e o Gran Fury, dos quais foi membro fundador, tornando sua obra referência para as discussões sobre os limites e as sobreposições entre arte e ativismo, também narra o interesse recente pelo tema da aids a partir do conceito de AIDS 2.0, que inclusive é o subtítulo de sua introdução. Segundo o autor:

³² Para outras informações sobre o projeto, é possível acessar: <https://aidsmemorial.org/theaidsquilt/>. Acesso em: 8 dez. 2019.

³³ É importante, no entanto, destacar que figuras como Pepe Miralles e Douglas Crimp, nunca deixaram o tema de lado, pesquisando a aids e suas relações com a arte e a cultura de forma contínua desde a eclosão da epidemia.

Um número crescente de filmes narrativos, documentários, projetos de arquivos, reencenações teatrais, livros e exposições em galerias já foram dedicados ao tema, e estes foram apenas os primeiros. Existem muitas outras grandes iniciativas em andamento. Nós estamos em um segundo vórtice, a AIDS 2.0, e ele está apenas começando (FINKELSTEIN, 2018, p. 1).³⁴

O autor procura estabelecer o porquê desse interesse recente, pontuando os aniversários de trinta anos do surgimento da epidemia, os 25 anos do coletivo ACT UP e questionando porque essas datas seriam comemorativas e outras não. Ao introduzir esse debate, que aponta para uma crítica sobre como a história é construída, Finkelstein (2018, p. 2) afirma que “A aids 2.0 não é a história do HIV/aids. É a sua narrativa”.³⁵ Ou seja, ele destaca como qualquer olhar para o passado possui o poder de construir narrativas e que devemos ter atenção para entendermos que as narrativas criadas sobre um assunto não seriam, exatamente, a sua história.

No entanto, Finkelstein não explica se essa história seria acessível de alguma outra maneira que não a criação de narrativas sobre eventos passados. Na verdade, o autor parece ignorar a própria episteme da história, que, por meio das discussões sobre a historiografia, problematiza essa distância intransponível entre um fato histórico e a sua escrita na história. Como indica a historiadora da arte Carolin Ferreira (2019, p. 30), essa distância parte da “[...] nossa condição como seres históricos cujo conhecimento sempre será limitado pela nossa incapacidade de reconstruir a história”. Ou seja, pensando a partir da perspectiva do autor, como construiríamos uma história que não fosse uma narrativa? O caminho por ele indicado parece se basear na sua autoridade como testemunha do que pretende narrar.

Finkelstein (2018) questiona a visão da história da aids enquanto uma narrativa sobre como diversos agentes lutaram até que fosse descoberto um tratamento paliativo satisfatório, comentando que esse momento, apesar de extremamente importante, não resolveu o problema e que deveríamos ter mais atenção com as narrativas que criamos sobre a história da epidemia. Esse é o argumento que introduz sua grande motivação para a produção do livro: escrever sobre as imagens dos coletivos em que participou, dando a devida atenção ao seu contexto. Sua crítica ao *revival* da aids é, justamente, a descontextualização das imagens produzidas no período. Sobre os cartazes que ajudou a construir, ele menciona que, apesar de terem se tornado símbolos da aids, tais imagens foram produzidas a partir de diversos estudos e que seu contexto era muito específico. O autor referencia, por exemplo, a completa falta de informações sobre a doença, a

³⁴T. a.: A growing number of narratives films, documentaries, archival projects, theater revivals, books, and gallery exhibitions have already been devoted to the topic, and these were just the first to the gate. There are many more major undertakings in the pipeline. We are in a second vortex, AIDS 2.0, and it only just beginning.

³⁵ T.a.: AIDS 2.0 is not the story of HIV/AIDS. It is its storytelling.

dificuldade em fornecer informações confiáveis e o pânico diante da enfermidade.

Ou seja, o que o autor parece propor é a apresentação da sua própria narrativa, ainda que, pela sua perspectiva, acredite estar escrevendo história, enquanto os outros criam narrativas. Se, por um lado, não podemos negar que sua perspectiva é única e muito importante, por outro, seria ingênuo pensar que o fato de ele se colocar como alguém que testemunhou a construção dessas obras o colocaria, automaticamente, em uma outra categoria superior para produzir considerações sobre esses trabalhos artísticos.

Entretanto, é importante pontuar que se, em determinada parte de seu livro, Finkelstein (2018) se define mais como um propagandista do que como um artista, sua curta biografia na orelha do volume insere sua prática no interior do mundo da arte de maneira irrefutável ao citá-lo como membro fundador dos coletivos Silence = Death e Gran Fury, além de indicar a presença de seus trabalhos nas coleções de instituições como o Museu de Arte Moderna, o Whitney Museum, o New Museum e o Smithsonian Archives of American Art. Pode-se então aferir que o pedido por uma maior atenção com as práticas artísticas ativistas sobre a aids não corresponde, necessariamente, a um pedido de saída do campo da arte, mas sim de ampliação das suas práticas, algo que vai diretamente ao encontro do posicionamento de Belting (2012).

Dessa forma, uma História da Arte que incorpora novas práticas teria que as assumir também em sua episteme para dar conta de comentar as obras com a devida atenção e cuidado. Esse é um argumento também encontrado na crítica de Crimp (2015) ao afirmar que muitos trabalhos artísticos construídos no interior da discussão sobre a aids não interessariam aos museus, por serem extremamente contextuais, não fazendo sentido fora do seu ambiente de concepção e atuação, os movimentos sociais e as manifestações contra a epidemia. Acredito que o teórico não ignorava a grande capacidade de apropriação que os espaços museológicos promovem, transformando quaisquer artefatos e informações em material para exposições sobre arte, mas sim que procurava, na verdade, definir a extrema especificidade pontuada por Finkelstein, defendendo também, ainda que de forma indireta, a necessidade de discussões específicas para abordar esses trabalhos artísticos, pois, sem essa preocupação contextual, tais obras não estariam sendo apresentadas com o devido cuidado.

Por sua vez, a pesquisa de Yates McKee (2016) se relaciona com os preceitos de Finkelstein (2018) por dois pontos de contato. Por um lado, ao abordar a questão do movimento

*Occupy*³⁶ e das práticas artísticas inseridas nesse contexto, o autor reforça a necessidade de contextualização das obras de caráter ativista. Por outro, ao colocar as práticas artísticas relacionadas à aids como um antecedente das práticas ativistas do *Occupy*, McKee (2016) pode estar recorrendo no erro de não contextualizar com a devida atenção a conjuntura de tais ações. Sua estratégia, colocando-as como uma espécie de passado recente, como antecedente histórico de uma possível linha do tempo de uma História da Arte e do ativismo nos EUA, inscreve-as em uma espécie de tradição, atenuando suas diferenças. Essa perspectiva parece se confirmar diante do comentário breve sobre dois cartazes, *Silence = Death* (1987), do The Silence = Death Project, e *Art Is Not Enough* (1988), do Gran Fury, ambos discutidos por Finkelstein (2018), que em sua iniciativa propõe falar dessas imagens de uma maneira mais completa do que os comentários tecidos sobre elas por outros autores.

O historiador da arte estadunidense Christopher Reed (2011) segue em outra direção para discorrer sobre a arte e a aids, historicizando essa relação no interior de uma História da Arte e da homossexualidade. Nessa perspectiva, ele concebe o período entre 1982 e 1992 como a década da aids. Suas considerações são muito pertinentes, principalmente por compreenderem o período de maior discussão sobre o tema e também por pensar o legado da enfermidade no período subsequente, no qual introduz o pensamento *queer*. Dessa forma, o autor relata o impacto da enfermidade dentro de um tópico específico da História da Arte, o que, apesar de ser muito importante em virtude de suas especificidades, acaba por afastar tais produções de uma visão mais abrangente do campo artístico. Reed (2011) inscreve a pertinência do tema em uma História da Arte e da homossexualidade, e não em uma História da Arte geral, apesar de estabelecer constantes e necessárias relações com o *status quo* do campo da arte.

Nesse sentido, penso ser importante para esta pesquisa produzir uma estratégia que possa contemplar diversos atravessamentos: a revisão historiográfica como norte, a intersecção entre a aids e a sexualidade – com destaque para o homoerotismo –, as relações da arte com práticas políticas e ativistas³⁷ e o trânsito entre uma especificidade que dê conta do tema que procuro abordar, mas que também esteja inserida num contexto maior, neste caso, a arte contemporânea e a produção artística no Brasil. A partir dessa posição, pensando na crítica de Finkelstein (2018)

³⁶ Occupy Wall Street é um movimento de protesto contra diversos aspectos do capitalismo tardio; surgiu em Nova York, em setembro de 2011, espalhando-se para outros locais.

³⁷ Conceituo a diferença entre a arte política e a ativista a partir das considerações de Lucy Lippard (1984). Segundo a autora, a arte política tende a ser socialmente preocupada, enquanto a arte ativista tende a ser socialmente envolvida. No entanto, ambas são produzidas muitas vezes pelos mesmos artistas. Nesse sentido, obras artísticas relacionadas à aids podem tanto problematizar a enfermidade como um tema ou estarem inseridas em contextos como os movimentos sociais, os grupos e as manifestações de resposta à crise da aids.

à falta de contextualização das imagens sobre a epidemia, acredito ser necessário estabelecer uma série de discussões sobre o contexto nacional para poder analisar as imagens produzidas a partir dessa margem, que possui suas próprias características.

1.3 – Uma história cultural da aids no Brasil

A partir da necessidade de se construírem aproximações para o debate sobre a aids no país, proponho começar com as questões ligadas às dissidências sexuais, um dos principais horizontes a partir dos quais será debatida a epidemia, principalmente quando se pensa a partir de um lugar que não parta da literatura médico-científica. Nesse sentido, minha escolha foi discutir e aproximar pesquisas e referências que abordam o momento anterior à epidemia a partir da discussão das sexualidades dissidentes e, depois, seguir com as análises sobre a aids, com especial foco na tentativa de construir alguns aspectos do que poderia ser uma história cultural da aids no Brasil, destacando a presença do comentário sobre as artes, e em especial a visual, nos textos que abordam a epidemia.

O historiador estadunidense James Green (2019) é um dos grandes estudiosos sobre a homossexualidade em terras brasileiras, abordando, em sua tese, a homossexualidade durante o século XX nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Em outra obra, na qual estabelecem o mesmo recorte temporal, Green e Ronald Polito (2006), ao relatarem diversas fontes sobre a homossexualidade no Brasil, percorrendo o período entre 1870 e 1980, percebem uma mudança a partir da década de 1960: se antes a maioria das fontes provinha das páginas policiais e ou estava associada a processos judiciais, a partir desse período, os próprios indivíduos começam a publicar suas edições, tais como *O Snob*, de Agildo Guimarães, impresso carioca publicado entre 1963 e 1969, pioneiro na abordagem da cultura gay.

Após a apresentação de uma reportagem da Revista Realidade – que em 1968 se dedicou a fazer uma reportagem sobre a experiência homossexual, na qual, apesar de todos os preconceitos os indivíduos entrevistados não se consideravam doentes ou anormais –, os autores passam a relatar o impacto do *gay power* estadunidense na mídia brasileira.

São então relatadas diversas notícias sobre as movimentações políticas que ocorreram nos Estados Unidos a partir da insurgência em *Stonewall*, em 1969, apesar do período de censura e das mentalidades retrógradas que rondavam a sociedade brasileira. Dessa forma, os autores justapõem essas informações, compreendidas entre 1969 e 1977, aos avanços e à tomada de consciência política dos homossexuais no Brasil. São símbolos desse desenvolvimento as colunas de jornais, tais como *A coluna do meio*, de Celso Cury, iniciada em fevereiro 1976, no

Jornal *Última Hora*, e descontinuada no mês de outubro em virtude de denúncia do Ministério Público do Estado de São Paulo. A acusação era de que seu “correio elegante” promovia encontros de pessoas anormais. No ano seguinte, a coluna *Guei*, de Glorinha Pereira, no *Correio de Copacabana*, e a *Tudo Entendido*, de Antônio Moreno, no carioca *Gazeta de Notícias*, deram continuidade a esses espaços de comunicação em veículos da mídia impressa.

Por fim, os autores demonstram que, apesar das dificuldades, a discussão sobre a sexualidade gay já se encontrava amadurecida quando do surgimento do *Lampião da Esquina*, jornal editado a partir de 1978, capitaneado por intelectuais e jornalistas de ampla experiência: “Aguinaldo Silva era o coordenador editorial e o jornal contava no início com sete editores: Darcy Penteadó, João Silvério Trevisan, Francisco Bittencourt, Clóvis Marques, Adão Costa, João Antônio Mascarenhas e Gasparino Damata” (GREEN; POLITO, 2006, p. 181). Além disso, o conselho editorial contava com nomes como Peter Fry e Jean-Claude Bernardet. Sendo editada até junho de 1981, a publicação enfrentou a resistência do Estado brasileiro, sendo acusada, em 1979, de ofender a moral e os bons costumes. Devido à pressão dos intelectuais, de artistas e da Associação Brasileira de Imprensa – ABI, os militares retrocederam na acusação.

O livro de Green e Polito (2006), assim como o estudo de Green (2019), estabelece seu recorte até o fim da década de 70, afirmando que, nos anos 80, a profusão de informações sobre a homossexualidade masculina no Brasil, bem como de outras manifestações de diversidade sexual, caracterizaria um novo momento. No entanto, tal avanço coincide, justamente, com os primeiros comentários sobre a desconhecida nova doença que eram divulgados pela mídia.

Um exemplo desse momento é o livro *Os homoeróticos*, do jornalista Délcio Monteiro de Lima (1983). Na orelha da edição, um curioso texto anuncia “[...] uma perspectiva de melhor compreensão e conseqüente ajustamento dos homossexuais brasileiros, numa sociedade verdadeiramente pluralista, democrática e cristã” (LIMA, 1983, n.p.). No entanto, apesar de pensar a questão da tolerância em uma perspectiva que considera relevante inscrevê-la no interior da religiosidade cristã, o livro parece se orientar por uma postura positiva em relação ao indivíduo homoerótico.

Em um trecho anunciado pelo título *No modismo da síndrome*, o texto informa, citando fontes estadunidenses, que, a partir do início de 1982, começou a ser divulgada a peste gay, que seria atribuída somente aos homossexuais masculinos. O autor discute que, a partir de setembro do mesmo ano, averiguações médicas discordavam da relação entre essa doença e o uso de hormônios femininos, pois não fazia sentido que se pensasse que todos os homossexuais faziam

uso dessas substâncias, assim como foi desfeita a ideia de uma doença exclusiva dos homossexuais masculinos.

A peste gay finalmente começava a ser desmitificada, porque, na realidade, nunca tinha sido peste alguma nem tampouco enfermidade particular de gay. Somente mais uma doença grave sobre a qual, como sempre ocorre com qualquer doença grave, a ciência pouco ou nada sabe (LIMA, 1983, p. 12).

O tópico se conclui afirmando que a parcela de homossexuais é importante porque é mais numerosa do que se imagina e, em nenhum momento, são ditos os termos HIV ou aids. Tal texto é um exemplo de como estava no escuro a maior parte das pessoas a respeito da recém-surgida doença. No entanto, é triste verificar que a postura de desmistificar a enfermidade, adotada pelo autor em 1983, não vai corresponder à abordagem sensacionalista da mídia e da sociedade em geral, que contribuirá muito para a estigmatização dos indivíduos portadores da enfermidade.

Carlos Alberto Messeder Pereira (2004), assim como Green e Polito (2006), destacará a década de 1970 como um importante momento no avanço das liberdades individuais, pontuando o desenvolvimento do termo contracultura e a postura anti-hegemônica da qual ele advinha. O autor comenta a consolidação do movimento gay na década de 70 como um processo que encontrou resistência dos setores conservadores, apesar de ter assegurado um importante espaço de informação e discussão na esfera social. Outro destaque feito pelo pesquisador é o fato de esses processos ocorrerem, principalmente, em grandes centros urbanos, aspecto importante, especialmente no caso de nosso país de proporções continentais. Precisamos então problematizar essa geografia, sendo necessário pensar também a questão da produção artística contemporânea, cujos polos costumam ser as regiões de maior desenvolvimento urbano.

Pereira (2004) propõe um interessante comparativo ao apontar que a ideia de uma contaminação gay é substituída pela contaminação do HIV, que se difundiria a partir dessa população. Assim, o receio diante do aumento do número de gays, fato que pode ser associado à maior liberdade em expressar tal condição em um panorama mais permissivo, dá lugar ao receio pela doença que eles espalhariam. Tal processo, segundo o autor, culminaria em uma postura antigay na década de 1980, da qual emergiriam discursos como o da medicalização da homossexualidade, da crítica à promiscuidade e da argumentação de caráter biológico para legitimar o preconceito contra esse grupo. “De alguma forma, é como se a barreira que impedia a formulação pública de preconceitos tivesse sido derrubada pelo aparecimento da AIDS” (PEREIRA, 2004, p. 56).

Esta mesma tensão entre a tomada de espaços sociais e da sua concomitância com a

repressão é um dos principais traços de um dos mais importantes livros sobre a homossexualidade no Brasil, *Devassos no Paraíso*, de João Silvério Trevisan (2018), autor já citado como um dos editores do *Lampião da Esquina*. Publicado originalmente em 1986, em 2018 o livro foi reeditado com uma série de inclusões importantes. No entanto, mesmo com as mudanças, a aids continua sendo um importante aspecto da discussão do autor. Propondo no seu primeiro capítulo a tentativa de transitar entre duas identidades, a de homossexual e a de brasileiro, o autor percorrerá um longo caminho, abrangendo desde as questões da homossexualidade no Brasil colonial até os eventos mais recentes do cenário nacional, como o fechamento da exposição *Queermuseu*, no Santander Cultural, em Porto Alegre, ocorrida em 2017. Suas considerações sobre a homossexualidade e a aids incluem dados sobre o meio cultural, comentando sobre obras e artistas, contribuindo com informações pertinentes a esta pesquisa.

A respeito da aids, Trevisan (2018) debate a dupla via da epidemia, identificando, a partir de sua eclosão, um processo de abertura maior para o debate sobre a sexualidade relacionado à tomada de espaço pelas minorias sexuais, mas também reconhecendo que a moléstia

[...] sem dúvida infestou esse triste trópico com uma paranoia que sob pretexto de “resistência moral”, colocou de prontidão a ala conservadora – a mesma que às vezes cochilava com um olho mas mantinha o outro sempre alerta para vigiar e, de pronto, interferir [...]. Usando indevidamente a autoridade que a ciência, a religião e a mídia (três medusas do nosso tempo) lhe conferiram, tais oráculos passaram a ditar regras morais [...] (TREVISAN, 2018, p. 23).

O autor pontua também o entendimento da aids como resultado do descompasso entre a natureza e os costumes. Dessa forma, a doença seria o resultado de uma prática antinatural, o sexo entre iguais. Para ele, seria curioso que somente agora algo assim tivesse acontecido, e não em outros tempos nos quais grandes populações possuíam práticas homossexuais. Seu sarcasmo pontua o fato de a homossexualidade ser vista como algo da moda, que estava se espalhando recentemente. Alguns, inclusive, afirmavam-na como algo importado, que não era “natural” de nosso país, vindo para cá na esteira da revolução sexual e de costumes promovida nas décadas anteriores.

Discorrendo sobre o *boom* guei³⁸, o autor pontua a exposição de Darcy Penteado realizada em 1973 como um marco, por seu discurso inegavelmente homoerótico, com forte presença da imagem do corpo masculino erotizado. Já abordando a época da aids, é comentada a morte do cantor Cazuzza, ocorrida em 1990, após um longo processo de exposição pública da sua condição

³⁸ Trevisan utiliza o termo guei, adaptando a palavra de uso corrente na língua inglesa para nosso idioma.

enferma. O comentário é acompanhado de referências também a Renato Russo, Cássia Eller e Edson Cordeiro, entendidos como uma geração musical, entre os 1980 e os 1990, que havia saído do armário. De Russo, é destacado o projeto *The Stonewall Celebration Concert*, disco lançado em 1994, quando o artista já era consciente de sua soropositividade. O projeto incluía a impressão de um triângulo rosa no compacto e a inserção, no encarte, de uma lista de diversas organizações envolvidas com o combate à aids e a discussão sobre as sexualidades dissidentes da heteronorma. Também é mencionada a preocupação em reforçar a heterossexualidade do sociólogo hemofílico Herbert de Souza, o Betinho, diante de sua condição soropositiva. Outra figura pública importante a pontuar seu estado sorológico apresentada pelo autor é Herbert Daniel, escritor que fora guerrilheiro no período da ditadura e que decide concorrer como vice da chapa de Fernando Gabeira pelo Partido Verde à presidência em 1989. Sendo publicamente homossexual e soropositivo, sua postura é um ato bastante representativo, principalmente se levarmos em conta as considerações de Rubin (2017), que discorre sobre como a sexualidade e seus atravessamentos, apesar de fortemente ligados ao âmbito privado, geralmente influenciam de maneira decisiva na escolha de representantes políticos.³⁹

Em um capítulo com o curioso título *Nosso trapo, nossa arte*, é comentada a apropriação desse *boom* guei pelos discursos hegemônicos da sociedade, o que teria gerado trabalhos artísticos de pouca força. A figura do trapo emergiria então como um símbolo de resistência que teria origens nas práticas contraculturais da década de 1970. Ainda que não explique muito bem sua noção de trapo, que parece se basear numa condição vestigial e daquilo que resta, da sobra, Trevisan discorre sobre o trabalho de Leonilson, pontuando a incorporação da experiência com o HIV no trabalho do artista, permeado havia muito tempo pelo teor biográfico. É comentada a série *Perigoso*, na qual o artista usou seu próprio sangue como material de desenho, além de outros trabalhos que envolvem afetos diversos, como amigos e ex-namorados. Pontuando a aids e a homossexualidade de Leonilson, o autor inscreve o artista como “[...] um dos maiores representantes da produção artística como forma de resistência nos duros “anos da peste”” (TREVISAN, 2018, p. 306), destacando inclusive a inserção do artista no panorama internacional, aspecto justificado pela compra de alguns dos seus desenhos pelo MoMA. Também é mencionado o dançarino Marcelo Gabriel, que utilizou o sangue como recurso cênico para discutir a aids em seus trabalhos.

³⁹ O texto *I want a president* (1992), da artista Zoe Leonard, por exemplo, problematiza a expectativa e a imagem que circundam a ideia de um governante, sugerindo a estranheza em se pensar um presidente cuja existência fosse implicada na diferença sexual e na crise da aids.

Ao abordar o impacto da epidemia, Trevisan (2018) também menciona a morte do estilista Markito, em 1983, ano de identificação oficial da aids no país. No ano seguinte, a escolha do nome *The Gay After* para um dos mais requintados bailes gays do Rio de Janeiro era uma referência apocalíptica ao filme *The Day After*, que tratava do impacto de uma explosão nuclear. Nesse mesmo carnaval, o primeiro após a identificação da doença em solo brasileiro, era destacado o receio de um certo jornal com a chegada de gays estrangeiros que poderiam trazer a enfermidade para o país.

Os termos câncer guei (devido ao sarcoma de Kaposi⁴⁰) e peste guei passaram a ser recorrentes nos meios de comunicação para falar da doença estrangeira que havia chegado ao país. O pânico desencadeou uma série de boatos, preconceitos e reações:

Nas farmácias, aumentou brutalmente a venda de medicamentos para reforçar as defesas orgânicas. Entre os homossexuais, a monogamia começou a ser indicada como a única possibilidade de sobrevivência – e com ela, de certo modo, a volta ao enrustimento. Mas os boatos continuaram. A revista IstoÉ publicou a notícia de que o famoso diretor de cinema Glauber Rocha, misteriosamente falecido em agosto de 1981, teria na verdade sido a primeira vítima brasileira da aids. No incerto diagnóstico de sua doença fatal, que apontou primeiro tuberculose, depois câncer e por fim septicemia, alguns médicos tenderiam a incluir, por causa dos sintomas, a *pneumocystis carinii* – típica pneumonia associada à aids. Os remanescentes do desestruturado Movimento Homossexual se mobilizaram, distribuindo panfletos em saunas e boates da cena guei. Mas como fazer para atingir aquele grande número de homossexuais fora do gueto, quer dizer, estatisticamente invisíveis? Além de exigir que, dentro do estado de São Paulo, os casos de aids fossem reportados ao Sistema de Vigilância Epidemiológica, a Secretaria de Saúde montou e instalou, já em 1983, um programa para diagnóstico, controle e tratamento da doença. E colocou uma linha telefônica à disposição da população, para informações (TREVISAN, 2018, p. 394).

São relatadas as opiniões contrárias à mobilização, como o posicionamento da revista *Veja*, que afirmava que as doenças da pobreza é que deveriam receber atenção prioritária do poder público, relativizando a importância do aparato de resposta à aids organizado em São Paulo. Posturas semelhantes foram emitidas por membros da comunidade médico-científica e até mesmo pelo Ministério da Saúde. De 13 casos em 1983 na cidade de São Paulo, com 9 mortes, passaram-se a novas e cada vez mais frequentes ocorrências pelo país e pela América Latina. Em 1985, era registrado um caso por dia, com 4 mortes semanais, principalmente ocorridas no eixo Rio-São Paulo. Naquele ano, o Brasil foi considerado o quarto país com o maior número de casos, ficando atrás apenas da França, do Haiti e dos Estados Unidos.

A contaminação dos bancos de sangue e a conseqüente infecção dos hemofílicos, assim

⁴⁰ Tipo de câncer de pele muito comum em pacientes soropositivos. Suas manchas arroxeadas eram um indício visível da presença da doença e do processo de fragilização das defesas do corpo antes do desenvolvimento de tratamentos paliativos mais eficientes.

como o aumento de casos de soropositividade em mulheres heterossexuais, apontavam para grupos diversos daqueles identificados como de risco⁴¹ ao início da epidemia, os homossexuais masculinos e os usuários de drogas injetáveis. Hospitais recusavam pacientes soropositivos ou que estivessem com alguma suspeita, por medo e pela pouca rentabilidade em mantê-los devido ao seu alto custo. Também eram recorrentes casos de diagnósticos médicos superficiais de aids baseados apenas na homossexualidade do paciente. “No gueto homossexual, havia um silêncio cada vez mais pesado. A vida noturna se esvaziou nas cidades mais atingidas, como São Paulo. As saunas gays foram fechando ou mudando de ramo” (TREVISAN, 2018, p. 397). No final do inverno de 1985, o Brasil já contava com cerca de 400 casos e 200 óbitos.

Trevisan (2018) destaca que a aids não inventou o preconceito, mas que trouxe à tona preconceitos que já estavam ali latentes. Inspirado nas considerações do poeta Antonin Artaud sobre a peste, o autor considera que a aids é facilmente associada a essa metáfora no sentido de um momento de crise que revelaria a verdade. Citando Susan Sontag (2007), ele apresenta a relação com a sexualidade gay como um elemento com poder de estigmatizar ainda mais a aids. O doente era, assim, culpabilizado pela sua condição, salvo prova em contrário. A soropositividade era vista como castigo contra uma prática imoral. “Criou-se então certa mitologia que, infelizmente, tendeu a se cristalizar em forma de arquétipo coletivo: a aids é obscena. A partir daí a doença ficou sujeita às mais diversas formas de manipulação” (TREVISAN, 2018, p. 400).

Um dos principais meios de manipulação da opinião pública foi entender a aids como sinônimo de homossexualidade, ignorando o cada vez maior número de pessoas heterossexuais que estavam sendo identificadas como portadoras do vírus. Assim, a homossexualidade voltava à sua condição patológica, agora sendo associada diretamente a uma doença mortal. Outro ponto importante era a recomendação da monogamia ou mesmo da abstinência sexual, que, segundo Trevisan (2018), eram práticas indicadas para os homossexuais. Ou seja, a crítica a certo comportamento sexual vinha mascarada de recomendação médica: sobre o sexo heterossexual, não parecia haver restrições, ou pelo menos elas eram mais brandas. Afirmações percentuais de quantos homossexuais estavam infectados eram frequentes na mídia, emitidas por médicos como o preconceituoso Ricardo Veronesi, mas era difícil aceitar sua relevância

⁴¹ Como indica Bastos (2006), o termo grupos de risco, que deveria definir uma possibilidade estatística de contágio, acabou tendo sua significação deturpada, contribuindo para que fosse disseminada a ideia de alguns grupos que estariam expostos à contaminação, enquanto outros estariam a salvo. Essa perspectiva fez com que muitos indivíduos não se preocupassem com a prevenção, aumentando a presença do HIV em grupos que não haviam sido apontados como prioritários ao início da epidemia.

diante da dificuldade de mensurar estatisticamente um grupo como esse e, ainda mais, a presença do HIV nessa comunidade, considerando as circunstâncias do momento e a própria condição discreta da prática homoerótica.⁴²

A prescrição do isolamento de gays e lésbicas anunciada pelo radialista paulistano Afanásio Jazadji é um exemplo dos discursos que eram correntes na mídia. O jornal *A Tarde*, de Salvador, era direto ao pregar o extermínio dos homossexuais em diversas das suas colunas. A materialização de tal incitação à violência ocorreu em casos como a expulsão de oitenta trabalhadores do garimpo de Serra Pelada no Pará, por serem considerados gays. Depois de terem seus cabelos, sobrancelhas e cílios raspados e cortados, foram colocados em um caminhão com um faixa escrito “transporte gay” e abandonados no meio da selva. Autoridades e entidades locais, como a associação de garimpeiros, estavam envolvidas no episódio.

Estar ou não infectado pelo HIV havia se tornado um aspecto explorado pela mídia. Houve, em meio ao pânico, a cobrança do teste ou mesmo de uma posição pública sobre ter ou não a enfermidade, o que em muitos casos significava confirmar também uma conduta homoerótica. No caso de celebridades, os meios de comunicação cobravam sem piedade informações sobre possíveis enfermos:

É verdade que essa necessidade de “apresentar provas” foi imposta inclusive por certa central de boatos – num novo tipo de cobrança. Isso aconteceu com Cazuza, ex-líder do Barão Vermelho, através de insistentes fofocas, por toda a década de 1980, que o pressionaram a se “confessar” publicamente contaminado pelo vírus HIV, pouco antes de falecer. Já no caso do pintor Darcy Penteado, foi quase maquiavélica a sutileza com que a revista *Veja* sugeriu o fato: ele estaria recluso em sua casa de praia, muito deprimido e doente, escrevendo um livro sobre aids. A notícia só insinuava o nome da doença porque, afinal, se tratava de “jornalismo fino”. A seguir, um jornal publicou uma foto de Darcy sorridente, para provar que estava cheio de saúde. O clima de paranoia foi tal que Darcy Penteado se recusou até o fim a confirmar sua doença. Raros amigos foram informados da verdade. Eu próprio só consegui saber da gravidade da sua saúde uma semana antes que ele morresse (TREVISAN, 2018, p. 410).

Um dado interessante sobre Penteado é a inclusão de um cartaz (imagem 3) de sua autoria no livro de Trevisan. A legenda afirma que, “Criado pelo autor em 1985, este cartaz tentava iniciar a primeira campanha de prevenção antiaids entre homossexuais brasileiros. Na época,

⁴² Para além do debate sobre a quantificação de casos de homossexuais infectados, é necessário problematizar a própria categoria homossexual, como indica Jurandir Freire Costa (1992), que não dá conta da totalidade dos homens que possuem comportamento homoerótico. Isso acontece porque as construções identitárias são muito frágeis e nem sempre dão conta da complexidade das relações entre os indivíduos, já que existem homens que se relacionam com outros homens e que não se consideram homossexuais. Para responder a essa demanda, foi criado o conceito de HSH, homens que fazem sexo com homens, contemplando aqueles que não se identificavam como homossexuais, tais como homens bissexuais e heterossexuais, mas que, no entanto, mantinham relações sexuais com outros homens. Essa estratégia permitiu o desenvolvimento de políticas de saúde que contemplavam os indivíduos vulneráveis para além de classificações identitárias.

foi proibido como imoral e irresponsável” (TREVISAN, 2018, n.p.).



Imagem 3 – *Transe numa boa*. Darcy Penteado, 1985. Cartaz. Fonte: Trevisan (2018).

Uma outra fonte, no entanto, indica uma autoria coletiva diferente da indicada por Trevisan (2018). No vídeo *O tratado de Narciso*⁴³ (2014), de Vitor Butkus, o autor aborda o trabalho de Hudinilson Jr. por meio de uma narrativa organizada a partir de entrevistas com o artista. Em meio às discussões sobre seu trabalho, uma informação chama a atenção: quando fala do cartaz *Transe numa boa*, Hudinilson afirma que ele e Jean-Claude Bernardet seriam coautores do projeto junto com Penteado. Além disso, afirma que a peça fora inaugurada no Centro Cultural São Paulo em parceria com o Metrô.

Voltando a Trevisan (2018), o autor comenta que, com o crescimento da doença,

⁴³ Disponível em <https://vimeo.com/214683033>. Acesso em: 13 fev. 2018.

aumentou o cerco aos homossexuais. Nesse cenário, a disputa pelos cargos nos programas de combate à doença oscilou entre diferentes interesses, incluindo o de indivíduos que pregavam políticas homofóbicas, como o fechamento de saunas. A menção à emblemática capa da revista *Veja* com a imagem de Cazuza, em 1989 (imagem 4), muito frágil e debilitado, representa, ao mesmo tempo, a espetacularização da tragédia, que gerava lucro com a venda de revistas, e a reprodução de estereótipos de dor e sofrimento que pouco ajudavam no combate à doença. A presença da morte nos discursos hegemônicos, algo que o desenvolvimento da medicina e a mudança nos costumes da sociedade ocidental pareciam ter dissipado, também é comentada como parte do cenário no qual se inscrevem essas práticas.

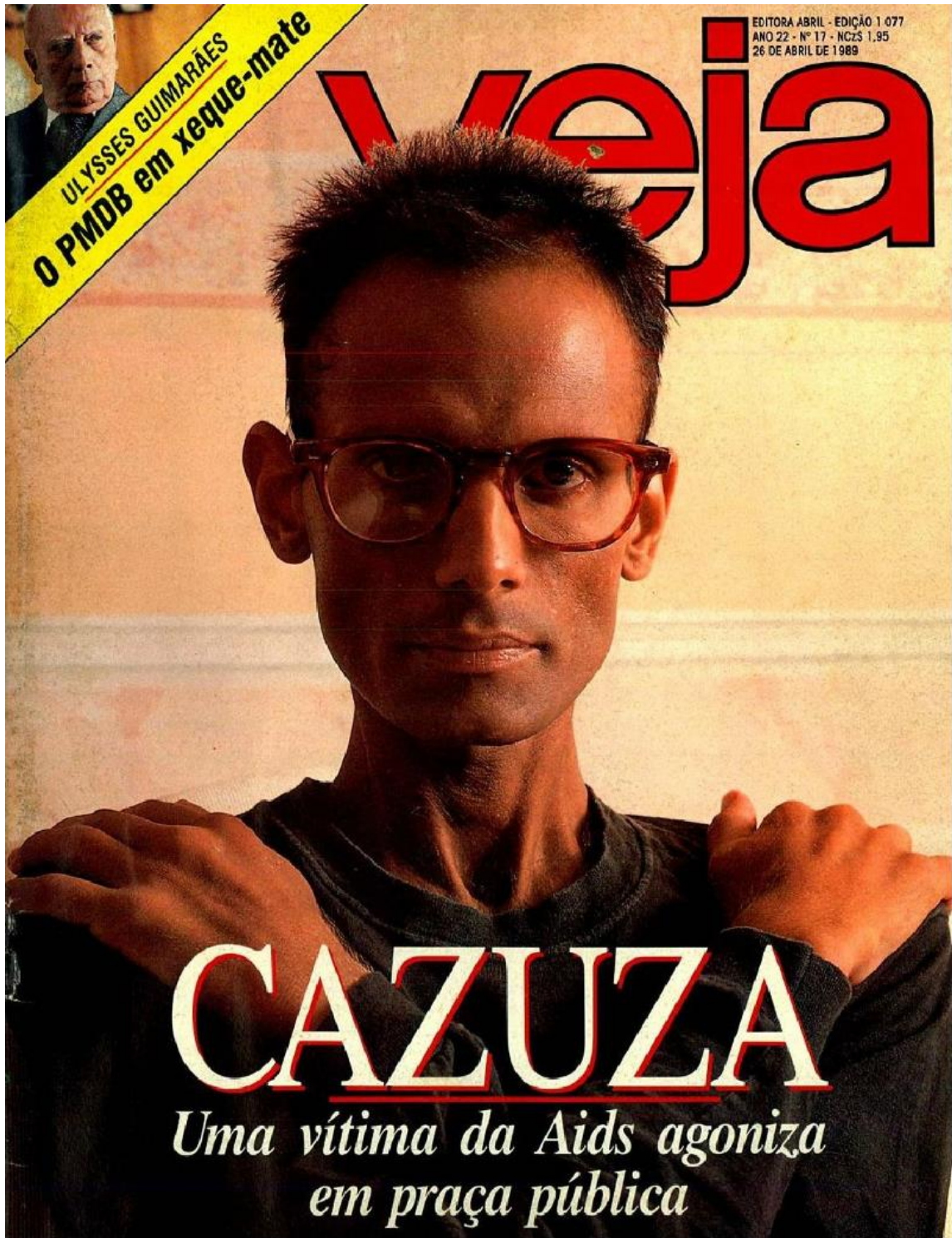


Imagem 4 – Capa da Revista Veja, edição 1077, ano 22, nº17, 26 de abril de 1989. Fonte: <https://medium.com/observat%C3%B3rio-de-m%C3%ADdia/quando-a-veja-matou-cazuza-15933a4f909a>. Acesso em: 17 nov. 2019.

Importante destacar outro tipo de violência que também ocorrera ao fim dos anos 1980 e que o autor aborda: a *Operação Tarântula*. Promovida pela Polícia Civil de São Paulo em 1987, ela buscava reprimir travestis com um discurso higienista, uma prática embebida no pânico diante da aids. Céu Cavalcanti, Roberta Brasilino Barbosa e Pedro Paulo Gastalho Bicalho

(2018) discorrem sobre a ação policial também a relacionando ao medo desencadeado pela enfermidade. Um dos seus destaques é um comentário sobre uma notícia publicada na *Folha de São Paulo* em 1 de março de 1987, na qual o jornal afirmava que as apreendidas seriam testadas para o HIV, o que é negado em entrevista pelo delegado-chefe Márcio Prudente Cruz, que defendia a prisão das travestis alegando a propagação de doenças venéreas. Tamara Figueroa Díaz (2019), por sua vez, dá como certa a detenção das travestis para a testagem do vírus citando como fonte a notícia publicada no jornal *El País* do dia 2 de março do mesmo ano.

Outras violências, de aparência mais sutil do que o uso da força policial, mas também de forte impacto, alastraram-se pelo país, segundo Trevisan (2018): propostas de cura da homossexualidade se espalharam pelo país, ligadas, principalmente, a correntes religiosas cristãs, com destaque para aquelas ligadas a cultos evangélicos. O preconceito era tão forte nas escolas, que em 1992 os Ministérios da Educação e da Saúde emitiram portarias proibindo a discriminação escolar de estudantes com HIV, devido aos diversos episódios ocorridos nesses ambientes.

Trevisan (2018) afirma que o Programa Nacional de Prevenção e Controle da Aids foi criado após muita hesitação do Ministério da Saúde. Após diversas escolhas equivocadas, as críticas, as pressões e os protestos dos setores ativistas resultaram no aprimoramento do programa, que abriu frentes corajosas, como os grupos de trabalho em focos críticos de contágio, tais como locais de prostituição e pontos de uso de drogas injetáveis. O programa foi responsável pela melhora no atendimento e pela ramificação do tratamento e das práticas de prevenção pelo território nacional. O autor pontua que as campanhas nacionais, ainda que nem sempre efetivas, foram vencendo as pressões e tornando-se mais diretas e corajosas, incluindo, posteriormente, as informações sobre a camisinha, apesar da resistência de setores como a igreja católica, que foram se abrindo progressivamente à medida que a doença deixou de ser exclusivamente uma enfermidade gay e passou a atingir outros grupos sociais. Posteriormente, a própria igreja acabou apoiando projetos de combate à aids.

O aumento de casos em grupos que não eram considerados de risco, mostrando o equívoco dessa noção, não diminuiu no imaginário preconceituoso da população e da mídia no que concerne à relação entre a aids e a homossexualidade, bastante forte até o final da década de 1990. A descoberta da soropositividade de celebridades como o ator Rock Hudson teria questionado os rígidos padrões de conduta discreta, forçando pessoas a tornarem públicas suas

identidades sexuais. Esse seria um exemplo da instabilidade ou da ambiguidade colossal do desejo. Nesse cenário, o coito anal foi fortemente criticado, tornando-se alvo de severas críticas, o que o autor considera curioso em um país que, notadamente, destaca a bunda como um elemento importante da vida erótica, ou seja: o problema era o coito anal gay e não o desejo heterossexualizado pela bunda. Percebe-se então que, apesar da integração ao *status quo* e da maior visibilidade, muitas barreiras não foram necessariamente superadas no que diz respeito aos preconceitos contra a aids e contra os homossexuais.

Seguindo o exemplo dos EUA e da Europa, os serviços de combate à aids se aproximaram dos movimentos sociais, proporcionando o desenvolvimento de diversas ONGS, que frequentemente recebiam repasses dos governos nas esferas municipal, estadual e federal. Nesse sentido, o trabalho de resposta à aids no Brasil foi se fortalecendo, e o país inclusive se tornou uma referência nesse âmbito:

Entre idas e vindas, cortes de verbas e atraso nas liberações de medicação, a verdade é que a partir de meados da década de 1990 o Brasil passou a ser considerado pela Organização Mundial da Saúde (OMS) um modelo no serviço de tratamento e prevenção à aids em países periféricos – apesar de continuar tendo um dos piores serviços de saúde pública em geral (TREVISAN, 2018, p. 419).

Ainda que as informações sobre o reconhecimento da resposta à aids no Brasil possam ser confirmadas por outras fontes, a opinião do autor sobre o serviço público de saúde parece calcada em um senso comum problemático, principalmente porque não é embasada em nenhum dado concreto, permanecendo na ordem de um achismo vago. No entanto, seu pensamento é paradoxal, pois suas considerações sobre o país se tornar uma referência no combate à aids só são possíveis devido ao funcionamento do SUS, tema discutido com maior profundidade por Lindinalva Laurindo-Teodorescu e Paulo Roberto Teixeira (2015a, 2015b), mas ignorado pelo autor.

Ainda sobre o sucesso desse modelo de saúde pública, é comentado o desenvolvimento de uma série de medicamentos mais eficazes que tornou a década de 1990 o palco da estabilização da epidemia. As previsões apocalípticas não se concretizaram e a doença foi razoavelmente controlada.

A partir da segunda metade da década de 1990, com o sucesso da terapia pelo coquetel medicamentoso que combinava vários antirretrovirais, a vida dos infectados melhorou muito, ao mesmo tempo que o número de óbitos diminuiu em 50% – sobretudo depois que as medicações, ainda quando importadas, passaram a ser disponibilizadas gratuitamente nos postos públicos de atendimento à aids (TREVISAN, 2018, p. 420).

Na sequência de seu texto, Trevisan discorda da visão da aids como um apocalipse, pois

tal posição pressuporia que a enfermidade teria destruído tudo o que fora construído anteriormente e também que antes dela houvesse sido conquistada uma situação real de libertação sexual, visões bastante redutoras a respeito de um contexto muito mais complexo. Ele também destaca a proximidade da cura com o começo da distribuição, no Brasil, do *Truvada* como profilaxia de pré-exposição ao HIV no ano de 2017.

A discussão sobre como a doença deu visibilidade aos homossexuais, contrapondo uma narrativa completamente pessimista diante do impacto da doença, é pensada a partir da perspectiva de que, além de tornar os homossexuais visíveis, a aids contribuiu para mostrar que eles estavam próximos, que eram pessoas comuns. “Graças à característica de estigma que a aids historicamente adquiriu, já não se podia mais esconder o desejo: ele estava lá, sendo identificado, flagrado e denunciado por intermédio da doença” (TREVISAN, 2018, p. 425). Em tom provocativo, o autor afirma que os mais diversos setores da sociedade passaram a debater o sexo anal e oral, a promiscuidade, o uso da camisinha e diversas outras questões associadas ao sexo gay, mas que na verdade não eram dele exclusivas, num processo que o autor intitula como “uma epidemia de informação”. A presença de quaisquer pessoas nas reuniões de grupos de prevenção e combate à aids organizados por minorias sexuais, sem serem necessariamente homossexuais, seria uma evidência dessa integração desde o início da epidemia.

No entanto, tal aproximação fez com que essa comunidade imitasse os padrões hegemônicos, incluindo aí os de consumo. Trevisan (2018, p. 433) afirma que a revolução sexual foi

[...] uma integração da sexualidade ao mundo do consumo. Mal disfarçado em liberação, o consumismo sexual tirou proveito, como costuma ser, da ansiedade. Nossa liberação sexual nos tornou apenas filhos mimados da permissividade, quer dizer, vivemos o que nos é permitido, travestidos de transgressores.

Assim, a saída do gueto cobraria seu preço: neste gesto de incorporação, a transgressão teria sido domesticada, como problematiza o movimento *queer*; apesar de o autor não comentar essa aproximação. A postura de descrença com uma problemática integração da diferença é recorrente em Trevisan (2018), sendo manifestada, por exemplo, quando afirma que Leonilson seria uma exceção ao processo de incorporação que tornaria os hábitos e, logo, os produtos culturais gays menos potentes. Outro ponto levantado é o fato de a doença ser lucrativa, movimentando grandes montantes de dinheiro, tendo também sua importância econômica em diversos setores. Ou seja, será que certos setores da sociedade estariam realmente preocupados com a enfermidade e com os sujeitos por ela afetados ou viam apenas mais uma possibilidade de lucro?

Em um debate próximo, a questão da domesticação e do controle da homossexualidade seria a tônica de um pequeno livro de autoria do antropólogo argentino-brasileiro Nestor Perlongher (1987). Mais conhecido por sua pesquisa sobre prostituição masculina, ele também escreveu sobre a aids, participando no volume *O que é aids?* da coleção Primeiros Passos, da editora Brasiliense.

Sua análise é incisiva ao apontar os problemas do preconceito recobertos pelo dispositivo da medicina e pelos seus discursos. No capítulo *Homossexualidade e poder médico*, discorre sobre como a homossexualidade esteve relacionada com a área da saúde, incluindo o uso dessa nomenclatura a partir do século XIX, sem problematizar o termo homossexualismo, cujo sufixo se referente à condição de enfermidade, que norteia então o campo discursivo do debate do sexo entre iguais como doença.

Segundo Rita de Cássia Colaço Rodrigues (2012), baseada nos estudos de Jean Claude Féray, tanto homossexualidade quanto homossexualismo são termos que surgem, simultaneamente, nos dois textos creditados ao austro-húngaro Karl-Maria Benkert, escritos em 1869. Diante das discussões sobre o preconceito explícito na abordagem patológica da sexualidade, o termo homossexualismo vem caindo em desuso, sendo atualmente utilizado por desinformação ou como provocação de setores conservadores. Jurandir Freire Costa (1992) propõe o uso do termo homoerotismo, cunhado pelo psicanalista húngaro Sandor Ferenczi, contemporâneo e colaborador de Sigmund Freud. Costa (1992), em um livro resultante de suas pesquisas a respeito do impacto da aids no imaginário social, apresenta esse debate, discorrendo largamente sobre a sua preferência por esse termo em relação aos propostos por Benkert. Em suma, sua justificativa procura se desviar da temporalidade restrita dos termos homossexualidade e homossexualismo, ligados ao discurso médico do século XIX. Além disso, o autor discute a redução da identidade a um único aspecto do comportamento, problematizando o sujeito homossexual, e propondo a discussão de um desejo pelos iguais, o homoerotismo.

Na sua abordagem da aids, Perlongher (1987) identifica um processo de disciplinamento das práticas sexuais, com grande ênfase nas práticas homossexuais. Assim, se o primeiro movimento de liberdade sexual havia sido abafado pelo nazismo, este segundo movimento, que inclusive viu na primeira metade da década de 1970 a saída da homossexualidade da lista de doenças mentais, estaria agora sendo reprimido pelos discursos incorporados pelos mecanismos de controle em direção à aids.

Esse movimento estaria inserido em um refluxo da revolução sexual, fundamental para

que sejam entendidos os discursos moralizantes que se voltariam contra os recentes avanços. As práticas higienistas e de regulação, como, por exemplo, a execração do sexo anal e o incentivo da masturbação, solitária ou em companhia, como prática segura já estariam organizadas ao redor de operações de controle das práticas sexuais. A antropóloga Larissa Pelúcio (2014, p. 17) discorre sobre o texto do autor pontuando que

[...] Perlongher concentra seu arsenal teórico, claramente foucaultiano, mas também bastante pessoal, a fim de mostrar que para se entender “o que é aids” é preciso conhecer aqueles saberes que têm o poder de instituir verdades sobre esta síndrome e tecer julgamentos morais sobre as pessoas atingidas por ela, regulando suas condutas, vigiando seus corpos e normalizando seus desejos. Para tanto mobiliza tanto uma linguagem propriamente acadêmica como aquela própria dos guetos e dos espaços marginais.

A menção a essa articulação revela certa irreverência no uso de alguns termos, como quando o autor comenta certo regime de corpos através de aconselhamentos:

Examinando mais de perto a natureza desses conselhos, percebe-se que eles pregam determinada organização dos organismos (funções hierárquicas dos órgãos): a boca para comer, o cu para cagar, o pênis para a vagina etc.. Os usos alternativos dos corpos costumam ser considerados prescindíveis; sobretudo coito anal (lembre-se da palavra de ordem dos gays paulistas no seu apogeu contestatório: “O coito anal derruba o capital”) está no alvo das operações médico-jornalísticas desencadeadas pela AIDS (PERLONGHER, 1987, p. 83).

Para a autora, a posição de Perlongher, que via nesse cuidado médico a possibilidade de uma nova patologização da sexualidade, era um pensamento de vanguarda, pois mesmo no movimento social o discurso preventivo era largamente referenciado. Essa discussão estaria então no cerne de um entendimento de que a prática homossexual, a partir do uso desse termo em substituição a termos antigos, como sodomia, não correspondia somente à definição de uma prática, mas também ao desenvolvimento de uma identidade. Ou seja, a aids surge num momento em que as práticas homoeróticas não são apenas um ato isolado, mas em que os indivíduos que a praticam já desenvolveram uma identidade coletiva. Dessa forma, os preconceitos decorrentes da aids estariam empenhados não só em combater um tipo de prática, mas em desestruturar todo um grupo de indivíduos mais ou menos organizados em termos de compartilhamento de uma identidade.

Pelúcio (2014) procura apresentar o pensamento do autor como uma proposição epistemológica que pensa a sexualidade a partir de uma condição periférica, nesse caso, latino-americana. Não por acaso, ela recorre a Perlongher como um autor que estaria na gênese de um pensamento de borda sobre as sexualidades não heteronormativas. Ainda a respeito desse debate, Pelúcio (2014, p. 15) traz um relato sobre a aids comentando que:

A ativista e travesti Claudia Wonder, que faleceu se entendendo como pessoa intersex, me disse uma vez que a aids foi mais que uma epidemia, foi uma queima de arquivo. Matou conhecimentos que estavam sendo gestados pelas travas, pelos viados, pelos esquerdistas, pelos artistas marginais. Ficou um vazio. Talvez por isso a gente tivesse, naquele momento, tanta vontade de saber.

Chama a atenção que Claudia Wonder tenha sido apresentada apenas como ativista e travesti, pois ela também foi uma importante artista que transitou entre as mais diversas áreas, como o teatro, a música e a performance. Talvez o fato de a figura da travesti possuir inserção no mundo do espetáculo e de estar frequentemente ligada ao aspecto performático tenha causado esta omissão. No entanto, a supressão não diminui a importância de seu relato, pois a perda de indivíduos também corresponderia a uma perda de conhecimentos, de narrativas, de práticas de uma condição outra que não estariam contempladas na visão hegemônica. Se muitas informações se perderam, seria necessário um esforço para organizar os fragmentos dispersos que ainda existem sobre tais conhecimentos.

Algo deste movimento de construção de narrativas sobre a aids pode ser identificado através do esforço de Lindinalva Laurindo-Teodorescu e Paulo Roberto Teixeira (2015a, 2015b). Em dois grandes volumes publicados pelo Ministério da Saúde, pela Secretaria de Vigilância em Saúde e pelo Departamento de DST, Aids e Hepatites Virais, eles dedicaram-se a narrar as diversas histórias da aids no Brasil. Sendo referências na atuação contra a epidemia desde a década de 1980 – ela socióloga e ele médico –, buscaram organizar informações sobre a enfermidade para escreverem um panorama sobre a situação histórica da aids no país, em um tom um pouco mais conciliatório do que os discursos de Trevisan (2018) e Perlongher (1987).

O primeiro volume de seu projeto tem como subtítulo *As respostas governamentais à epidemia de aids*, destacando então o importante papel das políticas públicas de saúde para conter o avanço da doença, algo muito diferente do contexto norte-americano, no qual houve resistência inclusive em reconhecer a existência e a amplitude do problema.⁴⁴ O segundo volume, sob o subtítulo *A sociedade civil se organiza pela luta contra a aids*, aborda a importância dos movimentos sociais organizados e do engajamento das ONGS e demais órgãos na empreitada contra a enfermidade, em diferentes ações de solidariedade social.

Na apresentação escrita por Fábio Mesquita (2015), destaca-se o interesse em escrever

⁴⁴ Cabe pontuar que a rápida resposta do Brasil ao combate da enfermidade foi muito diferente do que ocorreu nos EUA, onde as autoridades demoraram muito para responder à crise da aids. Nos textos de Crimp (2017, 2004), é possível ver como esse fato influenciou a visualidade e o ativismo, sendo possível destacar o uso das imagens do presidente Ronald Reagan, que ignorou a doença até o ano de 1987, ao final do seu segundo mandato, quando finalmente emitiu uma opinião pública sobre o assunto.

uma história da aids que contemple os homens e as mulheres que constituíram essa história no país, evidenciando que “[...] muitos tendem a ser esquecidos pela poeira do tempo histórico (MESQUITA, 2015a, p. 9). Na introdução, os autores pontuam seu recorte temporal, compreendido entre 1983 e 2003, e a dificuldade em encontrar informações principalmente sobre os primeiros anos da epidemia. Outro obstáculo da iniciativa seria abordar os dados em um país de proporções continentais como o Brasil. Diante desse desafio, eles propõem uma linha cronológico-geográfica, na qual são tratados, primeiramente, os estados da região sudeste, principalmente São Paulo, epicentro da aids no território brasileiro, estendendo-se ao sul e, posteriormente, às regiões centro-oeste e nordeste. Segundo os autores, “[...] quando a epidemia atinge os estados do Norte, não só as políticas públicas de aids já estavam consolidadas, como o direito à saúde já estava consagrado pela Constituição de 1988” (LAURINDO-TEODORESCU; TEIXEIRA, 2015a, p. 20).

Pontuar o direito à saúde na Constituição de 1988 é um dado muito importante, pois essa conquista é decorrência de uma série de discussões que já vinham sendo desenvolvidas nas décadas anteriores. Ao falar do contexto do início da década de 1980, eles afirmam que naquele momento estava começando a ser implementada a estratégia das *Ações Integradas de Saúde*, projeto que visava à ampliação do acesso à saúde pública, decorrência do movimento da reforma sanitária nas duas décadas anteriores que havia acontecido em diversos estados, “[...] que conduziu à oitava Conferência Nacional de Saúde de 1986. Esta, por sua vez, levou à criação e implantação do SUS, pela Constituição de 1988 e pela Lei Orgânica da Saúde de 1990” (LAURINDO-TEODORESCU; TEIXEIRA, 2015a, p. 17).

As reformas sanitárias foram debates que ocorreram no âmbito estadual e que influenciaram o desenvolvimento de políticas públicas no campo federal, propondo, entre outras questões, a unificação do sistema de saúde em nível municipal, estadual e federal, assim como o seu desvinculamento da previdência.

Portanto, no caso particular da aids, a epidemia se desenvolveu em um momento-chave da sociedade brasileira, resumido pelos autores da seguinte maneira:

[...] entendemos que não poderíamos considerar a evolução da resposta nacional à epidemia de aids, sem perder de vista o processo de restabelecimento da democracia no país. Do mesmo modo, o enfrentamento da epidemia de aids no início dos anos 1980 não pode ser desvinculado dos movimentos pelas liberdades individuais e pela democratização da saúde naquele momento. A emergência de um debate para ativar a democracia e responder às demandas sociais e políticas do país explica, em muito, a rapidez e a eficiência da resposta brasileira contra a doença, quando comparada com as políticas públicas adotadas frente a outras epidemias no Brasil (LAURINDO-

TEODORESCU; TEIXEIRA, 2015a, p. 16).

Logo, é perceptível que diversos fatores contribuíram para o combate à aids, integrando ações do poder público e também iniciativas da sociedade civil. Um caso particular mencionado é a movimentação anterior à eleição direta de Franco Montoro, em 1983, para o governo do estado de São Paulo. O então senador recebeu em sua casa diversos indivíduos interessados em discutir e propor projetos e programas de política social, intelectuais e ativistas paulistas interessados em uma nova política. Quando assumiu, Montoro nomeou um desses indivíduos, João Yunes, docente da Faculdade de Higiene e Saúde Pública da Universidade de São Paulo (USP), como secretário de Saúde. A partir dessa escolha, foram debatidas amplamente questões de saúde pública, o que permitiu, não sem tensões, uma resposta à aids ao mesmo tempo em que a ditadura estava ruindo.

O pioneirismo do estado é evocado no texto, principalmente devido ao surgimento do Programa Estadual de Aids de São Paulo. Em 1982, diante do aumento de casos nos EUA, alguns médicos já procuravam em seus pacientes casos da aids, mas somente em 1983 se confirmaram as suspeitas, e os primeiros casos foram identificados no país e no estado. Da mesma forma que esses casos são narrados, ao longo do livro vários episódios são esmiuçados e descritos com riqueza de detalhes, percorrendo o desenvolvimento de medidas contra a aids e também o desenvolvimento pelo país. Ainda que muitos pontos sejam os comentados por Trevisan, essa obra oferece um panorama muito mais detalhado.

Percorrendo então o surgimento da doença no território nacional, os autores narram a estruturação do Programa Nacional de Aids a partir de 1985, a consolidação das políticas públicas de combate à enfermidade e, por fim, a projeção internacional da resposta brasileira à epidemia de aids, pontuando como um marco a XIV Conferência Internacional sobre Aids, realizada em Barcelona, Espanha, em junho de 2002, na qual o meio internacional reconheceu a qualidade do projeto brasileiro. Nessa trajetória, é importante destacar o ano de 1996 como o momento em que a terapia tripla antirretroviral chegou aos pacientes, revolucionando sua qualidade de vida tanto no país quanto no exterior. Também foi a partir desse ano, com a Lei Sarney, que foi assegurado o acesso universal ao tratamento para todos os pacientes do Brasil.

No que se refere ao campo da arte, são narradas, principalmente, as mortes de algumas personalidades, ainda que existam menções à atuação de alguns artistas, como Darcy Penteado. Um desses momentos é o comentário sobre a primeira reportagem da revista *Manchete* a abordar a aids, ao final de junho de 1983:

São três páginas discorrendo sobre o 2º Congresso Brasileiro de Infectologia, ocorrido em São Paulo, no qual cientistas e lideranças homossexuais davam seus depoimentos sobre a nova doença. Nessa reportagem, o artista plástico Darcy Penteado, o ator Clóvis Bornay e o escritor Aguinaldo Silva iniciaram um trabalho de desconstrução da ideia de uma doença homossexual e denunciaram o novo estigma de que estavam sendo vítimas. Roberta Close, travesti de renome na época e figura de expressão nacional por sua beleza e feminilidade, é citada na matéria por expressar sua recusa em falar de aids (LAURINDO-TEODORESCU; TEIXEIRA, 2015a, p. 40).

Em outro trecho, é narrada a avidez por notícias sobre a aids ao final dos anos 1980, o que incluía as informações sobre a morte de artistas e personalidades conhecidas. Além da publicização do estado sorológico em 1987 e da conseqüente morte do cartunista Henfil, em 1988, os autores narram as seguintes perdas:

Em 1987, foi noticiada a morte de Alex Vallauri, aclamado grafiteiro de fachadas das metrópoles brasileiras. Tinha 37 anos quando faleceu em 6 de abril de 1987. Jorge Guinle Filho, artista plástico e grande colecionador de artes plásticas, morreu aos 40 anos, em 18 de maio de 1987. Leon Hirszman, um dos maiores diretores do cinema brasileiro e um dos líderes do Cinema Novo, morre aos 50 anos, em 16 de setembro de 1987. Darcy Penteado, artista plástico, cenógrafo e escritor, ativista do movimento homossexual brasileiro e um dos iniciadores da luta contra aids em São Paulo, faleceu em dezembro de 1987 (LAURINDO-TEODORESCU; TEIXEIRA, 2015a, p. 157).

Informações como essas são recorrentes no segundo volume da obra, que aborda a organização da sociedade civil perante a aids. Como no primeiro volume, os autores percorrem o território nacional a partir das regiões sudeste e sul, abordando, posteriormente, o nordeste e o norte, discutindo o movimento social em resposta à aids a partir do surgimento e da consolidação de diversas entidades, tais como os diversos Grupos de Apoio à Prevenção à Aids, os GAPAS e a Associação Brasileira Interdisciplinar de Aids (ABIA)⁴⁵. Na sequência, são narrados outros aspectos dessa resposta, como as casas de apoio e a ajuda advinda de grupos religiosos. Ao fim do livro, existem dois capítulos que abordam a cena cultural e sua relação com a epidemia.

Antes dos referidos capítulos, são comentadas algumas ações de agentes culturais no embate à enfermidade. Nas origens do GAPA-SP, são mencionados leilões de arte realizados por Antônio Maschio, então coproprietário do restaurante Spazio Pirandello, como mais uma das atividades para arrecadar fundos para os enfermos que procuravam a entidade. São mencionadas outras ações, como a participação do arquiteto e artista plástico Carlos Nelson na fundação da ABIA em 1985. Outro ponto de contato entre a arte e a aids ocorre no comentário

⁴⁵ Segundo informações do site da instituição, a ABIA foi fundada em 1987 por Herbert de Souza, o Betinho, e outros ativistas. No seu quadro de colaboradores, que conta com alguns dos maiores especialistas atuantes na resposta à aids no país, é possível destacar Veriano de Souza Terto Jr., que atuou como coordenador de projetos e coordenador-geral da instituição entre 1989 e 2012, ocupando desde 2017 a posição de vice-presidente. O atual diretor-presidente, Richard Parker, é um colaborador de longa data da organização, e ambos contam com extensa produção e atuação na resposta à epidemia no país.

sobre a participação de Carlinhos Morais na história do Grupo de Resistência Asa Branca, de defesa dos homossexuais, o GRAB, em Fortaleza, Ceará:

Em 1990, Carlinhos Morais, artista plástico de Fortaleza, faleceu no hospital São José, onde estava internado havia um mês. O artista foi sepultado sob forte comoção do meio artístico, mas nem a família nem os médicos confirmariam que Carlinhos estaria com aids (LAURINDO-TEODORESCU; TEIXEIRA, 2015b, p. 163).

No capítulo *A solidariedade da classe artística aos doentes de aids*, práticas semelhantes são apresentadas, como a menção a porcentagens da bilheteria de espetáculos teatrais e doação de obras de arte:

As manifestações de solidariedade foram particularmente intensas e numerosas entre os artistas plásticos que leiloavam suas obras para arrecadar fundos em benefício dos doentes. A mobilização de artistas plásticos ocorreu em várias unidades da federação. Em São Paulo, merece destaque Darcy Penteado, entre outros. Leilões de obras de arte e outras manifestações de solidariedade ocorriam, com frequência, no Spazio Pirandello, bar e restaurante frequentado por artistas e intelectuais na cidade de São Paulo, de propriedade do ator Antônio Maschio e do crítico teatral Wladimir Soares (LAURINDO-TEODORESCU; TEIXEIRA, 2015a, p. 321).

São mencionados também leilões realizados em Recife pelo GAPA-PE, com obras de artistas recifenses, como José de Barros, um dos articuladores desse tipo de iniciativa, e no Ceará, onde, em junho de 1990, ocorreu uma exposição coletiva com a intenção de arrecadar fundos. É ainda destacada a atuação do artista cearense José Pinto, que produziu obras visando às campanhas de luta contra a aids, vindo a falecer em decorrência da enfermidade no início dos anos 1990 ou 2001 (ambas as datas são mencionadas em diferentes momentos do texto). No entanto, apesar dessas manifestações, os autores pontuam que a categoria foi bem discreta no início da luta contra a aids. "De acordo com alguns artistas, havia certo receio de se expor a comentários estigmatizantes. O maior envolvimento do grupo na causa da aids ocorreu a partir dos anos 1990, quando muitos artistas de renome foram afetados pela doença (LAURINDO-TEODORESCU; TEIXEIRA, 2015b, p. 321).

No capítulo *A morte de artistas queridos traz a aids para os lares brasileiros*, que assim como o anterior trata de artistas das mais diversas áreas, os autores comentam que a aids surge como um fenômeno da classe média urbana, o que teria auxiliado a mobilização a respeito da doença. Mencionam a morte do estilista Marcus Vinicius Resende, o Markito, morto em 4 de junho 1983, e do diretor Luiz Roberto Galizia, morto em 26 de fevereiro de 1985, como pessoas que não eram conhecidas do grande público, mas com grande penetração nos meios intelectuais e artísticos.

É pontuado o impacto da descoberta da homossexualidade e da soropositividade do ator

estadunidense Rock Hudson, em 1985, fato que também teria influenciado o país. Em 1987, a soropositividade dos irmãos hemofílicos Chico Mário, Henfil e Herbert de Souza, o Betinho, vem à tona, cercada pela noção do hemofílico como vítima, em oposição à culpa dos homossexuais. Cada vez mais eram recorrentes os casos com pessoas públicas, como pontuado no seguinte trecho:

A partir de 1989, a aids saiu dos guetos e começou a entrar nos lares brasileiros, por meio do anúncio da morte de artistas famosos e queridos do grande público, como Lauro Corona e Cazuzza. Se Lauro Corona, até o fim, guardou silêncio sobre sua doença, Cazuzza tornou pública sua condição em 13 de fevereiro de 1989 (LAURINDO-TEODORESCU; TEIXEIRA, 2015b, p. 331).

São relatadas outras mortes, como a do músico Renato Russo, em 11 de outubro de 1996, e dos artistas visuais Leonilson e Jorge Guinle: “Os artistas plásticos José Leonilson Bezerra Dias e Jorge Guinle Filho, que se projetou na década de 1980, também vieram a falecer de aids. Guinle morreu em Nova York, em 18 de maio de 1987, e Leonilson Bezerra, em 15 de fevereiro de 1993 (LAURINDO-TEODORESCU; TEIXEIRA, 2015b, p. 337). Na mesma página, em uma nota de rodapé, é mencionada a produção da série de desenhos “O perigoso” durante uma hospitalização de Leonilson, que contém um trabalho (imagem 5) feito a partir de uma gota de sangue do artista. É também relatado que o título do livro de Marcelo Bessa *Os perigosos* fora uma homenagem ao artista.

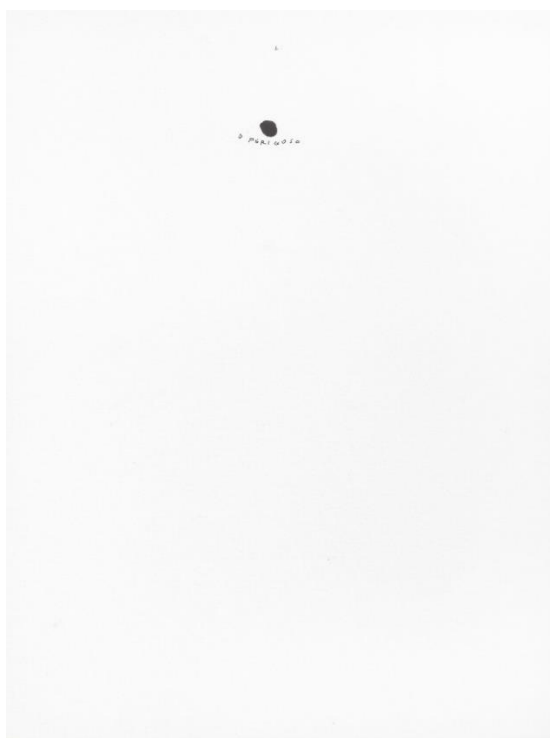


Imagem 5 – O perigoso, da série O perigoso. Leonilson, 1992. Tinta de caneta permanente e sangue sobre papel, 30,5 x 23 cm. Fonte: <http://www.projetoleonilson.com.br/obrasemacervo.php?idio=2>. Acesso em: 07 dez. 2012.

Os autores pontuam, neste cenário de mortes de artistas gays ou bissexuais, a mudança de paradigma a partir da descoberta da aids pelo atleta heterossexual estadunidense Magic Johnson. No Brasil, seria então importante a publicização da soropositividade de Sandra Bréa, em 1993, atriz que veio a falecer em 4 de maio de 2000, contribuindo para a visibilidade da figura da mulher com aids no imaginário nacional.

Os dois volumes da obra, ao justaporem as políticas públicas e o engajamento da sociedade civil, demonstram, que, apesar dos preconceitos e das inúmeras dificuldades, o Brasil obteve sucesso no embate contra a doença, tornando-se, inclusive, uma referência internacional no combate à aids, a partir da integração entre Estado e sociedade civil.

Oferecendo muitas informações sobre a epidemia e sobre a sua história, a obra apresenta também relatos sobre diversos artistas visuais, discorrendo sobre seus trabalhos e/ou sobre suas práticas de engajamento social, mencionando Darcy Penteadó, Leonilson, Alex Vallauri, Jorge Guinle, Carlos Nelson, Carlinhos Morais, José de Barros, José Pinto e Henfil. Além disso, existem menções aos leilões de obras de arte para o arrecadamento de fundos. O impacto para o grande público, no entanto, é associado principalmente a cantores e atores.

Leonilson e Darcy Penteadó já haviam sido mencionados por Trevisan (2018), que inclusive inseriu o cartaz (imagem 3) realizado também por Penteadó em seu livro. Essas presenças demonstram as relações entre as artes visuais e a sociedade em geral, não só no que diz respeito à contaminação de artistas, mas também no que tange à abordagem do tema em seus trabalhos e de seu engajamento. A menção a artistas que participavam de movimentos sociais em Recife e Fortaleza também deve ser digna de nota, principalmente porque é recorrente o protagonismo da região sudeste nos discursos sobre arte e cultura.

A menção ao livro de Marcelo Bessa (2002, 1997) também deve ser comentada, pois o autor é referência na abordagem do tema da aids na literatura, produzindo um interessante panorama sobre o tema. Seus dois livros, decorrentes das suas pesquisas de mestrado e doutorado, apresentam diferentes recortes do tema, discutindo, respectivamente, as ficções e as autobiografias literárias produzidas no Brasil. Se, no caso de *Os Perigosos: autobiografias & AIDS* (2002), já se sabe, por Laurindo-Teodorescu e Teixeira (2015b), que a escolha do título de Bessa se deveu à série de trabalhos de Leonilson, no caso de *Histórias Positivas: a literatura (des)construindo a AIDS* (1997), o autor revela nos agradecimentos do livro que *Histórias Positivas* seria o nome de um livro que o escritor Caio Fernando Abreu queria escrever sobre o tema da aids. Essa informação foi confidenciada ao pesquisador no ano de 1995, em uma

entrevista com o escritor, cuja morte antes da realização de tal projeto motivou a homenagem.

Nessa primeira pesquisa, Bessa (1997) deixa bem clara sua interpretação da doença como uma epidemia discursiva, concebendo que o estudo sobre a literatura que aborda a doença é um estudo sobre a própria doença, já que, como afirma Crimp (2017), a aids não existe fora de seus discursos. Partindo desse princípio, procura analisar a construção de estratégias literárias para abordar a enfermidade a partir de representações e narrativas que proponham outras formas de produção de sentido que não aquilo que a mídia e alguns setores propunham, uma imagem rasa e estereotipada da enfermidade.

Em seu percurso, no qual se dedica, principalmente, ao debate sobre o tema na obra de Caio Fernando Abreu, Bessa (1997) discorre sobre outros autores que abordaram o tema no Brasil, como Silviano Santiago e Herbert Daniel, problematizando questões importantes para o contexto de seu empreendimento, como a construção de uma “literatura de gueto” ligada às dissidências do sistema de sexo/gênero, além do papel periférico do Brasil e, logo, das inerentes discussões do campo literário e da cultural nacional.

Ao discutir os textos produzidos sobre a epidemia, o pesquisador problematiza o fato de as suas narrativas se referirem, majoritariamente, a contextos como o estadunidense e o africano, extremos que abafariam outras configurações, tal como a brasileira. É nesse sentido que o autor discute a teoria de Richard Parker (1994) e pensa então que, nessa “história oficial”, o Brasil seria uma nota de rodapé, discussão que reitera a ideia de a-historicidade de Flusser (1998).

A discussão sobre essa hierarquia também está presente nas considerações apresentadas por Herbert Daniel e Parker (2008) em um livro originalmente publicado no ano de 1991, mencionado por Bessa (1997). Em um dos textos, Daniel (2008a) discorre sobre a hegemonia das projeções sobre a aids provenientes de modelos do exterior, afirmando que “[...] em cada parte a AIDS tem uma especificidade ligada a determinações culturais que fazem com que em cada país a AIDS tenha a cara do meio onde cresce” (DANIEL, 2008a, p. 38). Por sua vez, Parker (2008a, 2008b, 2000) aborda essa diferença, principalmente, a partir da fluidez na construção das relações e dos comportamentos sexuais no país, que se descolam de rótulos identitários estanques como as categorias de homossexual e heterossexual:

Aquilo que se poderia descrever (ainda que com uma certa dose de exagero) como relativa uniformidade da subcultura homossexual dos Estados Unidos é completamente ausente no Brasil, onde uma pluralidade de classificações e identidades se amontoa sem nunca formar um grupo social único, claramente definido.

“Michês”, “travestis”, “bichas”, “bofes”, “sapatões”, “sapatilhas” e qualquer outra designação, todos se misturam no espaço dessa subcultura, e as variações destes diferentes gêneros respondem plenamente às notáveis diferenças regionais e de classes que tão profundamente marcam a natureza da vida social no Brasil. Numa incidência muito maior do que acontece em relação às comunidades homossexuais dos Estados Unidos e da Europa Ocidental, entretanto, os participantes do complicado mundo desta subcultura (conhecidos coletivamente, e principalmente entre si mesmos, como “entendidos”, ou seja, aqueles que sabem ou entendem o funcionamento especial desta subcultura) tendem a entrar e sair dela com facilidade relativa, deixando a maior parte de suas vidas fora de suas fronteiras. Seus relacionamentos com representantes do sexo oposto, de conformidade com as normas da conduta sexual socialmente sancionadas da sociedade brasileira, são frequentemente até mais significativos do que as suas excursões ocasionais nesse território sexual alternativo (PARKER, 2008a, p. 115).

Dessa maneira, a discussão sobre a epidemia discursiva e sobre o Brasil como nota de rodapé na epidemia constituem dois importantes elementos da teoria proposta por Bessa (1997), que analisa as obras a partir desses conceitos, transitando entre os aspectos culturais, epidêmicos e literários. Após introduzir e apresentar sua ideia de enfermidade discursiva, ele comenta o que considera ser a primeira obra que cita a aids na literatura brasileira, a novela *Pela Noite*, de Abreu, publicado em 1983 no livro *Triângulo das Águas*, o ano em que fora identificado o primeiro caso de aids no país. Essa coincidência não seria causada por uma relação direta entre ambos os fatos, mas, como sugere o autor, pelo fato de o país consumir as notícias do exterior e, entre elas, o pânico diante da desconhecida moléstia, que nessa altura já fazia parte do imaginário brasileiro.

Na sequência, ele afirma que o romance *Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos*, publicado em 1987 por Herbet Daniel, foi a primeira obra a colocar a aids como tema central, mas destaca que seu caráter didático havia prejudicado a qualidade do texto. Problematizando a menção clara à doença em Daniel, que acredita resultar em bons momentos nas crônicas e em outros textos, destaca que tal aspecto vem de sua postura ativista em falar da doença de forma explícita, talvez um pouco inspirado pela atitude antimetáforica de Sontag, que propõe a recusa a metáforas como a melhor forma de abordar a enfermidade. Essa seria uma estratégia diferente daquela escolhida por Abreu, que não costumava citar diretamente o nome da doença em suas ficções, preferindo o recurso da elipse, ou seja, a sugestão da enfermidade a partir do contexto linguístico de sua prosa. Esse debate é esmiuçado em um capítulo intitulado *A doença que não ousa dizer o nome*, no qual são debatidos diferentes contextos que atravessam os regimes de visibilidade da moléstia e suas relações específicas com o texto e o contexto literário.

Na última parte do trabalho, Bessa (1997) discute o já citado *Pela Noite* e outros dois textos de Abreu, o conto *Linda, uma história horrível* e o romance *Onde andaré Dulce Veiga?*,

a partir da proeminência da imagem do espelho e do corpo refletido. É um debate importante, pois a simbologia desse signo é uma imagem bastante recorrente nos discursos sobre a aids. Para Bessa (1997), ele parece marcar um momento de consciência do estado de saúde do indivíduo através da apreensão do seu reflexo, estando presente em episódios recorrentes das narrativas da doença. É importante também destacar que o autor comenta escritores como Sontag e Hervé Guibert ao longo do livro, fazendo relações entre a literatura nacional e internacional, apesar de não tecer maiores considerações sobre quando e como tais textos foram publicados no país. Além do clássico ensaio de Sontag sobre a enfermidade, ele também comenta o conto *Assim vivemos agora*, da mesma autora, que versa sobre a doença de um indivíduo a partir do impacto da enfermidade em seu grupo de amigos.

No seu segundo livro, Bessa (2012) propõe outro recorte, procurando investigar as autobiografias e a doença, apresentando considerações decorrentes da produção de sua pesquisa anterior, pois, a partir da recepção do livro, ele percebera que:

[...] há três coisas em jogo na literatura da AIDS: *toda* ou a maior parte dessa literatura pressupõe uma relação direta do autor com a síndrome; *toda* ou a maior parte dessa literatura narra essa experiência ao leitor; e, por fim, grande parte dessa literatura de histórias pessoais da AIDS desperta uma extrema *avidez* no público-leitor (BESSA, 2002, p. 11).

Sua curiosidade para investigar a autobiografia o levou aos textos de Herbert Daniel, Caio Fernando Abreu, Alberto Guzik, Jean-Claude Bernardet, Valéria Polizzi e Mário Rudolf. No caso de Daniel e Abreu, o pesquisador continua sua investigação sobre a relação tênue entre autobiografia e ficção, sendo esse debate bastante pertinente para a investigação do texto de Bernardet, *A doença, uma experiência*, que, apesar de ser intitulado uma ficção, tem grande proximidade com a vida de seu autor. O texto poderia ser considerado uma autoficção, categoria ausente nas considerações de Bessa (2002). Algo semelhante acontece na obra de Guzik, que, em *Risco de vida*, fricciona essas classificações partindo do mesmo princípio de Bernardet, de que sua obra não se trata de uma autobiografia.

Os outros dois autores investigados são bastante singulares pela sua inserção no contexto literário: Polizzi despontou como um grande sucesso ao contar a sua história, produzindo um texto sem brilho, mas que se tornou um estouro de vendas, enquanto Rudolf havia produzido uma edição de autor bastante interessante que não teve grande penetração no mercado editorial. É importante destacar que Bessa (2002) insere como elemento do cenário dessas obras literárias a mídia, ao longo da crise da aids, como uma produtora de narrativas e estratégias de construção autobiográfica que influenciou diretamente a literatura, seja pela

oposição a este clichê, seja pela sua incorporação na escrita. Assim, para Bessa (2002), os discursos da aids devem ser sempre pensados em relação a esta narrativa hegemônica advinda da comunicação, o melodrama e o romance desenvolvidos pelos jornais, pelas televisões e pelas revistas semanais que construíram uma forma de narrar as histórias pessoais de pessoas enfermas, alimentando o desejo do público por essas histórias.

Merece menção, ainda, neste apanhado de teorias, o texto do filósofo Eduardo Jardim (2019), que procura estabelecer a análise da aids através do marcador do tempo. É uma proposta interessante, já que o autor destaca a expectativa que existia até a descoberta do tratamento paliativo eficiente para o vírus como uma espécie de corrida contra o relógio. Além disso, sua proposta percorre diferentes períodos, localizando a passagem do vírus em humanos em algum momento próximo à passagem do século XIX para o XX, falando do auge da epidemia e logo da sua atualidade, na qual os casos continuam crescendo, ao mesmo tempo em que as políticas públicas no Brasil vão esmorecendo, após um longo período no qual o país havia se tornando uma referência.

Apresentando as considerações sobre o surgimento da enfermidade nos EUA e no Brasil, o autor destaca a importância do ativismo e da mobilização dos estadunidenses em contraposição com o Brasil. Além de falar da importância do processo de redemocratização e do SUS, para Jardim (2019, p. 30),

O papel quase exclusivo do Estado no combate à aids no Brasil não reflete apenas as circunstâncias de um momento, mas está de acordo com a fisionomia política do país. Ao longo da história brasileira, a vida política girou em torno do poder do Estado que, com sua administração centralizada, foi visto como garantidor da unidade da nação.

Na sequência, ele afirma que os movimentos sociais tiveram pouca importância na história política do país e que mesmo organizações como as ONGS, consideradas independentes, de uma maneira ou outra dependeram do apoio do Estado. No que diz respeito à arte, logo no início de seu texto ele destaca os textos de Herbert Daniel e o trabalho de Leonilson, para em outro momento pontuar que Daniel deixou de lado sua arte para falar mais da aids, em tom político, quase que por meio de manifestos, afirmando que “[...] a urgência da militância da causa antiaids desmobilizou o escritor em sua vocação” (JARDIM, 2019, p. 62). Destacando como exemplo de seus melhores textos *O primeiro azt a gente nunca esquece* (1990), ele estabelece um paradigma interessante sobre o embate entre a pulsão ativista e o fazer poético na obra de Daniel, também discutida por Bessa (2002, 1997).

Assim, a leitura dos textos que constituem a análise desse capítulo é importante por

descrever as condições específicas da epidemia em nosso país, demonstrando que essa escrita incorpora elementos do campo das artes visuais, referenciando obras, práticas e artistas no interior das discussões sobre a enfermidade. Se Luz (2013) havia mencionado Leonilson sem comentar sua sexualidade e sua soropositividade, o trabalho realizado com sangue pelo artista parece um ponto incontornável da história da aids, sendo mencionado tanto por Trevisan (2018) quanto por Laurindo-Teodorescu e Teixeira (2015b), além de inspirar o título do projeto de Bessa (2002), que também vê o artista como uma importante referência sobre a autobiografia e a aids. Leonilson ainda é citado por Jardim (2019), que menciona sua produção de forma breve, pontuando o que chama de “panos” e o que seria seu último trabalho, *Sob o peso dos meus amores*.⁴⁶

O protagonismo da figura de Penteado, também citado por Trevisan (2018) e Laurindo-Teodorescu e Teixeira (2015b), incorpora no comentário sobre a reportagem da revista *Veja* a intromissão dos meios de comunicação na vida pessoal do artista, e no cartaz de combate à aids de autoria compartilhada, o engajamento do artista visual também como designer, aspecto que encontra eco em outros contextos, como nas práticas dos artistas e dos coletivos estadunidenses, sendo exemplos os trabalhos de Keith Haring, do ACT UP, do Gran Fury e do The Silence = Death Project.⁴⁷

A menção à polêmica capa da *Veja* com a imagem de Cazuza enfermo é recorrente em várias das bibliografias e, apesar de não constituir uma obra de arte, talvez seja uma das imagens mais representativas no sentido de produzir um discurso visual sobre a enfermidade em âmbito nacional. Já a desconfiança de Perlongher (1987) e Trevisan (2018) diante da incorporação de uma certa identidade homossexual ou mesmo do espectro mais amplo das práticas homoeróticas pelo discurso médico ou mesmo pelo pensamento hegemônico é um tema que, assim como a imagem do cantor enfermo, atravessa as práticas artísticas em âmbito nacional, constituindo os discursos que permeiam a história da doença no país.

Nesse sentido, ao produzir uma história cultural da aids no país, sem procurar de forma alguma uma escrita definitiva ou fechada, mas sim destacando o que acredito serem suas

⁴⁶ Com esse título, só encontrei informações sobre o documentário *Leonilson. Sob o peso dos meus amores* (2012), dirigido por Carlos Nader, e a exposição homônima com curadoria de Bitu Cassundé e Ricardo Resende, que esteve na Itaú Cultural, São Paulo, em 2012, e na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, no ano seguinte. Jardim (2019) parece estar equivocado ao falar de um trabalho do artista com esse título e, provavelmente, esteja se referindo a *Instalação sobre duas figuras* (1993), a derradeira obra do artista.

⁴⁷ Para mais informações sobre Keith Haring, pode ser consultada a pesquisa de Alexandra Kolossa (2005); sobre a atuação dos coletivos estadunidenses, recomenda-se a leitura de Finkelstein (2018).

principais linhas de força, constatei que as artes visuais são bastante mencionadas e, mesmo que não sejam um tema central nessas narrativas, marcam presença, principalmente, por meio de alguns exemplos recorrentes. Considero importante também destacar a iniciativa de Bessa (2002, 1997), que investiga a literatura e a sua relação com a aids, oferecendo uma perspectiva análoga ao que pretendo nesta tese ao abordar o tema a partir das artes visuais, discutindo seus discursos e a sua historiografia. Assim, ao encontro desse objetivo, procurei mapear os comentários sobre a aids também em textos da área para poder pensar estratégias de abordagem do tema a partir das poucas e dispersas informações que pude encontrar.

1.4 – A aids nos textos sobre a arte no Brasil

No início deste capítulo, apresentei algumas considerações sobre uma pesquisa preliminar a respeito da presença da aids em livros que buscavam discutir a arte no Brasil. Esse foi um momento importante da pesquisa, pois, comparando esses textos com os textos gerais sobre a aids, é possível afirmar que as artes visuais estão presentes nos livros sobre a aids, mas que a aids não está presente nos livros sobre artes visuais ou, pelo menos, não naqueles mais gerais, o que provavelmente se deve a uma herança das análises formalistas advindas do paradigma da autonomia. No entanto, ao longo dos anos em que pesquiso o tema, encontrei algumas bibliografias sobre a arte no Brasil que mencionam essa relação. Elas não estão, necessariamente, em textos canônicos, mas sim, habitam algumas bordas das escritas sobre arte. Fragmentos dispersos de uma possível História da Arte e da aids no país, que juntos podem indicar alguns caminhos metodológicos para a abordagem do tema, tanto por demonstrarem diferentes recortes e discussões teóricas quanto por apontarem artistas, obras e exposições pertinentes ao estudo desta tese. Em um primeiro momento, gostaria de destacar os dois textos que abordam, especificamente, o tema da arte e da aids, o primeiro de um autor brasileiro, e o segundo de dois autores espanhóis. Na sequência, comentarei outros textos que tangenciam o assunto com diferentes estratégias.

O primeiro desses escritos, *Limiar da visualidade: artes visuais e a crise da aids*, de Paulo Reis (2016), segundo o próprio autor, remonta a outros textos, como o capítulo final de sua dissertação de mestrado, *A construção do desenho – sujeito, temporalidade e cartografias em Leonilson* (1998), texto publicado no mesmo ano no jornal *Gazeta do Povo*, e também a um texto para um catálogo que não foi publicado.

Logo no início do artigo, ele cita Bessa, destacando o que o autor chama de “epidemia discursiva”, termo que buscava contemplar as formas de representação social da doença,

partindo, principalmente, dos discursos dos meios de comunicação. Na sequência, ele apresenta a estrutura de seu artigo, que relata o contexto estadunidense para depois abordar os trabalhos dos brasileiros Leonilson e Rafael França, surpreendendo ao propor uma aproximação comparativa entre artistas, algo que não parece frequente na bibliografia nacional sobre o tema. Após narrar a polêmica exposição *Portraits of People*, de Nicholas Nixon, em 1988, pontuando a importância da imagem fotográfica nas discussões sobre o corpo enfermo e a crítica produzida pelo ACT UP em decorrência da visão estereotipada de Nixon, o autor apresenta as táticas de artistas em relação a esse problema, pontuando a realização de *Witnesses: Against Our Vanishing*, mostra organizada por Nan Goldin no ano seguinte.

Nessa iniciativa, que não recebeu o devido financiamento do National Endowment for arts (NEA), devido ao boicote sofrido por parte da instituição, é exemplar a grande diversidade de propostas artísticas atravessadas pela aids e o fato de muitos artistas serem soropositivos ou estarem próximos de enfermos, apresentando uma proposta que vinha de dentro do meio atingido pela doença em contraponto à visão de fora proposta por Nixon.

Reis (2016) introduz, a partir dessas pioneiras exposições, a intrincada rede discursiva que estava se desenvolvendo nos EUA: se a exposição de Nixon era cobrada quanto ao seu papel político por reforçar estereótipos dos enfermos, gerando reações como a realização da mostra de Goldin, a iniciativa organizada pela artista atestava a presença de diversas possibilidades discursivas que iam além da simples representação do enfermo descontextualizado da vida e que aguardava a morte.

Começava, nesse momento, um debate de produção de sentidos no qual poética e política, comunicação e arte, espaço privado e reflexão, ativismo e subjetividade, história e memória entremeavam-se nas produções visuais ligadas à epidemia da aids e, nessa direção, construíam novos olhares para a produção de artes visuais (REIS, 2016, p. 234).

Após comentar trabalhos como os de David Wojnarowicz, Robert Mapplethorpe, Ross Bleckner, Derek Jarman, Félix González-Torres, Frank Moore e o coletivo Gran Fury, exemplos tanto dessa variabilidade em termos de abordagem do tema quanto da importância da relação entre arte e aids, o autor começa a falar de dois artistas brasileiros. Rafael França é apresentado como alguém que transitou entre diversas linguagens e posicionamentos, indo da gravura à intervenção urbana com o coletivo 3NÓS3 e passando pela videoarte, além de transitar também entre seu país natal e os EUA, tendo estudado e lecionado em Chicago. Seu *Prelúdio de uma morte anunciada* (imagem 6), vídeo produzido no ano de sua morte, é o trabalho sobre o qual Reis (2016) dedica sua atenção, descrevendo-o:

O vídeo de Rafael França inicia em silêncio mostrando dois homens trocando carícias e, em primeiríssimo plano, aparecem a textura da pele de ambos, bocas, beijos, barbas

cortadas e os relógios no pulso dos dois amantes, que são Rafael França e seu companheiro, Geraldo Rivello. Ao começar a música, uma ária do terceiro ato da ópera *La Traviata* de Giuseppe Verdi cantada por Bydu Saião, deixa evidente o drama que envolvia os dois homens. Nesse momento, o preto e o branco das imagens dá lugar ao colorido. Em seguida, sobrepostos aos dois amantes, passam pela tela diversos nomes de homens [...] que, mesmo não sendo informado, sabe-se que morreram em decorrência da aids, entre eles, o do ator e diretor de teatro Luiz Roberto Galizia (1954-1985). Terminada a ária, aparece em uma tela negra a frase “above all they had no fear of vertigo” (acima de tudo, eles não tinham medo da vertigem). Após essa afirmação, o vídeo finaliza com a imagem de Rafael ao som da potente guitarra da canção *Day of the eagle*, do cantor Robin Trower, e a passagem dos créditos (REIS, 2016, p. 235-6).



Imagem 6 – Frame do vídeo *Prelúdio a uma morte anunciada*. Rafael França, 1991. 5'. Fonte: <https://vimeo.com/65248719>. Acesso em: 18 jul. 2018.

Reis (2016) pontua a sobreposição entre o drama pessoal e o coletivo na produção de um trabalho como esse, no qual a experiência íntima de toque entre um casal sob a ameaça da morte é sobreposta pela lista de nomes de amigos que morreram em decorrência da enfermidade nos EUA e no Brasil. Ao comentar a percepção de David Wojnarowicz, que afirma entender a aids como uma doença social, o autor pontua que França teria pensado seu trabalho como um testamento pessoal e coletivo: “O afeto entre os amantes descolava-se do estritamente subjetivo ao fundir-se ao drama literário-musical dos amantes da ópera *La Traviata*” (REIS, 2016, p. 236). Pontuando que o conjunto de nomes não se tratava de um obituário factual, mas sim de um memorial pungente de uma geração, o autor encerra o comentário sobre o artista inscrevendo França em uma geração de artistas que lidou com a aids a partir de um compromisso estético-político.

Leonilson também é comentado a partir desta articulação entre privado e público, com o autor destacando *Sem título* (1985) (imagem 7), trabalho em pintura e desenho realizado sobre uma folha do *Jornal da Tarde* – SP, no qual havia uma notícia sobre a aids.⁴⁸ Ou seja, Reis (2016) pontua o interesse pelo tema muito antes de o artista estar contaminado ou pelo menos de ter essa consciência, sendo interessante pensar na apropriação de um veículo de comunicação como um jornal, já que boa parte dos discursos sobre a aids era alimentada e moldada por reportagens presentes em meios de comunicação como esse.

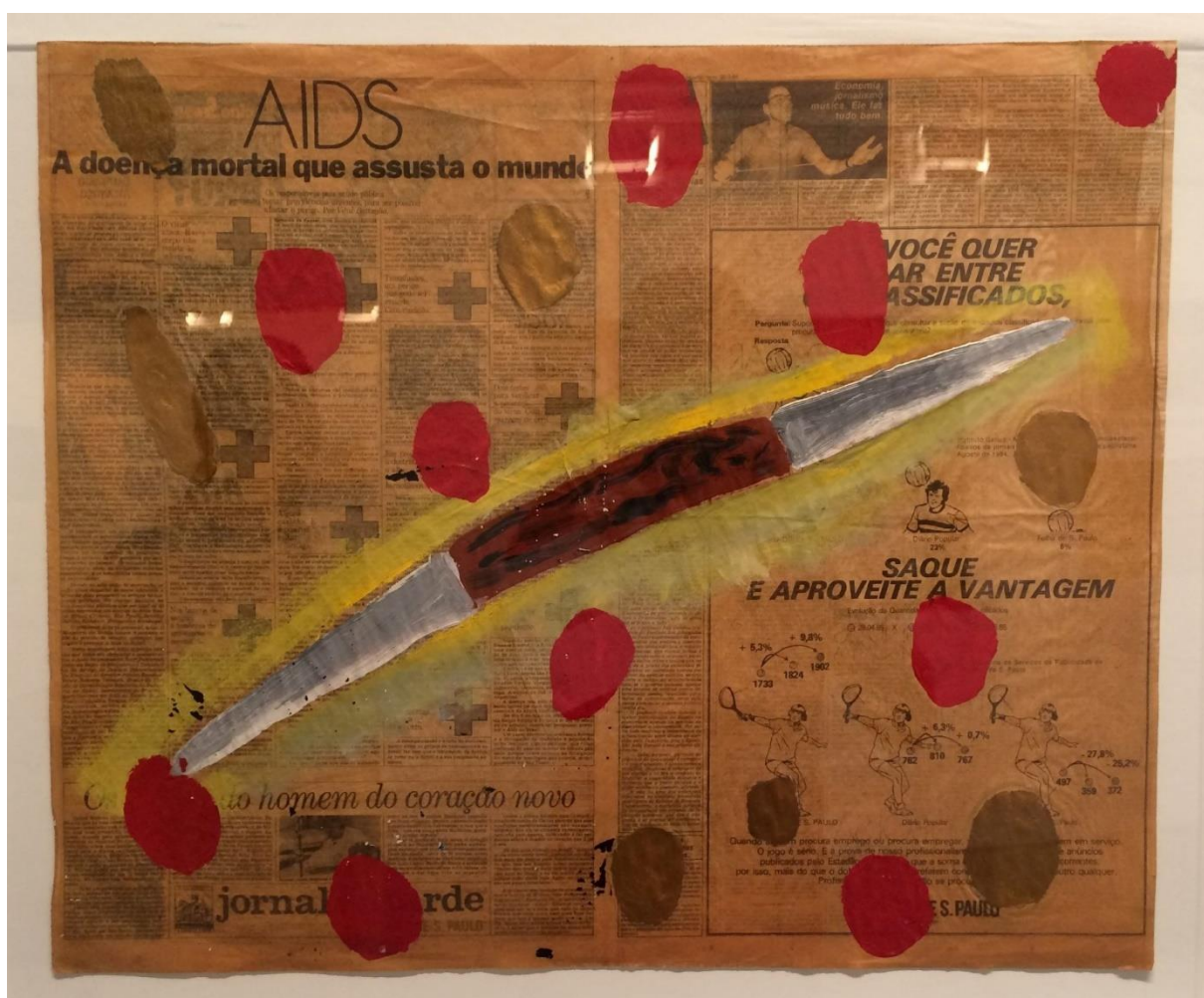


Imagem 7 – *Saque e aproveite a vantagem*. Leonilson, 1985. Acrílica, guache e verniz sobre página de jornal, 58 x 68,5 cm. Fotografia do autor.

No entanto, o cerne da discussão sobre Leonilson será a obra *El puerto* (1992) (imagem 8), objeto constituído de um espelho coberto com uma pequena cortina listrada em verde e branco na qual o artista borda dados sobre seu corpo: LEO, 35, 60, 179, EL PUERTO. Aqui não estamos mais falando do indivíduo alarmado que utiliza a reportagem de jornal como suporte,

⁴⁸ Na exposição *Leonilson: arquivo e memória vivos*, realizada em 2019, com curadoria de Ricardo Resende, a obra apareceu nomeada como *Saque e aproveite a vantagem*.

mas de um homem, Leo, com 35 anos, 60 quilos, 179 centímetros de altura e que considera seu corpo fragilizado como um porto que só recebe, inscrevendo sua materialidade frágil de forma delicada em sua poética, aspecto que Reis (2016) atribui à quase totalidade da produção final do artista.



Imagem 8 – *El Puerto*. Leonilson, 1992. Bordado sobre tecido sobre espelho, 23 x 18 cm. Fonte: <http://itaucultural.org.br/leonilson/index.cfm/f/palavra/AIDS>. Acesso em: 05 dez. 2012.

Além de considerações sobre o termo porto como metáfora, baseadas inclusive em uma frase do artista⁴⁹, Reis (2016) inscreve o espelho coberto de Leonilson em uma sequência de trabalhos nacionais que se debruçaram sobre esse objeto, como *Espelho Cego* (1970), de Cildo Meireles, *Black Mirror* (1968), de Antonio Dias, e *Você é cego* (1974), de Waltércio Caldas.

Em outra direção, o autor também procura aproximar a recusa da representação mimética, expressa inclusive na cobertura da superfície reflexiva, com o apelo midiático por imagens de indivíduos enfermos, comentando a capa da *Veja* com Cazuzza, importante ponto da narrativa da aids no Brasil já comentado anteriormente: “Tomando como um fato a capa da revista, o espelho coberto de Leonilson, nesse sentido, opunha-se à lógica de uma imagem que se quer real, factual, ou sensacionalista, em direção a uma imagem invisível, espessa e reflexiva” (REIS, 2016, p. 238).

Com essa consideração, o autor pontua, na delicadeza do trabalho de Leonilson, uma condição de visibilidade que não cai no padrão das imagens sensacionalistas de corpos enfermos esperando a morte; propõe uma condição outra de visibilidade, uma *imagem corporal*

⁴⁹ "O porto recebe. O Leo com 35 anos, 60 kilos e 1,79 metro é um porto que fica recebendo. Acho que hoje eu recebo muito mais do que dou, porque preciso canalizar minhas energias para minha intimidade" (LEONILSON, 2019, p. 98).

invisível. A presença da doença, mas a ausência do corpo mimético, indicado por alguns significantes, além de colocarem a materialidade da carne em suspensão, também diluem essa identidade, pressupondo que outros poderiam estar naquela situação.

O texto de Reis (2016), único na bibliografia nacional por se dedicar especificamente ao tema, chama a atenção por uma série de aspectos: a relação com o contexto norte-americano, a preocupação em contextualizar os artistas e seus trabalhos tanto em um eixo artístico nacional quanto em um eixo temático internacional e a atenção dedicada aos trabalhos de Leonilson e França, que permite compreender aspectos importantes dos discursos das obras, propondo como linha condutora para ambos a simultaneidade entre o contexto da experiência pessoal da doença e o cenário social, articulando o espaço pessoal e o coletivo, a arte e a vida.

Sobre esses dois artistas, chama a atenção que Juan Vicente Aliaga e José Miguel G. Cortés (2014) também os tenham escolhido para representarem o Brasil na sua narrativa sobre a aids e as práticas artísticas na América Latina e na Espanha. Em um livro dedicado aos corpos dissidentes na arte, os autores elencam um capítulo exclusivo para abordarem a interseção entre as práticas artísticas e a aids.

Nesse recorte, são apresentados artistas como o mexicano Armando Cristeto, os chilenos Juan D'ávila e Pedro Lemebel, o espanhol Pepe Espaliú, o argentino Roberto Jacoby, os brasileiros Leonilson e Rafael França, além do antropólogo argentino-brasileiro Néstor Perlongher. Ainda que os comentários sobre cada um se desenvolvam de forma sucessiva, sem grandes amarrações e aproximações, é importante pontuar a presença de artistas brasileiros nessas escolhas e os trabalhos que são discutidos.

Sobre Leonilson, são comentados o aspecto homoerótico de seus trabalhos, a chegada da aids e, com ela, a série *O perigoso* (1992) e o trabalho *El Puerto* (1992). De França, é mencionado *Prelúdio de uma Morte Anunciada* (1991), sendo pontuada na menção ao termo vertigem uma relação com o vídeo *Sem Medo da Vertigem* (1987), que também abordava a enfermidade. Destaca-se ainda o comentário sobre a homossexualidade de Hélio Oiticica, incluindo-o junto aos dois artistas já citados, em uma espécie de breve consideração sobre um contexto nacional no qual eram simultâneas a repressão e a maior visibilidade das dissidências sexuais. Dessa forma, apesar de citar o Brasil com a menção a esses artistas, a obra espanhola não oferece grandes acréscimos em termos de leitura dos trabalhos ou de estabelecimento de relações mais diretas com o contexto internacional, fora o fato de inscrever o Brasil em uma história das dissidências corporais artísticas e estabelecer o tema do corpo como importante elemento nas discussões artísticas sobre a enfermidade nos países mencionados em seu empreendimento.

No âmbito dos textos que não abordam especificamente a aids, destaca-se o livro de Wilton Garcia (2004), decorrente de sua tese de doutorado que tematiza a arte homoerótica. Sua pesquisa percorre diferentes linguagens, comentando filmes, obras de literatura e de artes cênicas. No que diz respeito às artes visuais, o autor discorre sobre o trabalho de Alair Gomes, Leonilson, Glauco Menta e Hudinilson Jr.

Garcia (2004) dedica um capítulo ao tema *Arte, aids e erótica*, onde procura discutir e contextualizar a enfermidade e a sua relação com a sexualidade gay e também com a arte. Sobre este último tópico, são importantes suas considerações sobre a importância e a representatividade dos artistas gays nesse cenário a partir dos argumentos de Rob Baker. Garcia cita ainda o impacto da aids na interrupção da vida de diversos artistas, como Mapplethorpe, Derek Jarman e Leonilson, para ficar apenas nos exemplos de artistas visuais. Ainda que pareça uma informação banal, essa é uma das poucas menções que vi ao fato de a aids ceifar vidas de artistas em um livro sobre arte. Boa parte desse capítulo procura estabelecer as considerações sobre a enfermidade em um âmbito mais geral da homocultura e comentar sobre a relação entre a aids e as obras fica para a análise individual de cada artista.

Ao discutir o trabalho de Leonilson, por exemplo, destaca como o artista extrapola a representação do corpo para produzir uma potente obra que suscita a dor diante da enfermidade. Pontua sua morte pela aids e a emergência sobre esse fato iminente como um aspecto central de seu trabalho. Dessa forma, o entendimento de um aspecto narcísico daria lugar à vulnerabilidade. Essa discussão é apresentada logo no início de sua fala sobre o artista, de modo que a doença baliza sua análise sobre o trabalho de Leonilson. A partir deste tema, ele começa então a discorrer sobre a sexualidade e sobre a sua manifestação no trabalho do artista. A aids é o primeiro tópico para entender o artista, na perspectiva do autor.

Em dado momento, Garcia (2004, p. 227) prescreve uma abordagem interessante não só para entender o trabalho de Leonilson, mas qualquer obra que aborde a aids:

A interferência da Aids na produção da arte contemporânea resulta na necessidade de expansão da discursividade crítica, incorporando critérios de agenciamento/negociação entre: artista, objeto e público. Leonilson foi mais uma vítima que recorreu a uma narratividade contemporânea para estabelecer uma retórica de interstícios acerca da Aids. [...] Vale destacar que a produção artística de Leonilson parece se distanciar de uma provocação engajante do discurso, sugerindo um não-comprometimento. Por outro lado, essa indiferença argumentativa faz-se plausível mediante a realidade híbrida, que atinge a arte contemporânea em suas relações socioculturais.

Garcia (2004) cita as pesquisas de Ivo Mesquita e Lisette Lagnado (1998), discordando quando esta afirma que apenas no início dos anos 1990 o tema do homoerotismo apareceu nas obras de Leonilson. Para ele, a afirmação seria uma invisibilização do discurso homoerótico

presente na obra do artista já na sua produção da década de 1980.

O autor cita a pintura *Jogos perigosos* (1989) (imagem 9), discorrendo sobre o uso simultâneo de imagens e palavras, bem como a relação entre a imagem dos corpos e da arquitetura com viadutos que parece se construir entre eles. Seu fio condutor é a ambiguidade da obra: os jogos perigosos podem ser tanto as relações amorosas quanto a presença da doença. Por fim, termina sua análise comentando o texto de Trevisan (2018) e a análise deste sobre *O perigoso* (1992).

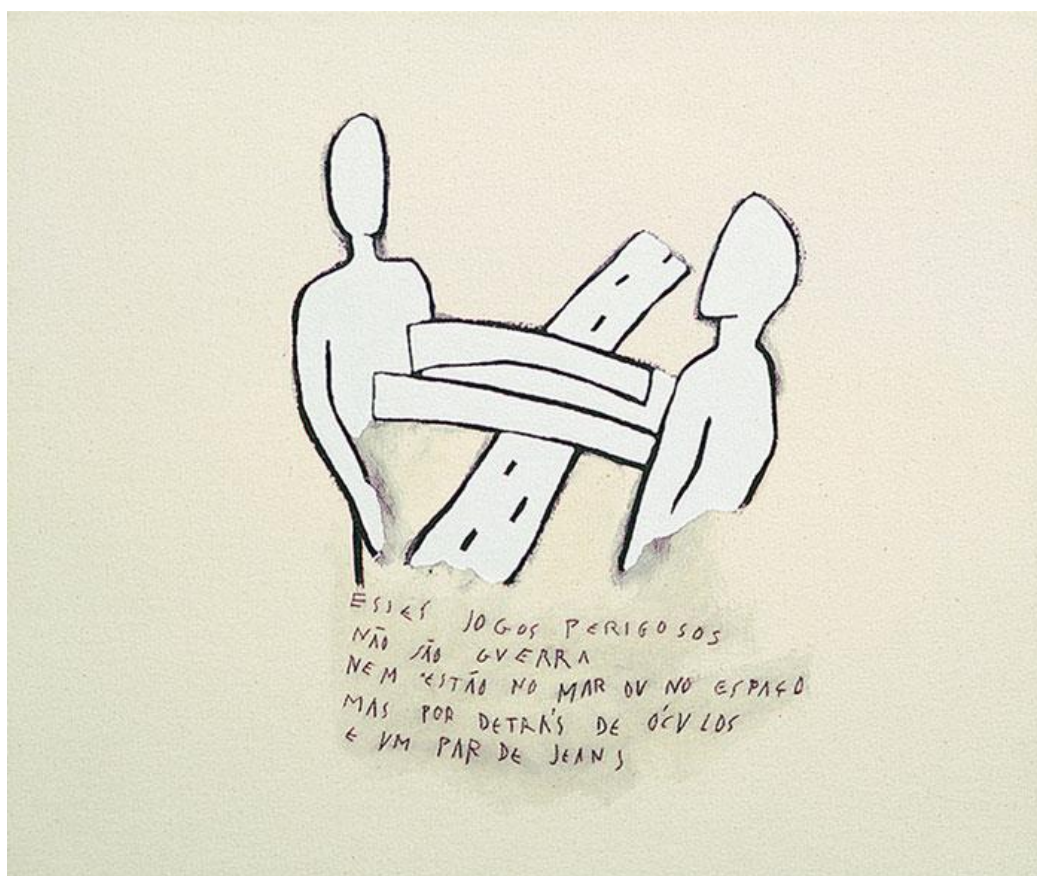


Imagem 9 – *Jogos Perigosos*. Leonilson, 1989. Acrílica sobre tela, 60 x 50 cm. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra62205/jogos-perigosos>. Acesso em: 25 ago. 2018.

Ao comentar o trabalho do artista paranaense Glauco Menta, o tema da aids aparece apenas duas vezes e de maneira sutil: a primeira, quando em uma nota existe a menção à participação de um texto-poema seu na exposição *Arte contra Aids*, organizada pelo MACRS em 1994; e a segunda quando comenta um texto de Paulo Reis, presente em um catálogo do artista. Segundo o autor, “o texto *Sex in the garden* parece-me uma referência ao trabalho artístico do inglês Derek Jarman, que, ao saber que estava com Aids, realiza sua última obra deixando um jardim de flores em sua casa, para ser visitado” (GARCIA, 2004, p. 253).

No texto dedicado a Hudinilson Jr., chama a atenção que, novamente, a aids apareça na condição de uma “nota de rodapé”. Nesse caso, porque o comentário não é sobre o artista, e sim

sobre Rafael França, seu colega de coletivo. Um dado importante é que o autor pontua o fato de França ter sido homenageado na 3ª Bienal do Mercosul em 2001, destacando a presença de seu derradeiro trabalho, *Prelúdio de uma morte a anunciada* (1991), que aborda a experiência do artista com a doença.

Entre os textos mais gerais sobre arte no Brasil, destaco *Novíssima Arte Brasileira: um guia de tendências*, no qual a autora Kátia Canton (2001) propõe identificar as principais linhas de força da arte contemporânea no país, analisando os anos 1990 e estabelecendo continuidades para o novo milênio. Entre os diversos subtítulos que organizam a seleção de artistas considerados importantes pela autora, gostaria de destacar dois de um grupo de dezesseis. Cada um desses tópicos é composto por um texto de introdução e por análises individuais de cada artista na sequência.

Em *O corpo conta uma história de identidades*, o tópico começa com o seguinte texto

As implicações de um interesse de arte contemporânea pelas questões do corpo são complexas. De certa forma, ligam-se ao contexto de final de século, à globalização, ao anonimato gerado pelo sistema corporativista e pelos meios de comunicação virtual. A Aids, além de outras doenças virais, aliada a um culto ao corpo que permite transformações físicas, às clonagens e aos experimentos genéticos demandam uma nova e radical fisicalidade (CANTON, 2001, p. 52).

Nesta nova fisicalidade, a aids aparece como pano de fundo, informação que, junto a outros elementos, configuraria os novos tempos. Chama a atenção que a autora mencione a existência de outras doenças virais, porque nessa época não existe outra doença viral que possa ter influenciado tanto a cultura como a aids.

Na sequência, uma menção velada à doença ocorre no seguinte trecho: “Na construção desse jogo de sentidos, o corpo passa a materializar comentários sobre sexo, morte, religião, decadência e espiritualidade e replicando um campo ilimitado de experimentações, muitas vezes catárticas e autobiográficas” (CANTON, 2001, p. 52). Compreendendo a aids dentro da categoria doença, os termos autobiografia e catarse parecem bem adequados. No entanto, nenhum dos cinco artistas comentados pela autora na sequência apresentam trabalhos que abordem a enfermidade.

Em *A degradação dos corpos e a efemeridade da vida*, o texto de apresentação de apenas um parágrafo discorre sobre essas duas categorias que também poderiam estar vinculadas ao tema da aids. Entre os seis artistas, apenas no comentário sobre Eduardo Valarelli o tema da epidemia é comentado. A autora afirma que Valarelli utiliza materiais advindos do contexto hospitalar, elaborando com eles diversas configurações, muitas vezes simulando aspectos da prática médica.

Para Valarelli, a escolha do tema não passa apenas pelo viés da expressividade pessoal.

Surge de um compromisso social. Desde 1995, Valarelli vem conceber (sic) e realizando o Projeto Carmin, em que visita semanalmente pacientes de dois hospitais de São Paulo: o Emílio Ribas, atendendo pacientes HIV e portadores de outras moléstias (sic) infecciosas, e, mais recentemente, o Albert Einstein, lidando com pacientes oncológicos. Improvisando um ateliê-ambulante, em um carrinho de medicamentos, ele transporta papel, tinta, grafite, argila e pincéis e testemunha bem como orienta a construção de novas formas de expressão. Sem ceder a uma dramaticidade fácil, numa ligação estreita com essas atividades, a produção pessoal do artista estabelece um diálogo de impacto, em que suas almofadas, luvas de látex e instalações passam a ecoar comentários profundos sobre estados de dor, solidão e buscas espirituais de reconstrução de vida (CANTON, 2001, p. 60).

É interessante perceber a relação que a autora estabelece entre a expressividade do artista, que envolve o contexto hospitalar, e as suas práticas em um ateliê ambulante nesses espaços. É possível pensar então a relação entre a enfermidade e o discurso médico, como pontuado por Anne Marie Moulin (2009). Se o desenvolvimento da ciência havia permitido chegar à cura da maioria das doenças, a aids acaba por desestruturar a crença de que estávamos em um momento no qual qualquer cura poderia ser encontrada. Voltam então, à ordem do dia, o tema da morte iminente, as preocupações com tudo o que diz respeito ao cuidado para evitar contaminações com uma doença desconhecida e sem cura, assim como o espaço hospitalar e os seus objetos. Nesse cenário, poderíamos aferir que as produções de Valarelli, ao abordarem o espaço hospitalar, acabam se relacionando, mesmo que indiretamente, ao tema da enfermidade.

Outro momento da publicação em que a aids é mencionada é em uma linha do tempo intitulada *Breve cronologia: 1990-2000 o contexto de uma década*. Aqui são pontuados diversos aspectos políticos, sociais e culturais, mas sem mencionar as questões referentes às artes visuais. No ano de 1993, é citado o começo do projeto Ação da Cidadania, de Betinho, sendo comentada sua condição soropositiva. Em 1996, ganha destaque o fato de que “O médico norte-americano David Ito cria um coquetel de drogas capazes de eliminar, em alguns casos, até 99% dos vírus HIV” (CANTON, 2001, p. 194). E, em 1999, é mencionada a descoberta pela ONU de que metade dos bebês do continente africano é portadora do vírus.

Como anexo, essas informações aparecem junto aos debates políticos dos anos 1990, que envolveram o impeachment de Fernando Collor de Mello, e outras questões, como os avanços tecnológicos do período. Parece um pouco curioso criar uma linha do tempo com esses fatores, nos quais nenhum deles se refere ao campo das artes visuais, se eles não estão diretamente relacionados no texto. Acredito que essa possa ser uma maneira de apenas justapor as práticas artísticas e o contexto em que elas ocorrem, em vez de produzir um texto mais complexo, comentando esses dois tipos de informações de maneira dialógica, algo já indicado no início deste capítulo, quando comentei os textos de Valle (2001) e Tinoco (2009).

O interessante texto de Roberta Barros (2016), artista que procura discutir a História da

Arte feminista no Brasil a partir de categorias importantes para seu trabalho artístico, também discute a enfermidade como um tema de fundo para sua investigação. No entanto, a autora se aprofunda em referências e conceitos que justificam a presença dessa discussão e o impacto da enfermidade sobre os corpos. Ao falar do surgimento da aids, é comentada a ideia de poluição, de como os corpos dissonantes seriam sujos e poderiam espelhar essa sujeira para outra parte da população, que obviamente se consideraria limpa. Ao discutir essa ideia em relação ao meio gay, afirma que

[...] os orifícios oral e anal, já há muito abjetados dos processos sexuais “normais” ganharam mais um estigma, na medida em que houve o esforço para isolar o grupo de risco, fazendo coincidir sua imagem com a do praticante de relações homossexuais. Tanto é que, a despeito de sua situação de baixo risco no que concerne à AIDS, as lésbicas também tiveram seu rótulo de “poluídas” reforçado (BARROS, 2016, p. 2005).

O importante resgate da questão lésbica aponta a fragilidade da bibliografia da aids, que negligenciou durante muito tempo as questões relativas às mulheres⁵⁰, e em especial as mulheres lésbicas, que, assim como os gays, segundo a autora, sofreram o processo duplo de estigmatização, mas também de maior visibilidade, principalmente nos anos 1990. Barros (2016) ainda comenta como esse contexto contribuiu para o desenvolvimento da teoria *queer*; citando a importância do trabalho de Judith Butler. Assim, apesar de um panorama bastante rico, a autora não inscreve a aids de maneira mais direta no interior da sua perspectiva de resgate de uma arte feminista no país, apontando artistas, obras ou iniciativas que abordassem a moléstia.

Já o pesquisador Ricardo Fabbrini (2002) aborda o tema em outra perspectiva, ao discorrer sobre o corpo no período após as vanguardas, problematizando os desdobramentos da *body art*. Nesse sentido, ele comenta o trabalho do estadunidense Barton Benes junto ao trabalho de Leonilson, destacando o uso do corpo como material das obras.

De Benes, ele destaca o uso de cinzas de pessoas mortas em virtude da aids, assim como a utilização de seu próprio sangue em algumas obras. Esse é o gancho estabelecido para falar sobre *O Perigoso* (1992), de Leonilson. O que o autor não discute é a diferença das propostas

⁵⁰ Segundo Ricardo Tapajós, em depoimento no documentário *Carta para além dos muros* (2019), as mulheres foram negligenciadas nos discursos sobre a aids durante muito tempo, tanto na medicina quanto na mídia. Destacando o silêncio sobre o tema desde 1981, quando a doença é identificada, o médico pontua que apenas em 1993 foi publicado o primeiro capítulo de livro de medicina que discutia as complicações ginecológicas em relação à aids. Além disso, Parker (2000, p. 22), ao criticar as políticas relativas à aids, discorre sobre como alguns grupos foram privilegiados pelas pesquisas em determinadas épocas: “Na década de 80, era virtualmente impossível encontrar financiamento para estudos de questões obviamente importantes como o comportamento sexual das mulheres e sua relação com o HIV/AIDS. Na década de 90, é igualmente ou até mais difícil encontrar financiamento para estudos sobre a homossexualidade”.

dos artistas: se o brasileiro utiliza uma gota de sangue em apenas um de seus trabalhos, Benes utiliza doses mais generosas da substância para preencher vários objetos, na série *Lethal Weapons* (1993), tais como uma arma de brinquedo e um esguichador de água em formato de flor. O que o autor destaca é como, em ambos, existe a discussão da ideia de perigo, o que simbolicamente é preciso, mas completamente equivocado em termos de contaminação, já que a exposição do vírus ao ar causa a sua morte.

O pesquisador também comenta os trabalhos de Andres Serrano, destacando a série de imagens produzidas pelo artista em um necrotério, nas quais existe a indicação da causa das mortes dos indivíduos, sendo uma dessas uma morte notificada como aids. Para o autor, o recurso desses corpos abjetos está ligado à devolução da consciência da corporeidade. Citando Theodor Adorno, ele afirma que tais imagens promovem o horror ao horror, tratando da memória, pois imagens que atenuassem a brutalidade por meio da delicadeza estariam contribuindo para o seu esquecimento. Nesse sentido, para Fabbrini (2002), o interesse dos artistas não estaria no choque e em uma estetização do horror, mas sim em ativar a memória do espectador.

Seu comentário é bastante interessante por inscrever a aids como um tema relacionado aos desdobramentos da arte corporal, indo em uma direção diferente daquela que coloca o tema como um elemento de uma História da Arte que trata da diferença e da sexualidade, como apontado por Garcia (2004), ainda que obviamente esses dois campos se interseccionem com frequência. Comparando a estratégia de Fabbrini (2002) com a de Canton (2001), é possível perceber como a autora apresenta estruturas de construção de discurso frágeis, apontando o tema como um miasma, mas não o inserindo de maneira convincente no campo das artes. Já Fabbrini (2002) produz um discurso mais estruturado, ainda que promovendo apenas alguns trabalhos que trataram sobre a doença, de forma que não poderíamos pensar todos os trabalhos sobre a aids a partir de sua classificação bastante restrita, que discorre sobre o uso do sangue e as imagens de cadáveres, dando como exemplos os trabalhos de Leonilson, Benes e Serrano. Barros (2016), por sua vez, contextualiza o impacto da enfermidade no horizonte em que constrói sua investigação, mas não o aproxima da arte de maneira mais direta.

É nas considerações de Reis (2016) que se encontra uma preocupação multidimensional que pensa a especificidade do cruzamento da visualidade artística e da enfermidade de maneira profunda e contextual, questões também reivindicadas por Bessa (1997, 2002) em seus estudos. Nesse sentido, as considerações de Aliaga e Cortés (2014), ao inserirem trabalhos de brasileiros em uma narrativa latino-americana e ibérica, produzem novos desdobramentos, assim como as considerações de Garcia (2004) indicam a questão da condição homoerótica como um dado

indispensável para se pensarem tais práticas artísticas. Esses dois caminhos são importantes marcadores para a pesquisa, ao estabelecerem uma proximidade do Brasil com um contexto internacional que foge da referência aos EUA e também por inscreverem a presença da aids na arte homoerótica brasileira, de maneira análoga ao que Reed (2011) estabelece no panorama estadunidense e europeu.

Assim, se esses textos apontam diversos caminhos e possibilidades, destacando indiscutivelmente os trabalhos de Leonilson e Rafael França, é possível perceber que a reunião dessas informações dispersas não constrói um horizonte sólido de referências nem propõe uma narrativa historiográfica mais ampla, focando bastante em alguns artistas, produzindo críticas sobre seus trabalhos, mas apenas eventualmente confrontando as diferentes práticas sobre a aids.

Uma das razões para tal condição pode estar na constatação de Garcia (2004), que critica a heteronormatividade na análise do trabalho de Leonilson, problematizando a invisibilidade da condição homoerótica, que se estende para a aids pela condição abjeta que ambas as manifestações compartilham. Assim, para pensar uma possível História da Arte e da aids no Brasil, é necessário problematizar os regimes de visibilidade do tema e os discursos que atravessam tal visibilidade. É a partir dessa procura que desejo lançar alguma luz sobre o que ficou na obscuridade e sobre aquilo que, mesmo destacado, foi de alguma maneira sublimado ou esvaziado de sentido. Ao unirem-se os fragmentos da história e da crítica sobre a aids nas artes visuais no país nesta breve compilação, é possível vislumbrar-se a potência em discutir esse assunto, da mesma maneira que é expressiva a sua fragmentação e a ausência de estudos mais aprofundados que aborem tal cruzamento. Por essas razões, pretendo, no próximo capítulo, esmiuçar meu método de pesquisa, discutindo uma investigação que se inscreve no campo historiográfico, problematizando os regimes de visibilidade e os discursos sobre a presença da aids nas artes visuais.

2 – Considerações epistemológicas e percursos metodológicos

Um discurso que, a partir da margem, altera a história oficial para refutar o próprio conceito de história sobre o qual se sustenta. Uma pesquisa que resulta em produção, partindo das estratégias de sobrevivência de uma memória negada. Uma memória que, destruída, é também invenção, baseada em um “quando” e um “como”, como toda história.

Giuseppe Campuzano sobre o *Museu Travesti del Perú*

Pepe Miralles (1959-) é um artista espanhol que vem trabalhando com a sexualidade e, mais especificamente, com o HIV/aids há bastante tempo, desdobrando suas práticas em ações colaborativas, inclusive em alguns coletivos, como o Local Neutral e o Proyecto 1 de diciembre. Miralles (2019c), que também é pesquisador e professor universitário, desenvolveu diferentes estratégias para abordar a doença, que vão desde a sua atuação como professor da Faculdade de Belas Artes da Universidade Politécnica de Valência, na qual criou a cátedra de Arte e Enfermidades, até o seu trabalho artístico, que em 2015 foi tema de uma mostra retrospectiva intitulada *Pepe Miralles: Encara ací / Still here. Más de 20 años de presencia del VIH y del Sida en la obra de Pepe Miralles*. Além disso, seu trabalho é uma referência em âmbito nacional e internacional, estando presente em exposições como *Cien artistas contra el SIDA* (1995), na Cidade do México, e *L’art látex: reflexió, imatges i SIDA* (2006) em Valência.

Nessa vasta produção, é possível destacar alguns trabalhos resultantes do desenvolvimento de peças gráficas, bem como de sua instalação em diferentes contextos, como na série *El poder de las palabras* (2007-2011), na qual são fixadas mensagens sobre o uso de preservativos em locais de interação sexual (*cruising*)⁵¹ entre homens, tais como bosques, praias e estacionamentos (imagem 10). Nessa proposta, Miralles procura estabelecer comunicação com os visitantes eventuais de tais lugares por meio de uma mensagem de prevenção que indica o uso do preservativo.

⁵¹ Miralles utiliza o termo *cruising* ao falar de seus trabalhos que abordam esses espaços de interação erótica que ocorrem em locais públicos. Apesar da possibilidade de tradução do inglês para o português para *pegação*, optou-se por manter o termo originalmente proposto pelo artista.



Imagem 10 – *El poder de las palabras 2*. Pepe Miralles, 2008. Intervenção na Fábrica Plexi, Pinedo, Valência.
Fonte: <http://www.pepimiralles.com/el-poder-de-las-palabras-2/>. Acesso em: 11 jan. 2020.

Nesse registro, é possível ver que o artista escolheu o estêncil para fixar a mensagem no entorno da praia de Pinedo, localizada em Valência. Em outros casos, as mensagens foram assentadas no asfalto ou pregadas em árvores por meio de cartazes. Ainda que sejam diferentes configurações, a série unifica-se não só pela mensagem de prevenção, “*usa condón y tendrás una vida mejor*”, mas também pela ativação de espaços através da inusitada mensagem que procura intervir diretamente na vida cotidiana dos homens que fazem sexo com homens nesses lugares.

Nessa série, é possível destacar a presença da palavra escrita como signo visual atravessada por uma materialidade efêmera, já que a intervenção ocorre sem uma intenção de preservação em longo prazo. No entanto, o título, ao evocar o poder das palavras, manifesta o desejo de que essa escrita possa ter um papel ativo no combate à enfermidade. Então é possível pensar que a potência dessa mensagem está limitada pelo tempo em que ela está disponível, mas, que apesar de efêmera, sua capacidade de agência é importantíssima por se inscrever em locais nos quais o sexo é iminente. Uma espécie de lembrete de prevenção quando já se está com as calças abaixadas.

Esse interesse pela palavra e pelos seus usos, que está diretamente ligado ao caráter ativista do trabalho de Miralles, encontra eco em diversas outras práticas artísticas ativistas, como as dos coletivos ACT UP e Gran Fury, e está presente em outros projetos do artista espanhol. Dentre eles, gostaria de comentar uma série específica de ações, na qual este interesse pela escrita ganha outra dimensão. Segundo as informações disponíveis no site do *Proyecto Sida Social*, Miralles (2019d) reuniu uma série de ações em diferentes cidades da Espanha (Castellón, Valencia, Bilbao, Manacor, Palma e Mislata) visando ao debate sobre a aids, pensando as condições atuais do tema e a relativa invisibilidade da questão. Sobre esses temas, afirma que

A aids invisível/a aids ainda está viva parecem frases antagônicas. Mas essas afirmações que acompanham os seguintes projetos refletem as conclusões obtidas desse problema social. A aids não tem visibilidade na comunidade LGBTI, especialmente entre os mais jovens, e ainda parece ser uma doença que nada tem a ver com práticas sexuais heterossexuais. Estes trabalhos visam analisar, usando ferramentas de arte e metodologias coletivas de trabalho, a realidade do HIV/aids em nossos contextos, com a perspectiva de quase trinta anos de pandemia (MIRALLES, 2019d, n.p.)

Entre as iniciativas do projeto, nas quais constam a produção de exposições, debates e intervenções, Miralles desenvolveu uma atividade específica em bibliotecas, a partir de uma abordagem que problematiza o *binômio aids invisível/aids ainda viva* a partir dos discursos sobre a doença em textos escritos e em seus regimes de visibilidade.

Na Biblioteca Municipal de Manacor, Miralles identificou que não havia obras que abordassem o tema da aids. Então, o artista criou um pequeno centro de informações sobre a enfermidade na entrada do recinto, local no qual estariam as novas aquisições bibliográficas que completariam as lacunas do acervo a respeito da moléstia. Na sala de leitura, o artista desenvolveu um trabalho chamado *Primeiras Palabras*, no qual interveio nas estantes com porta-retratos que continham o primeiro trecho de alguns livros referenciais sobre a enfermidade (imagem 11). Para o artista, "Este tipo de "primeira folha do livro" evidencia as deficiências existentes nas prateleiras sobre a bibliografia que trata do HIV/AIDS⁵² (MIRALLES, 2019b, n.p.).

⁵² T.a.: Esta especie de «primera hoja del libro» evidencian las carencias que en las estanterías existe sobre bibliografía que trate el VIH/Sida.

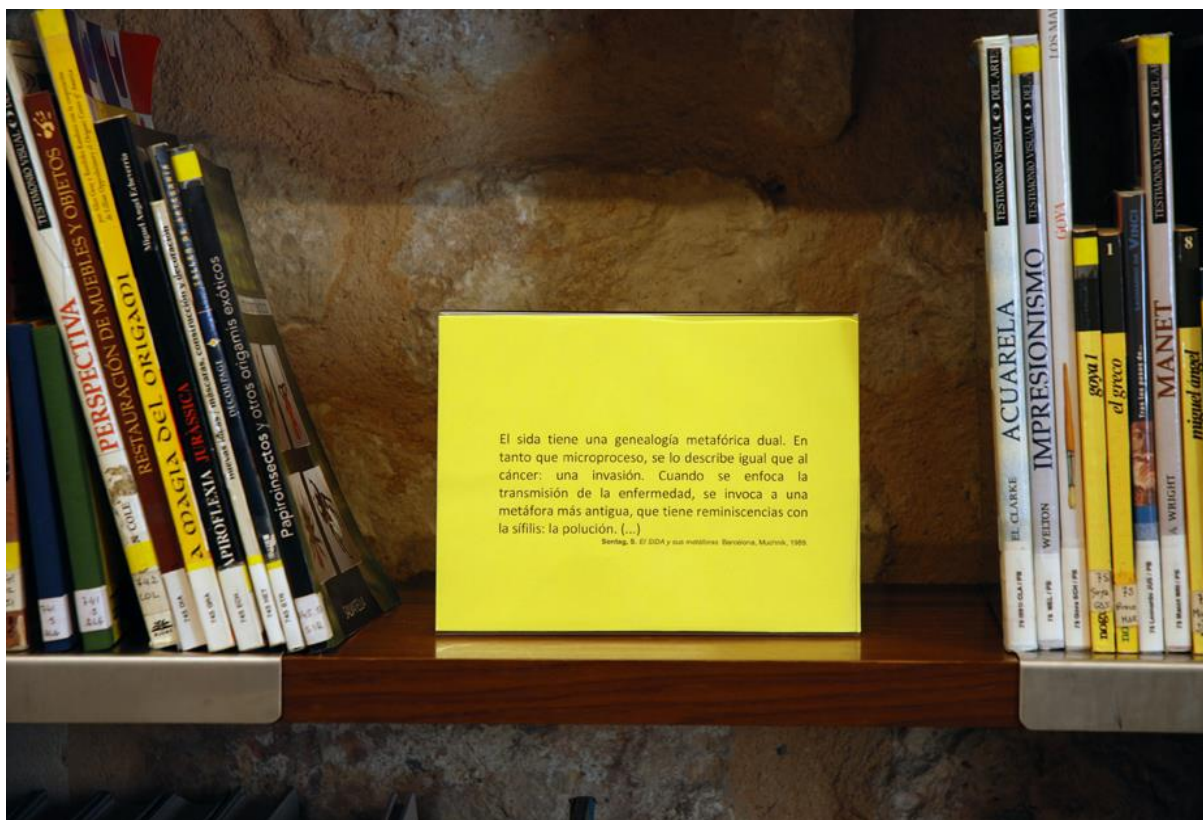


Imagem 11 – *Primeiras Palabras*. Pepe Miralles, 2009. Intervenção na Biblioteca Municipal de Manacor, Espanha. Fonte: <http://proyectosidasocial.com/intervencion-la-biblioteca-municipal-manacor/>. Acesso em: 18 dez. 2019.

No registro, é possível ver que a estante dos livros de arte recebe o trecho inicial do importante texto *Aids e suas metáforas*, de Susan Sontag (2007). É interessante perceber também que, ao final da citação, existe a referência bibliográfica da fonte, o que possibilita ao visitante da biblioteca procurar a obra original. Assim, Miralles não só procura discutir as ausências nesse acervo como ativa o espaço, provocando o contato com algumas obras a partir de uma pequena parte delas, indicando a origem do recorte, a qual o eventual visitante pode buscar se assim desejar. Apesar de ser uma obra de arte, sua iniciativa lembra bastante o método de escrita acadêmica, no qual muitas vezes os referenciais teóricos se presentificam no texto com citações diretas cujas fontes devem sempre ser referenciadas.

Em outro momento, quando o artista levou o projeto para a cidade de Mislata (EL ARTISTA..., 2017),⁵³ pensou em desenvolver a mesma estratégia na Biblioteca Pública Municipal. No entanto, ao invés de um acervo falho, Miralles foi confrontado com uma extensa

⁵³ No site do artista, não foram encontradas informações de outras intervenções em bibliotecas. No entanto, em uma reportagem do site 20minutos (EL ARTISTA..., 2017), foi encontrada a informação de que Miralles teria produzido intervenção semelhante em quatro bibliotecas da cidade de Palma em 2017.

bibliografia sobre o tema, o que o desafiou a adotar outra estratégia, que intitulou *El poder de las palabras. Dibujando las narrativas del sida*. Nesse caso, a interferência nas estantes foi o resultado da leitura desses livros e da seleção de trechos desse acervo, incluindo também materiais provenientes de organizações que haviam sido escritos para as manifestações do dia internacional de combate à aids. O artista transcreveu manualmente tais fragmentos sobre papéis, borrando-os e colocando-os em porta-retratos que foram instalados nas estantes (imagem 12).

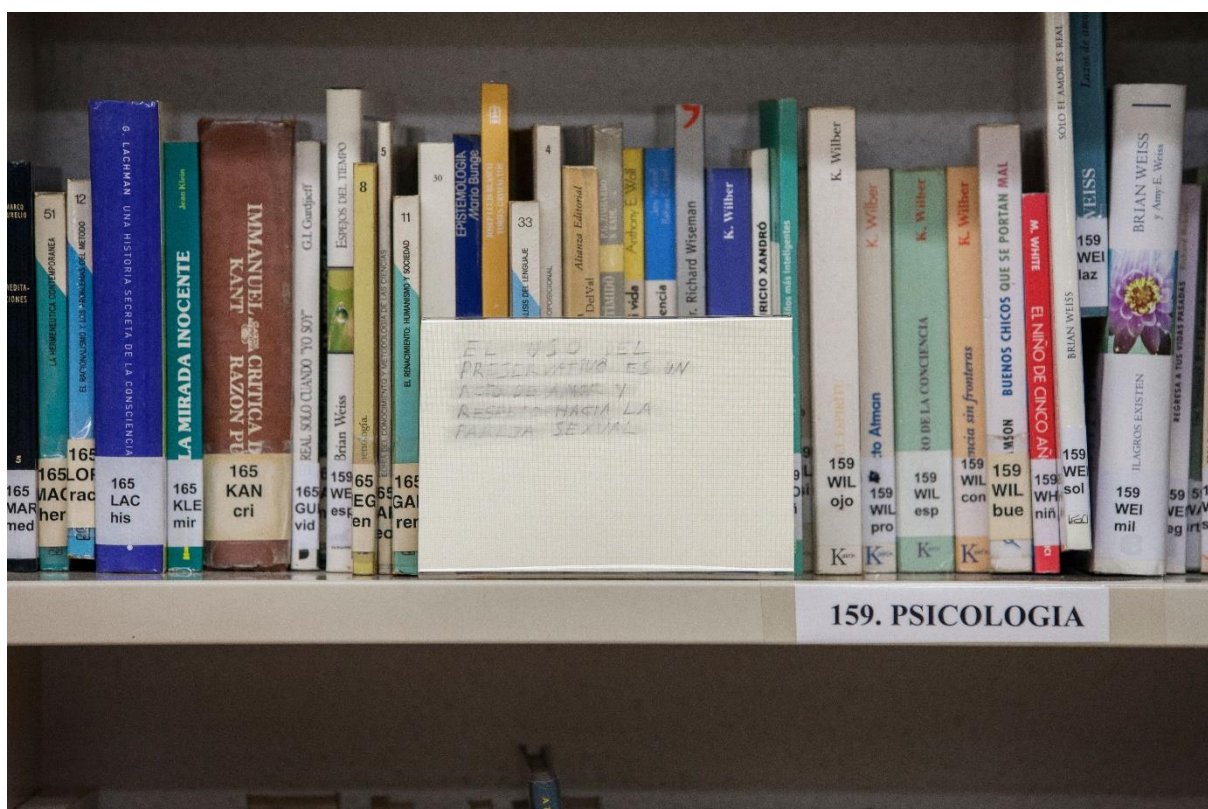


Imagem 12 – *El poder de las palabras. Dibujando las narrativas del sida*. Pepe Miralles, 2016. Intervenção na Biblioteca Municipal de Mislata, Espanha. Fonte: <http://proyectosidasocial.com/6-mislata/>. Acesso em: 21 mar. 2020.

Ao escrever esses textos procurando dificultar sua leitura, Miralles provoca um debate sobre as condições desse discurso:

Os usuários das bibliotecas encontrarão, ocupando parte das prateleiras, textos manuscritos e, subsequentemente, quase apagados, o que dificulta a leitura e faz com que o poder das palavras diminua, da mesma maneira que as narrativas da Aids passam despercebidas em uma biblioteca e na maioria dos contextos sociais (MIRALLES, 2019a, n.p.).⁵⁴

⁵⁴ T.a.: Los usuarios de la biblioteca encontrarán, ocupando parte de los estantes, textos dibujados y posteriormente casi borrados, lo que provoca que la lectura sea difícil y que el poder de las palabras disminuya, de la misma manera que las narrativas del sida pasan desapercibidas en una biblioteca, y en la mayoría de los contextos sociales.

Nesse caso, ao invés de problematizar a ausência de textos, o autor optou por destacar que a sua presença na biblioteca não basta, pois eles podem passar despercebidos. Dessa maneira, penso que em ambas as estratégias Miralles procuram ativar o espaço por meio da escrita, em um deles preenchendo lacunas e, em outro, destacando a presença latente dos escritos, transpondo-os para fora dos volumes impressos.

Foi com muita surpresa que percebi as semelhanças entre o trabalho do artista e as escolhas metodológicas que estava planejando para a pesquisa, justamente por pensar numa estratégia que transitasse entre preencher lacunas e destacar discursos latentes que foram vítimas de algum tipo de silenciamento. Mais do que uma metáfora, a obra de Miralles permitiu que eu percebesse com maior atenção os aspectos que estão em jogo na elaboração desta pesquisa: os regimes de visibilidade da doença e a possibilidade de ativar os textos e as imagens da aids na História da Arte em uma narrativa que possibilite outras leituras.

Nesse sentido, as intervenções em bibliotecas de Miralles são um norte metodológico para esta pesquisa, destacando a importância de estratégias de visibilidade quando falamos de objetos constantemente invisibilizados. Sua estratégia de incluir informações e chamar a atenção para a presença de informações já presentes naquele espaço está permeada por uma postura que tanto procura preencher falhas quanto revisitar o que já existe sobre a aids. Em um caminho semelhante, procuro também investigar o que, por motivos diferentes, fora silenciado, preenchendo algumas lacunas com a produção desta tese.

A partir dessa motivação e das teorias discutidas no primeiro capítulo, é possível perceber como o debate sobre os regimes de visibilidade é importante enquanto um marco metodológico para esta pesquisa, principalmente porque ela se baseará, em grande medida, na análise e na produção de textos, tais como os consultados por Miralles. Ainda que o autor não utilize obras de arte em sua iniciativa, não custa lembrar que ele faz de sua ação seu próprio trabalho artístico. Dessa maneira, penso que as intervenções em bibliotecas de Miralles seriam uma maneira interessante de introduzir e apresentar a estrutura e as discussões metodológicas da tese, debatendo a ideia de visibilidade, assim como a teoria de Michel Foucault, principalmente no que diz respeito às noções de poder, dispositivo e discurso, importantes elementos a partir dos quais o tema da aids pode ou não ser evidenciado. Como o artista espanhol, procuro organizar um método que, simultaneamente, preencha lacunas e que possibilite a ativação de informações dispersas por diversas fontes para a construção de uma possível História da Arte e da aids no Brasil.

2.1 – Regimes de visibilidade diante do discurso e do poder

Ao elaborar meu projeto de pesquisa, requisito necessário para a inscrição no processo seletivo de doutorado, utilizei o título *Entre o visível e o invisível: a presença da aids nas práticas discursivas da arte no Brasil*. Minha intenção com essa proposta era investigar como o campo das artes visuais, em âmbito nacional, tratou da questão da aids como um tema na arte contemporânea, ocultando ou não a sua existência. A visibilidade, enquanto categoria de análise, seria então um indicador de uma possível repulsa em abordar essa doença que permeou o meio social ao final do século XX, aspecto já esmiuçado quando discuto, no primeiro capítulo, a condição abjeta da aids a partir, principalmente, da sua relação com a sexualidade, a degenerescência corporal e a morte.

Com o andamento da pesquisa, senti necessidade de desenvolver de forma mais apurada um conceito de visibilidade. Dessa maneira, procurei investigar os usos do termo e suas possíveis definições em diferentes horizontes teóricos. Foi uma busca curiosa, pois, apesar de o termo ser de frequente uso, já que se trata de um vocábulo corrente e recorrente em diversos contextos, foi um pouco difícil mapear teorias específicas sobre a visibilidade ou mesmo explicar o porquê de sua escolha. A verdade é que minha opção por utilizar este termo não se deu por alguma filiação teórica, mas ocorreu como resultado do trabalho empírico. Ao pesquisar sobre a relação entre a aids e a arte, percebi que, muitas vezes, as informações sobre algum artista ou exposição relacionados ao tema eram ocultadas e, mais raramente, comentadas. Pensei no binômio visível/invisível como um conceito que traduzisse essa instabilidade ao debater esse importante episódio que nem sempre parece pertinente para a historiografia da arte brasileira.

Acredito que uma das principais razões que me levaram a utilizar esse conceito foi o seu uso pelos movimentos de dissidências sexuais. Afinal de contas, por que teríamos o termo *orgulho gay* senão pelo fato de que as sexualidades subalternizadas eram invisibilizadas? Nesse sentido, assumir sua identidade sexual seria uma oposição à discrição, já que as vivências dissonantes da heteronorma deveriam ficar escondidas. A vergonha, então, daria lugar ao orgulho de se identificar com a diferença. Green e Polito (2006, p. 16), assim como vários outros autores que discutem a sexualidade, recorrem ao termo invisibilidade para conceituar a condição das sexualidades dissidentes, que, como indicado pelos autores, muitas vezes encontrou brechas nesse processo de marginalização.

Dessa forma, a defesa das identidades sexuais dissidentes, pelo menos a partir de

Stonewall, estiveram sempre ligadas à discussão da visibilidade, e não poderia ser diferente com a aids. Nesse sentido, a discussão sobre a visibilidade estaria no cerne dos movimentos sociais de diversidade sexual e de gênero, bem como no debate sobre a enfermidade.

Muitas vezes, os grupos ativistas destacariam o discurso da visibilidade da doença, sendo um dos maiores símbolos visuais dessa perspectiva o emblemático cartaz do *The Silence = Death Project* (imagem 13). Ao utilizar o triângulo rosa, símbolo que identificava os homossexuais nos campos de concentração nazistas, a peça gráfica sugeria a comparação entre a epidemia e o Holocausto. Esse símbolo, assim como o slogan *Silêncio = Morte*, foi largamente utilizado em outros trabalhos ativistas e artísticos, como os de Keith Haring. Além disso, a produção do cartaz esteve na gênese da criação do coletivo ACT UP.⁵⁵



Imagem 13 – *Silence = Death*. The Silent = Death Project, 1987. Pôster, litografia em offset, 86 x 56 cm. Fonte: Finkelstein (2018).

⁵⁵ Para outras informações sobre esse cartaz e seu contexto de criação, consultar Finkelstein (2018).

No rodapé da imagem, abaixo do lema, está a seguinte frase: “Por que Reagan mantém seu silêncio em relação à aids? O que realmente está acontecendo no Centro de Controle de Doenças, na Administração Federal de Medicamentos e no Vaticano? Gays e lésbicas não são dispensáveis... Use seu poder... Vote... Defenda-se... Transforme raiva, medo, tristeza em ação”. Tais frases de efeito, junto com a associação entre o silêncio e a morte, constroem uma declaração em prol da visibilidade da aids, sumariamente ignorada por diversos grupos e organizações. Além do poder que algumas dessas entidades, como o governo federal estadunidense, poderiam ter no tratamento e até mesmo na busca por uma cura ou por métodos paliativos mais eficientes, não falar da doença significava também ter mais mortes em decorrência da ignorância sobre a sua disseminação e, nesse sentido, a prevenção era também uma bandeira de tais grupos.

A rede de agentes invocada pelo cartaz do The Silence = Death Project é um exemplo de como a questão da visibilidade está atrelada a algo maior, algo que subjaz e modela a condição subalterna da sexualidade e da aids. Na pesquisa sobre os regimes de visibilidade, foi possível perceber que sempre existia alguma sugestão sobre relações de poder. É possível então aferir que, nessas discussões, quando existe a intenção de trazer para a luz um discurso e uma presença, de construir um lugar de resistência ou de denunciar quando algo está na obscuridade, se está abordando algum efeito das redes de poder. Essa é a condição das sexualidades não normativas, da aids e de diversas outras questões do nosso tempo. Dessa forma, pensando a visibilidade como uma condição que estabelece e é estabelecida por intrincadas relações de poder, pude inscrever o termo em um horizonte teórico mais familiar, as discussões do filósofo Michel Foucault.

No entanto, antes de começar a discutir a noção de poder em si, é importante apresentar o conceito de discurso, central na teoria do autor. Foucault (2008, p. 122) o define como um “[...] conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação; é assim que poderei falar do discurso clínico, do discurso econômico, do discurso da história natural, do discurso psiquiátrico”. É possível afirmar que tais enunciados provêm de um mesmo sistema enquanto, simultaneamente, também o constituem. Além disso, operando através de relações de poder, os discursos podem exercer diferentes funções. Entre as suas possibilidades de atuação, Foucault (2013, p. 9-10) debate os procedimentos de exclusão, entre os quais destaca a interdição, mencionando também a separação e a rejeição, que operam, por exemplo, no caso da loucura, um dos temas pesquisados pelo autor. Sobre a interdição, afirma que

[...] em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes. Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo: é também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.

A partir desse horizonte teórico, seria possível estabelecer então a invisibilidade como um efeito dos procedimentos de exclusão, já que o interdito não deve ser pronunciado ou visto, permanecendo na obscuridade. No entanto, o comentário sobre a sexualidade a define como um aspecto interdito, mas que, ao invés de se constituir como algo sem importância, passa, na verdade, a definir o sujeito. Como afirma o autor: “Para saber quem és, conheça teu sexo. O sexo sempre foi o núcleo onde se aloja, juntamente com o devir de nossa espécie, nossa “verdade” de sujeito humano” (FOUCAULT, 1979, p. 229). É sobre esse tema que o filósofo se debruçará em sua história da sexualidade⁵⁶, na qual procura analisar como esse dispositivo atuou em diferentes contextos, regulando os desejos do espírito e as práticas da carne.

Pode-se pensar então que a interdição, tal como a rasura em um texto, chama a atenção, justamente, por despertar o interesse de entender o porquê de sua condição. Se a sexualidade é, simultaneamente, o que nos define e aquilo sobre o que não podemos falar, paradoxalmente, ela adquire um status de importância ao ser silenciada. Nesse sentido, talvez o binômio visível/invisível não seja tão adequado, sendo melhor pensar então nos regimes de visibilidade, um termo mais ambíguo que pode incluir em seu interior essa discussão.

Ainda sobre o trecho que menciona a interdição, é possível comentar como a ideia de poder se manifesta atrelada ao discurso. O filósofo nunca escreveu uma teoria sistematizada e fechada sobre o poder, entendendo-o como uma rede que se manifesta em diversas direções nos seus objetos de estudo. Sobre esse tema, Foucault (2013, p. 8-9) supõe

[...] que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

⁵⁶ Os três primeiros volumes da História da Sexualidade, *A vontade de saber* (FOUCAULT, 1988), *O uso dos prazeres* (FOUCAULT, 2010) e *O cuidado de si* (FOUCAULT, 1985), foram publicados pelo autor em vida. Antes de sua morte em decorrência da aids, ocorrida em 1984, o autor deixou claro que não desejava a publicação do inacabado último volume da coleção, *As confissões da carne*, que veio ao público em 2018, editado pela Gallimard.

Dessa maneira, é possível entender que o poder seria muito mais uma forma de relação do que algo que se pode possuir e tocar, como fica evidente também no seguinte trecho, no qual o autor problematiza a própria existência do poder diante do que acredita ser a sua compreensão pelo senso comum:

O poder não existe. Quero dizer o seguinte: a idéia de que existe, em um determinado lugar, ou emanando de um determinado ponto, algo que é um poder, me parece baseada em uma análise enganosa e que, em todo caso, não dá conta de um número considerável de fenômenos. Na realidade, o poder é um feixe de relações mais ou menos organizado, mais ou menos piramidalizado, mais ou menos coordenado (FOUCAULT, 1979, p. 248).

Para o autor, teóricos como Jean-Jacques Rousseau e Henri de Boulanvilliers partem de uma inexistência do poder para depois pensar seu surgimento, o que ele considera um erro, já que, para Foucault, não existe um antes do poder. Nesse sentido, ele defende um estudo que busca compreender não a sua origem, mas o seu funcionamento, pois “[...] se o poder na realidade é um feixe aberto, mais ou menos coordenado (e sem dúvida mal coordenado) de relações, então o único problema é munir-se de princípios de análise que permitam uma analítica das relações do poder” (FOUCAULT, 1979, p. 248).

O filósofo também afere que o indivíduo não existe apartado do poder, mas que ele é, ao mesmo tempo, seu emissor e receptor, reforçando mais uma vez a imagem do funcionamento do poder como uma rede na qual os indivíduos estariam inseridos em posições flexíveis. Pode-se dizer então que, para Foucault (1979), o poder se manifesta indo para além da estrutura senso comum que evoca apenas a ideia de um opressor sobre um oprimido, já que os vetores do poder incidem em diversas direções, atravessando os sujeitos de diferentes maneiras: a resistência a certo discurso e a reação contra ele também são manifestações de relações de poder, por exemplo.

As noções de poder e sujeito de Foucault estão presentes, por exemplo, na teoria de Stuart Hall (2005), que, ao destacar o processo de desconstrução do conceito de indivíduo unificado moderno, insere o trabalho do filósofo junto aos de Karl Marx, Sigmund Freud e Ferdinand de Saussure como um dos pilares do processo que ele denomina como *descentramento do sujeito*. Para o teórico jamaicano, interessa a discussão foucaultiana sobre os processos de normatização e docilização do sujeito estabelecidos a partir dos poderes disciplinares que promovem a sua individualização como forma de controle. Tais poderes disciplinares estariam diretamente ligados com a atuação dos dispositivos, definidos por Foucault (1979, p. 244) da seguinte maneira:

[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados, científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. [...] Em suma, entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes.

Além disso, o autor procura definir o dispositivo como um tipo de formação que tem uma função estratégica dominante, já que, em algum momento, sua principal função foi responder a uma urgência. Assim, ele estaria em uma posição de dominância produzindo discursos que reforçariam sua situação.

O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem mas que igualmente o condicionam. É isto, o dispositivo: estratégias de relações de forças sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles (FOUCAULT, 1979, p. 246).

Se pensarmos nas considerações de Edgardo Castro (2016), que identifica em Foucault a criação de dispositivos de diversas orientações, como o carcerário, a sexualidade, os disciplinares, de saber e de verdade, pode-se ampliar a noção de dispositivo para pensarmos o campo das artes visuais, o fazer artístico ou até mesmo a disciplina História da Arte, já que as discussões sobre os limites epistemológicos disciplinares também são um tema em Foucault. É possível problematizar o cânone da História da Arte como disciplina que versa sobre as características formais das obras, tal como estabelecido por Johann Joachim Winckelmann, o fundador da disciplina, que encontra eco em continuadores de seus desígnios, como Heinrich Wölfflin (2000), cuja episteme é refratária a quaisquer temas que não sejam considerados puramente artísticos. O dispositivo História da Arte operaria, então, a partir de procedimentos que, atravessados por determinados discursos, realizariam a manutenção da sua estabilidade.

Merece destaque na definição de Foucault (1979) o fato de que o dito e o não dito fazem parte do dispositivo, abrindo a possibilidade de se pensar e problematizar a ideia da interdição e, justamente, a potência de investigá-la. Nesse sentido, é importante precisar, também, que no interior do dispositivo estariam o discurso e o não discursivo, ou seja, as práticas, ambos elementos atravessados pelo poder. Como qualquer disciplina, a História da Arte pode ser pensada e analisada a partir de práticas permeadas por discursos que constituiriam sua disciplinaridade através de relações de poder que atuam em diferentes frentes, podendo, por exemplo, provocar interdições.

Pensando, então, em como apurar a ideia de invisibilidade, entendendo que a interdição é uma manifestação do poder e que, justamente por isso, sua investigação pode demonstrar

como sua rede se estabelece, gostaria de destacar três aspectos sobre essa questão: o primeiro ponto é a visibilidade como componente das relações da pesquisa e da construção do conhecimento; o segundo é a presença do termo em correntes teóricas que discorrem sobre condições subalternas, tais como os estudos decoloniais, de gênero e sexualidade; e, por fim, a visibilidade na escritura e na pesquisa acadêmica em História da Arte.

Com essa organização, procuro refletir sobre a visibilidade, estando consciente de que todos esses temas são atravessados pelo poder: o poder no processo de construção do conhecimento; a matriz de poder social e, por fim, as relações de poder no interior do campo das artes visuais. Sobrepostas a partir da questão da aids e da visualidade, essas considerações oferecem um panorama que descreve com maior detalhamento as condições e as características de minha investigação, que procura pensar a construção dos discursos a partir das práticas do campo das artes.

Sobre a relação entre os discursos e a construção do conhecimento, Foucault (2013) discorre sobre disciplinas como a medicina e a botânica, destacando que, apesar de uma aparente neutralidade ou mesmo da ideia de que elas abrangeriam todo o conhecimento sobre os temas aos quais se referem, a existência de certos paradigmas permeados por relações de poder impediria que alguns conhecimentos e informações fizessem parte do cânone. Um de seus exemplos são as descobertas sobre a genética das plantas estudadas por Mendel, que foram recusadas pelos pares do pesquisador. Segundo a teoria de Thomas Kuhn (1998), o desenvolvimento científico ocorreria apenas dentro dos padrões definidos por um determinado paradigma, até que as novas descobertas científicas estabelecessem um novo paradigma, também com suas limitações. Nesse sentido, a descoberta de Mendel não correspondia ao paradigma que lhe era contemporâneo, tornando-se vigente a partir de um novo *zeitgeist* que compreendia essa descoberta, tornando-a válida.

Tais comentários, ao debaterem os limites disciplinares, indicam mais uma evidência de que não existe nenhuma forma de conhecimento neutra, pois ela é resultante de diferentes relações de poder e que, em diferentes contextos e épocas, as formas de estruturar o pensamento e suas teorias serão diferentes e variáveis, e é em razão desse tipo de concepção que a mudança de paradigmas pode evidenciar a visibilidade de discursos que eram rechaçados em outros tempos. A construção do conhecimento, então, como uma arena das relações de poder, é flexionada e construída a partir dessas redes, que, ao priorizarem determinados aspectos, acabam por diminuir a visibilidade de outros.

Para além dessa constatação, podemos pensar no indivíduo que pesquisa, no seu ímpeto em investigar um assunto, elencando-o como algo digno de atenção, visibilizando-o como Foucault fez ao apresentar a história de Herculine Barbin. Nesse sentido, procurei analisar o texto de Laurence Bardin (2011) que versa sobre o método denominado como análise de conteúdo, conceituando-o como um conjunto de instrumentos metodológicos que se aplicam a diversos discursos. Bardin (2011) discorre sobre o que seria comum a esse grupo heterogêneo de técnicas, destacando "[...] uma hermenêutica controlada, baseada na dedução: a inferência" (BARDIN, 2011, p. 15). Afirmando que a análise de conteúdo, enquanto esforço de interpretação, oscila entre a objetividade e a subjetividade, a autora afirma ainda que o método "Absolve e cauciona o investigador por esta atração pelo escondido, o latente, o não aparente, o potencial de inédito (do não dito), retido por qualquer mensagem (BARDIN, 2011, p. 15)."

Ao discorrer sobre a análise de uma mensagem como método de pesquisa, a autora destaca o interesse em perceber nessa mensagem outras questões que não estão tão aparentes, discursos secundários e ocultos que podem dizer mais de um determinado assunto a partir de seu estudo atencioso e metódico. A análise de conteúdo, caracterizada por um exame de fragmentos discursivos a partir de determinadas categorias, permitiria a compreensão desses aspectos.

Ainda que esteja tateando em busca de uma definição desse conjunto de métodos, sua descrição parece um tanto abrangente, o necessário para tratar de um grupo heterogêneo de técnicas de pesquisa. No entanto, essa pulsão de descoberta da qual a pesquisadora fala – de descobrir, tirar algo que cobre o oculto – parece atravessar, ou ao menos flertar, com boa parte da pesquisa acadêmica e, em especial, com a investigação no campo nas ciências humanas. Esse esforço hermenêutico não pertenceria apenas a esse método, já que essa busca pelo que fora ocultado motiva o trabalho de muitos pesquisadores que, movidos pelas suas perguntas sem respostas, buscam respondê-las, ainda que de forma parcial e relacional, através de diversas ferramentas de pesquisa, e não só da análise de conteúdo.

Ainda assim, algumas abordagens de pesquisa revestem-se de um outro verniz, que incide sobre sua episteme e reforça o caráter de descoberta comentado por Bardin (2011) em outra direção. São os estudos que buscam, em seu desenvolvimento, trazer à luz temas e questões ocultados por relações de poder que atingem as populações e os discursos subalternos. A subalternidade, como debatida por Spivak (2010) é a condição de todos aqueles Outros que estão em relação desigual de poder com o poder hegemônico: as populações colonizadas, as

mulheres, as minorias sexuais dissonantes da heteronorma, assim como as etnias que não correspondem ao padrão branco eurocêntrico.

A pesquisa que se propõe a discorrer sobre estas questões desiguais de poder busca explicitar as tramas dessas relações que interferem nos discursos correntes da vida social e, claro, também na produção de conhecimento. Para o pesquisador argentino Valter Mignolo (2008), referência na discussão sobre a decolonialidade, o controle do conhecimento e da subjetividade é um dos quatro pilares da matriz colonial de poder, sendo os outros o controle da economia, da autoridade e do gênero e da sexualidade.

Dessa forma, proponho então pensar esta investigação a partir de uma matriz que dialoga tanto com o controle do conhecimento e da subjetividade como da sexualidade. Ao propor minha discussão sobre como alguns elementos do campo da arte – tais como textos críticos, acadêmicos e jornalísticos, assim como leituras de obras e curadorias – abordam o tema da aids, proponho olhar também para uma episteme de matriz heteronormativa que muitas vezes ocultou esse tema em razão de sua relação com as sexualidades dissonantes da heteronorma. Apesar da comprovada presença da aids como elemento da criação artística a partir da década de 1980 em âmbito mundial e, no caso desta pesquisa específica, no Brasil, o campo da arte oscila na forma de tratamento do tema, ora destacando-o, ora ocultando-o, condição essa que seria resultado da articulação dos pilares da matriz colonial de poder.

Mignolo (2008), ao apresentar esses pilares, afirma que a relação entre eles é invisível e invisibilizada pelo que chama de *comparti-mentalização da informação*. Entendidas como instâncias independentes, essas estruturas de poder ocultam sua verdadeira abrangência e o poder que advém do fato de estarem totalmente inter-relacionadas. O autor afirma que muitas vezes, por diferentes linhas teóricas, o enfoque principal é dado na questão econômica, mas que ela sozinha não é responsável por toda a estrutura imposta aos países colonizados. No caso dos estudos feministas, de gênero e de sexualidade, por exemplo, apenas a matriz econômica não explicaria as realidades a que estão submetidos os grupos abordados pelas pesquisas que essas linhas desenvolvem.

A pesquisadora feminista María Lugones (2008) também indica essa fragmentação, criticando uma teoria feminista que ignora as especificidades da construção do que chama de sistema de gênero colonial/moderno. Em seu texto, ela recorre a termos como ocultar, descoberto e fazer visível, sem, necessariamente, construir uma teoria do visível/invisível:

Tento tornar visível a instrumentalidade do sistema de gênero colonial/moderno em nossa submissão – tanto dos homens quanto das mulheres de cor – em todos os âmbitos da existência. E, ao mesmo tempo, o trabalho torna visível a dissolução forçada e crucial dos vínculos de solidariedade prática entre as vítimas do domínio e da exploração constitutiva da colonialidade (LUGONES, 2008, p. 15).⁵⁷

No entanto, o termo mais recorrente em sua escrita é o conjunto claro/visível e escuro/oculto, duas categorias que ela define como partes do sistema de gênero colonial. O lado claro/visível constrói hegemonicamente o gênero e as suas relações, organizando a vida dos homens e das mulheres burgueses e brancos. É um sistema que coloca a mulher em situação inferior, sendo também heterossexista, característica que sustenta a manutenção do patriarcado. O lado escuro/oculto é o da violência. Corresponde às estruturas análogas ao gênero e à sexualidade que existiam nos países colonizados anteriores à chegada dos colonizadores.

Começamos a entender a profunda redução dos anamachos, anafêmeas e as pessoas do “terceiro gênero”. Sua participação onipresente nos rituais, nos processos de tomada de decisão e na economia pré-colonial foi reduzida à animalidade, ao sexo forçado com os colonizadores brancos, e a uma exploração laboral tão profunda que, muitas vezes, os levou a trabalhar até a morte (LUGONES, 2008, p. 41).⁵⁸

Outra vertente teórica, que também trata de grupos não hegemônicos e que apresenta em seu vocabulário o visível e o invisível, é o campo dos estudos multiculturais. No seu cruzamento com a arte, é importante mencionar a contribuição de Craig Owens (2017), que em 1983 publica *O discurso dos outros: feministas e pós-modernismo*, importante referência que comenta a sincronia entre os estudos da linguagem e o feminismo na desconstrução de um modelo pretensamente universal que, na verdade, corresponderia a uma visão centrada no homem. Ao discutir o trabalho de artistas mulheres, o crítico destaca suas estratégias de tornarem visíveis aspectos ligados à sua invisibilidade social.

Certamente inspirada pelo aporte de Owens (2017), a historiadora da arte Eleanor Heartney (2002), ao conceituar a pós-modernidade no campo das artes visuais, elenca uma série de linhas de força, entre elas, o feminismo e o multiculturalismo. Ao abordar esses temas, ela recorre à utilização do termo Outro, que define da seguinte forma:

De acordo com a análise feminista e multiculturalista, a noção de Outro implica, como é inevitável, uma hierarquia. Ser Outro é ser-se considerado menos que o masculino e que o indivíduo da herança branca europeia. O Outro é encarado como marginal,

⁵⁷ T.a: Intento hacer visible lo instrumental del sistema de género colonial/moderno em nuestro sometimiento – tanto de los hombres como de las mujeres de color – em todos los ámbitos de la existencia. Y, a la vez, el trabajo hace visible la disolución forzada y crucial de los vínculos de solidaridad práctica entre las víctimas de la dominación y de la explotación constitutiva de la colonialidad.

⁵⁸ T.a.: Hemos empezado a entender la reducción profunda de los anamachos, las anahembras, y la gente del “tercer género.” De sua participación ubicua en rituales, en procesos de toma de decisiones y en la economía precoloniales fueron reducidos a la animalidad, al sexo forzado con los colonizadores blancos, y a una explotación laboral tan profunda que, a menudo, los llevo a trabajar hasta la muerte

como um espetáculo de feira na grande narrativa da história do mundo (HEARTNEY, 2002, p. 65).

Este “ser menos” é expresso também em termos de perceptibilidade. Ao citar a visibilidade das mulheres após a reforma do MoMA, em 1984, e também a crítica das Guerrilla Girls ao acervo do Metropolitan, afirmando que menos 5% dos artistas expostos eram mulheres, mas que 85% dos nus eram de mulheres, a autora estabelece que a visibilidade está estritamente ligada ao discurso, pois não é necessariamente a imagem da mulher que garante a representatividade discursiva no espaço da arte, mas sim em que termos discursivos se dá essa presença.

Por sua vez, o termo visibilidade aparece somente quando ela discorre sobre o multiculturalismo, ainda que, ao teorizar sobre o feminismo, essa ideia esteja latente em termos como *marginalização* (HEARTNEY, 2002, p. 51) e quando discorre sobre a “[...] deplorável representação de mulheres no mundo da arte” (HEARTNEY, 2002, p. 63). Mais especificamente, ele surge quando ela fala de artistas brancos que, em vez de buscarem descrever o Outro, procuraram “[...] revelar a arquitetura de um sistema de opressão invisível” (HEARTNEY, 2002, p. 68). Seus exemplos são o alemão Hans Haacke e o polonês Krzysztof Wodiczko.

Ao falar dos trabalhos dos artistas Outros, novamente o termo aparece no comentário sobre a artista Lorna Simpson, que “[...] concentra-se na forma como a sua condição de mulher negra lhe confere uma dupla invisibilidade” (HEARTNEY, 2002, p. 70). Seu trabalho *Situações Cautelosas* (1989) corresponde a uma série de seis retratos de uma mulher negra de costas, com as mãos para trás e apresentando cada figura dividida em três fotos, sugerindo uma ideia sutil de fragmentação. Acima das figuras, o título do trabalho e, abaixo, as frases alternadas “ataques sexuais” e “ataques contra a cor da pele”, referindo-se às duas principais estruturas de opressão que atingem uma mulher negra.

A perspectiva de Heartney se insere em uma abordagem historiográfica e crítica que passa a incluir os Outros nos discursos da arte a partir do último quarto do século XX. Quando abordam esse período, alguns livros de História da Arte desenvolvem importantes considerações sobre esses grupos subalternos, às vezes como temas da arte contemporânea que possuem desdobramentos até os dias atuais ou colocando-os como manifestações historicamente delimitadas. Assim, orbitando os anos 60, 70 e 80, muitos historiadores da arte elegem essas épocas como paradigmáticas em oposição ao autorreferencialismo moderno. O retorno do real de Hal Foster (2014), a entrada da vida e da fotografia no museu por Crimp

(2015) e uma sensibilidade artística mais apurada diante das mudanças sociais, como aponta Julian Bell (2009), são alguns exemplos de esforços teóricos que buscaram compreender esses processos. Um importante destaque nesse sentido pode ser o livro de Miguel A. López (2019), que procura abordar a arte contemporânea peruana a partir do marco teórico da misoginia. Mapeando trabalhos realizados desde a década de 1960 em uma perspectiva feminista e incluindo as mais diversas dissidências de gênero e sexualidade, o autor realiza uma leitura de práticas artísticas que se opuseram a uma cultura patriarcal e heteronormativa.

A partir desse cenário, no qual emergem trabalhos e pesquisas sobre a diferença, pensei em investigar o uso do termo visibilidade por historiadores da arte no âmbito brasileiro. Decidi então pesquisar a aparição do vocábulo nos anais dos Colóquios do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), delimitando essa presença nos anais correspondentes aos anos de 2008 até 2011.

No Colóquio de 2008, destaco a aparição do termo visibilidade associado à condição subalterna da produção brasileira em relação ao contexto mundial. Existem ao menos quatro exemplos desse caso e outros dois que comentam contextos periféricos do Brasil, relacionados um ao Rio Grande do Sul e outro ao Espírito Santo. Esse é um dado bastante importante que retomarei neste capítulo, correspondente às hierarquias e aos regimes de poder dentro do próprio país. Assim como nessas menções, existem três outras relacionadas a grupos de pesquisa e instituições que exemplificam estratégias de visibilidade, como a divulgação de ações e acervos e, ainda, a publicação de livros. É possível encontrar também alusões à visibilidade como elemento constituinte da obra de arte, por sua natureza de tornar visível o abstrato pensamento artístico, assim como um comentário em relação ao atrito que pode ser provocado entre a curadoria e a obra de arte, percebendo nessa relação uma possível sobreposição de visibilidades.

Nos anais do ano seguinte (2009), podem ser destacados comentários sobre a visibilidade a partir de registros de ações efêmeras e da produção brasileira em relação ao âmbito mundial. Importante destacar o texto de Roberto Conduru (2009), no qual o autor discorre sobre a visibilidade do negro na sociedade e na arte, abordagem análoga ao que procuro investigar, a intersecção entre o campo social e o artístico.

Outro texto de Conduru (2010) aparece na publicação do ano seguinte, comentando sobre o mesmo tema. Nessa edição, são numerosas as referências à visibilidade internacional da arte brasileira, assim como as alusões à arte conceitual, à materialidade de obras artísticas e também

ao ato de expor, tanto em termos de expografia quanto de visibilidade institucional.

É nesse ano que aparece a primeira menção do termo em questão em um texto que aborda a aids, de autoria do pesquisador Alexandre Santos (2010), que discute o trabalho de David Wojnarowicz, comentando tanto sua associação ao corpo quanto ao homoerotismo e à enfermidade.⁵⁹ O artigo de Paulo Reis (2010) também versa sobre o corpo e a transgressão ao utilizar o termo para referir-se ao comportamento da travesti Gilda, personagem das ruas de Curitiba que foi uma das referências do pesquisador e curador para a elaboração da mostra *O corpo na cidade- performance em Curitiba*, tema de seu artigo. Renata Wroblewski (2010), que analisa o trabalho do coletivo feminista nova-iorquino Fierce Pussy, utiliza também a terminologia para falar sobre a situação da mulher e dos seus papéis sociais. Importante destacar também que a autora apresenta o coletivo como um dos desdobramentos do grupo ACT UP, destacando a relação existente entre diferentes recortes ativistas.

Em outro artigo, encontrei pela primeira vez considerações teóricas sobre o termo visibilidade. Charles Monteiro (2010), que discorre sobre a fotografia nas revistas gaúchas *Madrugada* e *Máscara*, baseando-se nas considerações do historiador Ulpiano Meneses (2005), diferencia os conceitos de visível e visão, definindo o primeiro a partir do binômio visível/invisível, como pertencente à esfera do poder e do controle social, e a visão ao conjunto das técnicas e instrumentos de observação e também às modalidades do olhar de um determinado período. Essa é uma consideração importante, pois delimita o debate da visibilidade em relação ao discurso e ao poder. Como afirma Meneses (2003, p. 30-31), o visível “[...] diz respeito à esfera do poder, aos sistemas de controle, à “ditadura do olho”, ao ver/ser visto e ao dar-se/não-se-dar a ver, aos objetos de observação e às prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade, etc.;”. Tal definição veio ao encontro de minha intenção de inscrever a visibilidade como uma condição diretamente atrelada ao poder.

Nas publicações decorrentes do ano seguinte, 2011, todas as referências mencionam questões de visibilidade institucional de coleções, museus e práticas artísticas. Nessa edição do evento, míngam as referências à visão e destacam-se as relativas ao visível, pensando a partir das categorias apresentadas por Monteiro (2010) a partir de Meneses (2003). Em razão do teor deste estudo, gostaria de me debruçar sobre essa perspectiva, que me parece mais relevante.

Entendo, a partir desses exemplos, que a visibilidade se articula no campo das artes

⁵⁹ A aids também é debatida por Santos (2004) em um texto no qual aproxima a enfermidade ao debate sobre a imagem homoerótica e a fotografia.

visuais a partir de elementos pontuais e também de uma estrutura de poder na qual essas ações estão inseridas, tanto como manutenção da ordem quanto como resistência. Produzir uma exposição, publicar um artigo, organizar uma coleção são práticas que promovem a visibilidade de determinados pensamentos, objetos de arte e discursos. No entanto, muitas vezes, essas práticas não parecem ser o bastante para promover o resultado esperado. No caso da visibilidade da produção brasileira no exterior, tema recorrente nos trabalhos apresentados e publicados pelo CBHA, as estratégias de visibilidade se produzem a partir de uma condição de subalternidade que inscreve nosso país como periferia no discurso sobre arte. Nesse sentido, a visibilidade não se constrói por meio de questões quantitativas ou qualitativas, pois a inscrição em um contexto mundial está atrelada, diretamente, ao nosso papel periférico, a-histórico, segundo Flusser (1998).

Além disso, é importante pontuar que o termo visibilidade aparece em artigos que abordam questões sobre a aids, a sexualidade e o corpo, com os de Santos (2010) e Reis (2010). Essas aparições confirmam o uso do termo por um conjunto de pensadores que problematizam a subalternidade, tecendo uma rede emergente, das quais participam também aqueles que discutem a noção de visibilidade em relação a outros grupos, como os negros e as mulheres.

Dessa forma, entendo que a presença da visibilidade na escrita da História da Arte é um aspecto que evoca e reforça aquilo que já fora comentado anteriormente: a visibilidade decorre de intrincadas relações de poder. Ao desenvolver esta pesquisa, procuro inscrevê-la em oposição a uma matriz epistemológica heterossexista e higienista, buscando, nas assimétricas relações de visibilidade, discutir a ocultação do tema da aids no campo das artes visuais a partir da construção da História da Arte. Percebo também que minha escolha por estudar os discursos e as práticas desse meio me permite analisar como esta matriz de opressão opera, muitas vezes de forma delicada, porém organizada e sem receio de apagar sujeitos e subjetividades para a manutenção de um cânone. Minha escolha pela discussão sobre a visibilidade articula distintas instâncias do pensamento das ciências humanas, sobrepondo diferentes significados por meio de uma pesquisa na qual existe, claramente, uma orientação epistemológica e política na busca por descobrir e comentar o encobrimento das questões relativas à aids na arte brasileira.

2.2 – Como discutir a visibilidade do obsceno?

A busca por responder às indagações sobre os regimes de visibilidade da aids me fez questionar, então, como seria possível tratar de um tema que não é evidente, sendo muitas vezes ocultado, ignorado ou colocado em segundo plano. Trevisan (2018) comenta que a aids é

obscena. O termo obsceno tem sua raiz etimológica no termo latino *scena*, refere-se ao que está fora da cena, como relata Jorge Leite Júnior (2006), referenciando esse apontamento em Havelock Ellis, pioneiro nos estudos sobre sexualidade.

Em um palco teatral, o que está fora de cena não pode ser visto pelo público. Escondido pelas cortinas, o que estiver longe do alcance da visão não contribui para a narrativa da peça. No entanto, mais do que um termo cênico, o uso corrente dessa palavra geralmente é associado ao erótico, ao pornográfico, a algo que não deveria estar em cena. Em oposição ao ideal do amor romântico, o obsceno seria da ordem do particular e do secreto.

Esse duplo entendimento do termo obsceno como algo que está ou deveria estar silenciado e fora da cena, e também ligado ao erotismo, motivação que tornaria necessário seu encobrimento, é bastante caro a esta pesquisa. A análise de textos como os de Trevisan (2018) e Sontag (2007) indica que o caráter abjeto da infecção pelo vírus HIV não advém apenas do fato de ser uma enfermidade mortal quando do seu surgimento, mas do fato de ser uma doença adquirida por via sexual, ainda que não exclusivamente, e de também estar ligada a um certo comportamento sexual, o sexo anal entre homens, ainda que os indivíduos adeptos de tal prática não constituíssem o único grupo atingido pela moléstia.

A condição obscena de um assunto como a aids estaria ligada tanto a um caráter moralista, que poderia impedir a menção ao fato pelas suas ligações com o sexo gay, como também poderia corresponder a um desconforto em falar-se sobre algo tão delicado, que envolvia uma iminente morte dolorosa. Nesse sentido, às vezes é difícil precisar se o silêncio sobre um falecimento provocado pela aids é decorrente do preconceito em virtude da sexualidade ou se corresponde a uma espécie de recato diante do comentário sobre a morte. Como discutido por Elias (2001), na atualidade a abordagem do fim se reveste de silêncios e interdições. O fato é que, tendendo a uma ou a outra postura, e geralmente em uma combinação de ambas, muitas vezes o véu de obscurantismo permeia a menção ao tema, tornando difícil compreender a sua manifestação no campo das artes, que reproduz tabus estruturais da sociedade na sua produção discursiva.

O fato de a aids se encontrar em um espaço fora da cena não quer dizer que ela não apareça no palco também. Na verdade, esse é mais um dos paradoxos da aids, como outros discutidos por Bessa (2002)⁶⁰: um tema cheio de tabus que o interdita, mas que ao mesmo tempo tem

⁶⁰ Alguns dos paradoxos discutidos pelo autor são o debate sobre a aids como uma doença como qualquer outra ou uma doença especial, assim como a contradição de adotar ou não uma nova identidade a partir do diagnóstico. Além disso, Bessa (2002, p. 89-90) discorre sobre como “Muitos dos discursos sobre a epidemia apresentam essas contradições e, muitas vezes, é possível reconhecermos pontos antitéticos em determinados argumentos e,

grande visibilidade. No entanto, dentro do domínio da artístico, apreender essas breves aparições para construir uma história razoavelmente coerente exige um método que seja capaz de recolher tais fragmentos e produzir aproximações entre eles a fim de construir uma narrativa que entenda e problematize a presença e o impacto da epidemia.

Bessa (2002, p. 10) possui uma abordagem exemplar nesse sentido. Imiscuído pelo pensamento de Foucault e Crimp, define a aids como uma epidemia discursiva na sua pesquisa sobre autobiografias literárias ficcionalizadas ou não sobre a aids. O pesquisador explicita na introdução de seu trabalho as peculiaridades de trabalhar com a literatura da doença, narrando o primeiro limite que ultrapassou: a concepção de que seria impossível produzir arte sobre algo tão terrível. Na sequência, comenta outras características que atravessam seu objeto de estudo, afirmando que:

No Brasil, fazer arte – e destaco a literatura – nunca foi, por diversos motivos, muito fácil. Fazer e criticar arte, diga-se de passagem. Especialmente, uma arte que tenha como tema um objeto tão controverso e polêmico como a AIDS, revestido (ou travestido) de uma certa inapreensibilidade. No entanto, mesmo enfrentando diversas razões contrárias, entre as quais o silêncio e o preconceito – de público, de crítica e até de grande parte da classe artística –, surgiram na cena cultural literária brasileira no fim do século XX alguns títulos sobre o tema, porém ínfimos, caso sejam comparados quantitativamente com a produção norte-americana, por exemplo. Mesmo assim, esses poucos livros se esforçaram para romper uma mudez discursiva e artística sobre a AIDS que imperava e que, de certa forma, ainda impera no país.

Inapreensibilidade, silêncio e mudez discursiva são termos que sugerem o mesmo obscurantismo que minha proposta pretende problematizar, questionando esta invisibilidade nas artes visuais. E é a partir desse contexto Bessa (2002) inscreve sua pesquisa, destacando duas atitudes recorrentes na literatura da epidemia: produzir algo estético do que parecia ser antiestético e apresentar imagens que não fossem tão negativas sobre a enfermidade quanto aquelas já produzidas e disseminadas. Nesse sentido, vemos que não só existe a menção a tornar algo visível, mas também a produzir um discurso de oposição, uma alternativa. Essa foi a estratégia adotada por Nan Goldin ao propor a exposição *Witnesses: Against Our Vanishing* (1989) como uma resposta à mostra de Nicholas Nixon no MoMA, em 1988, considerada problemática pelos indivíduos implicados na crise da aids. Para eles, o fotógrafo suprimia o

paradoxalmente, conseguirmos validar ambos. Por exemplo: fazia sentido a tentativa de retirar o perfil homossexual da epidemia, ao tratá-la como algo a que todos estão sujeitos, independentemente de uma opção sexual. Por isso, alguns grupos gays, ainda no início da década de 90, não quiseram incluir a AIDS como uma pauta em suas agendas (ou pelo menos, não viam com bons olhos essa inclusão) para não aumentarem o vínculo da AIDS com a homossexualidade, não fomentando, desse modo, o preconceito. Por outro lado, também faz sentido quando muitos ativistas e pesquisadores vêem com perigo essa “des-homossexualização”, que, subrepticiamente, mascara a alteridade e não a discute, sob o aparentemente neutro e abrangente termo “todos”, além de não reconhecer que certos indivíduos podem ser mais vulneráveis, por diversas razões, que outros à infecção pelo HIV”.

contexto que atravessava os indivíduos enfermos fotografados, colocando-os à disposição de sua estética fotográfica e reforçando o clichê da imagem do corpo enfermo construído pela mídia.

É possível pensar então na importância da imprensa⁶¹, que Bessa (2002) destaca como um ponto incontornável do estudo sobre a aids, baseando-se em uma declaração de Herbert Daniel. Ao comentar o protagonismo das revistas semanais *IstoÉ* e *Veja*, Bessa (2002) define o papel dessas revistas e de suas reportagens como a constituição de um grande “romance da AIDS”. O autor destaca que o tom melodramático e a narração com detalhes minuciosos das reportagens certamente influenciaram a produção literária, tanto na sua recepção quanto na sua produção. Comentando então o desafio de criar uma ficção diante dessa realidade tão minuciosa construída pelos meios de comunicação, Bessa (2002, p. 12) menciona a escolha de Caio Fernando Abreu por “[...] uma literatura bastante sugestiva e elíptica para tratar da AIDS”.

A elipse, que etimologicamente remete à ideia de falta, é uma figura de linguagem que ocorre quando uma palavra ou expressão é suprimida, mas mesmo assim pode ser identificada, estando subentendida no contexto do enunciado. É um conceito muito adequado para se pensar a epidemia de aids, pois esse tipo de tática é bastante recorrente, tanto na produção das obras de arte quanto no comentário sobre a epidemia na vida e na obra de artistas. Dessa maneira, podem ser definidos dois usos da elipse: como recurso poético e como estratégia discursiva no campo da produção de conhecimento sobre arte, o que pode estar relacionado com a escolha em silenciar sobre a enfermidade e as suas relações com a sexualidade e a morte.

Como já mencionado em outros momentos desta tese, sabe-se que a História da Arte, mesmo a mais recente, muitas vezes recorre a uma tradição purista, para retirar da análise de uma obra aspectos que não sejam considerados artísticos, reforçando a ideia de autonomia. Ainda que Leo Steinberg (2008, p. 106), afirme que “a arte é sempre sobre arte, sejam quais forem suas outras preocupações”, sabe-se que, muitas vezes, os elementos considerados exteriores ao campo artístico são ignorados na análise das obras de arte em detrimento das suas características formais. Pior ainda é constatar que o discurso da pureza vem ao encontro da negação em discorrer sobre temas considerados espinhosos, como as sexualidades dissidentes,

⁶¹ Entre os vários estudos brasileiros sobre a comunicação e a aids, destaco a investigação de Rosana de Lima Soares (2001), no qual são debatidas matérias sobre a doença publicadas no jornal *Folha de S. Paulo* nos anos de 1994 e 1995. A partir da organização dessas matérias em três categorias – Estado, ciência e homossexualidade –, a autora discorre sobre a construção discursiva da oposição entre o bem e o mal, representados, respectivamente, pela ciência e pela aids.

reforçando a subalternidade de assuntos como esse no interior dos discursos artísticos.

Suponho, então, que certa perspectiva da história e da crítica de arte, aquela que procura falar somente a partir dos aspectos formais considerados intrínsecos ao campo artístico – na melhor tradição modernista originada em Winckelmann, definida na estética de Kant e que encontra sua maturidade no século XX na teoria greenberguiana –, pode ser evocada quando se procura contornar um tema como o da aids. A ênfase na forma poderia ser uma ferramenta para silenciar a moléstia, confinando-a ao silêncio. Nesse sentido, no campo das artes, o apelo para a forma e a negação do conteúdo poderiam ser utilizados, sempre que necessário, para esvaziar o sentido de uma obra.

Um exemplo de como interpretar a existência da obra nesse cruzamento pode ser encontrado na análise que o artista cubano naturalizado norte-americano Félix González-Torres (2015) produz sobre o trabalho da artista Roni Horn, que, assim como ele, é uma herdeira direta das questões que envolvem o minimalismo. Em sua análise, afirma que:

Algumas pessoas descartam o trabalho de Roni como puro formalismo, como se este purismo fosse ainda hoje possível após constatar-se que o ato de olhar para um objeto, qualquer objeto, é transfigurado por questões de gênero, raça, classe socioeconômica e orientação sexual (GONZÁLEZ-TORRES, 2015, p. 75).

O artista estabelece então a condição purista, critério de análise impulsionado e refinado pelo modernismo norte-americano pós-1945, como algo ultrapassado. Sua análise, que poderia ser utilizada como uma chave de leitura para seu próprio trabalho, diz respeito à experiência que ele e seu companheiro, Ross Laycock, tiveram com um trabalho da artista, no período em que ele o perdia para a aids.

Esse foi o melhor e o pior dos tempos. Ross estava morrendo bem diante dos meus olhos. Deixando-me. [...]. Esse foi um tempo de desespero, mas ainda assim também de renascimento. 1990, L.A., O Campo de Ouro. Como eu posso lidar com o Campo de Ouro? Eu não sei bem. Mas o Campo de Ouro estava lá. Ross e eu entramos no Museu de Arte Contemporânea e, sem conhecer o trabalho de Roni Horn, fomos arrebatados pela heroica, gentil e horizontal presença desse presente (GONZÁLEZ-TORRES, 2015, p. 74).

Quando propõe que o delicado trabalho de Horn, composto por uma grande folha de ouro (imagem 14), não seja visto apenas como forma, o artista abre a discussão sobre a impossibilidade de se pensar a materialidade da obra apartada de outros elementos, como o contexto social, as motivações da artista, bem como sua biografia e até mesmo as implicações teóricas e históricas de escolhas que poderiam ser consideradas apenas formais. Ultrapassando uma definição superficial de formalismo, interessa-me seu discurso que avança na direção da complexidade da forma.



Imagem 14 – *Gold Field*. Roni Horn, 1980-82. Folha de ouro, 124,5 x 152,4 x 0,002 cm. Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/14665> Acesso em: 15 jul. 2016.

Essa perspectiva aparece de maneira bastante clara no comentário de Gonzalez-Torres (2015, p. 95) sobre um desdobramento posterior desse trabalho:

Recentemente, Roni revisitou o Campo de Ouro. Dessa vez, são duas lâminas. Dois, o número do companheirismo, do prazer dobrado, um par, um casal, um sobre o outro. Espelhando-se e emanando luz. Quando Roni me mostrou esse novo trabalho, ela disse: “Tem suor entre eles”. Eu já sabia.

No entanto, apesar de o discurso do artista indicar também a recepção da obra, a quem ele atribui sua própria biografia e sentido, gostaria de deixar claro que, nesta pesquisa, o que procuro é entender quando o tema da aids está presente no trabalho e na biografia de um artista e como os discursos historiográficos se comportam diante desse fato, pontuando muito mais a abordagem do sistema da arte do que sua recepção pelo público, ainda que ela possa ser mencionada quando for relevante. O principal, nas considerações de Gonzalez-Torres (2015), é a percepção de que a arte nunca se apresenta apenas como forma, sendo sempre atravessada pelo social.

Um caso exemplar de como a vida e a obra de um artista podem ser lidas a partir de sua

relação com o meio social e, particularmente, com a aids, pode ser a minha experiência com a obra e a biografia do pintor colombiano Luis Caballero (1943-1995), que é bastante exemplar sobre os caminhos e os descaminhos de pesquisar-se um artista atravessado pela aids. Após entrar em contato com a sua produção, parte dela de evidente conotação homoerótica, e com a sua data de falecimento, pensei que ele poderia tanto ter abordado a doença em suas obras quanto falecido em decorrência dela. Procurei mais informações sobre o artista e, na sua página na Wikipedia (LUIS..., 2019), encontrei a informação de que ele havia falecido em decorrência da aids aos 52 anos.

A Wikipedia, enquanto uma enciclopédia colaborativa que pode ser alterada por qualquer pessoa, não pode ser encarada como uma fonte confiável. No entanto, os editores de qualquer um dos seus verbetes são incentivados a indicar as fontes das informações que adicionam na página. Ao fim da informação sobre a morte de Caballero, existia uma nota que levava diretamente para artigo do jornal *El Tiempo*, um importante periódico colombiano. No entanto, em nenhum momento do artigo é mencionada a aids, sendo a causa do falecimento do artista definida da seguinte maneira: “Ontem a morte o encontrou, aos 52 anos, depois de sitiá-lo nos últimos três. Uma síndrome cerebelar havia consumido gradualmente não apenas seu corpo, mas também sua capacidade de pintar” (MURIÓ..., 1995, n.p.).⁶²

Para além da inconsistência na relação entre a informação disponível no verbete e a sua fonte, não foi exatamente com surpresa que identifiquei a ausência da aids na matéria. Na história da enfermidade, é recorrente que figuras, públicas ou não, tivessem a causa de sua morte alterada para alguma doença que não a aids. Por um curioso acaso, em termos médicos, a aids não é a doença causadora da morte de nenhum dos portadores do vírus HIV, já que se caracterizaria pela queda na imunidade que deixaria o corpo desprotegido diante de outras doenças. Essa brecha teria sido então uma importante ferramenta para que os obituários não mencionassem a doença. Nesse sentido, as características epidemiológicas da aids se enlaçaram com o seu estigma, promovendo uma situação de invisibilidade da enfermidade que caiu muito bem ao gosto das famílias e das pessoas próximas que não desejaram expor seus entes queridos ao estigma da moléstia. Importante lembrar que, devido à forte associação da aids com a homossexualidade, muitas vezes um diagnóstico de aids era associado com a conduta

⁶² T.a.: Ayer, la muerte lo encontró a él, a los 52 años, después de asediarlo durante los tres últimos. Un síndrome cerebeloso había consumido poco a poco no sólo su cuerpo, sino también sus capacidades para pintar.

homoerótica do indivíduo, outro motivo para que a causa da morte fosse escamoteada.

Em busca de outras informações sobre o artista, consulte o catálogo da mostra *Deseo y Tormento*, individual póstuma do pintor realizada em 2012, que percorreu sua produção entre os anos de 1968 e 1992. Além de evocar o homoerotismo e a violência no título, dois dos grandes interesses do artista – que sempre os atrelou à figura humana –, a curadoria da mostra percorreu a produção de Caballero desde a sua figuração inicial, com corpos bastante andróginos e de formas geometrizadas, nos quais a sugestão de movimento é potencializada pela deformação dos corpos que, delineados por linhas sinuosas, se apresentam em painéis ora maiores, ora menores do que a escala humana. Com o tempo, Caballero foi modificando suas cores, nas quais se destacavam o verde, o amarelo o vermelho e o azul bastante saturados, procurando usar algumas delas com menos saturação, além de usar largamente o ocre e o marrom. O painel de 1973 (imagem 15) representa um momento de transição, quando as figuras começam a ter corpos mais miméticos, mas ainda assim as cabeças apresentam uma resolução da fase anterior do artista.

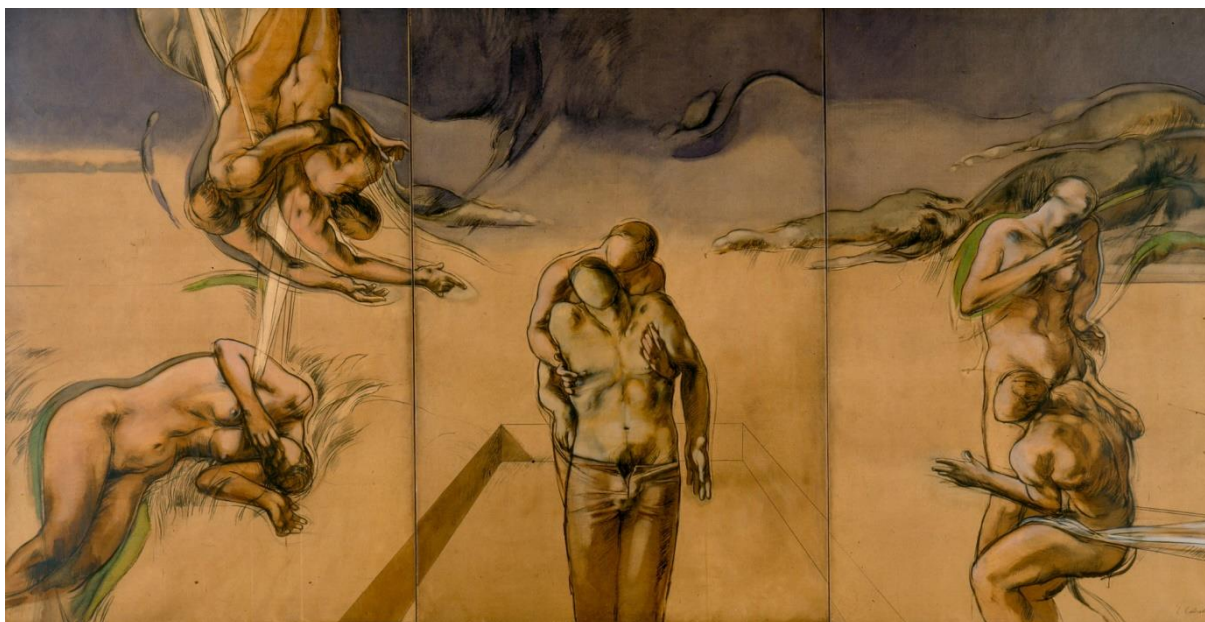


Imagem 15 – *Sin título*. Luis Caballero, 1973. Óleo sobre papel entelado, tríptico, 195 x 390 cm. Fonte: Museo... (2013).

Nesse tríptico, é possível ainda perceber como os corpos parecem comprimidos por tecidos que apertam suas carnes. A gestualidade das figuras parece evocar tanto modelos iconográficos de dor da história da pintura quanto uma aura difusa de incômodo e agonia, produzida a partir da sua apresentação em conjunto. Ao longo de sua carreira, Caballero foi

deixando de lado as figuras femininas e andróginas, concentrando-se na figura do corpo masculino.

Ao ler os textos do catálogo, encontrei mais dúvidas do que certezas. No texto escrito por Maria Margarita Malagón-Kurka (2013), a curadora da mostra deixa clara a intenção homoerótica do artista, debatendo o tema a partir de citações de Caballero. Ao falar da década de 1980, a autora introduz o debate sobre a morte, comentando, quase ao fim do texto, a questão da relação entre Eros e Tântatos, mas nenhum desses comentários é vinculado à questão da aids. Quando versa sobre seus últimos trabalhos, afirma que

Coincidindo com a doença progressiva do artista, os corpos se tornaram menos volumosos e mais frágeis. Embora Caballero tenha continuado a enfatizar o mesmo tipo de gestos e características físicas ambíguas, em seus últimos trabalhos ele evocou uma dimensão de tipo mais espiritual (MALAGÓN-KURKA, 2013 p. 26).⁶³

Além de não deixar clara qual era a doença do artista, recorrendo à elipse, a autora sugere uma imagem espiritual sem definir o que ela seria. Ao olhar para os trabalhos da fase final de Caballero, consigo identificar uma imagem de desalento, mas nada que esteja tão distante das suas outras séries para definir uma mudança abrupta. Ao mesmo tempo, tenho a sensação de que os corpos estão ligeiramente mais frágeis e magros do que em trabalhos anteriores. A aparição com destaque dos ossos sob a pele é um forte índice da abordagem do tema da aids (imagem 16), mas até aqui não tenho como confirmar essa relação.

⁶³ T.a.: Coincidiendo con la progresiva enfermedad del artista, los cuerpos se hicieron menos voluminosos y más frágiles. Aunque Caballero continuó haciendo énfasis en el mismo tipo de gestos y rasgos físicos ambiguos en sus últimas obras evoco a través de ellos una dimensión de tipo más espiritual.



Imagem 16 – *Sin título*. Luis Caballero, 1991. Óleo sobre papel, 151,5 x 102,5 cm. Fonte: Museo... (2013).

As costelas aparentes e o corpo descarnado da figura seriam então relacionadas à enfermidade? Em busca de mais informações, ao fim do catálogo, encontrei o texto *Curta resenha biográfica*, de Melissa Aguilar Restrepo (2013), que apresenta dados sobre a vida do pintor, concluindo sua trajetória com o seguinte parágrafo: “Em 19 de junho de 1995, Luis Caballero Holguín morreu em Bogotá aos 52 anos de idade, após ser assediado nos últimos três anos por uma síndrome cerebelar que deteriorou gradualmente sua saúde e sua capacidade de trabalhar (RESTREPO, 2013, p. 130).⁶⁴

Naquele momento, com o reforço de uma outra doença na biografia do artista, comecei a

⁶⁴ T.a.: El 19 de junio de 1995, Luis Caballero Holguín murió en Bogotá a la edad de 52 años, después de haber sido asediado durante los últimos tres por un síndrome cerebeloso que deterioro poco a poco su salud y su capacidad para trabajar.

pensar que talvez ela se devesse a uma decorrência da aids, mas não tinha certeza. Em uma entrevista publicada na revista *Semana* no dia 30 de novembro de 1992, sob o título *Non estou morrendo*, Caballero esclarece seu estado de saúde. Afirma que há alguns meses não consegue mais pintar por causa da sua síndrome cerebelar que tem o deixado debilitado. Em dado momento da entrevista, a aids entra em pauta:

L.C. : Sim. Acho que fui enterrado várias vezes na Colômbia. Eles também dizem que eu tenho aids.

SEMANA: Você não tem?

L.C. : Eu tenho o vírus HIV, que é o vírus da aids. Mas ter o vírus significa ser portador, mas não ter a doença.

SEMANA: Você não tem a doença, mas tem sérios problemas de saúde.

L.C. : Um não tem necessariamente a ver com o outro. Alguns médicos me disseram que eu poderia ter a "síndrome cerebelar" mesmo que eu não tivesse o vírus HIV.

SEMANA: Mas você diz que alguns médicos informam que não há relação entre os dois vírus. Existem outros que têm a opinião diferente?

L.C. : Sim. Há um que me disse que as duas coisas estão relacionadas. Mas são mais numerosos os que me disseram que não. A verdade é que eu não entendo nada, mas cheguei à conclusão de que os médicos também não. A ignorância que eles demonstram sobre esse assunto é incrível (NO..., 1992, n.p.).⁶⁵

Com esse depoimento, fica evidente a sobreposição entre as enfermidades: Caballero possuía o vírus HIV, assim como também tinha uma síndrome cerebelar. No entanto, como o próprio artista afirma, não existe consenso sobre se uma coisa está ligada à outra. Nesse sentido, é curioso pensar que Malagón-Kurka (2013) não especifique a qual doença está se referindo. A situação fica ainda mais nebulosa quando se tem a informação de que o entrevistador afirma que Caballero está, inclusive, com “excesso de quilos” devido ao estado de pouca mobilidade em que se encontra, já que em geral a magreza é associada com a aids. Se Malagón-Kurka (2013) estivesse falando da síndrome cerebelar, faria sentido então se referir à fragilidade e ao menor volume dos corpos pintados pelo artista? No entanto, por não especificar a qual moléstia se refere, a análise da curadora opera em uma zona de incertezas e suposições, com a obra de Caballero suspensa entre duas condições de saúde as quais o discurso sobre a arte parece não

⁶⁵ T.a: L.C.: Sí. Creo que en Colombia me han enterrado ya varias veces. Además dicen que tengo sida.

SEMANA: ¿No lo tiene?

L.C.: Tengo el virus HIV, que es el virus del sida. Pero tener el virus significa ser portador pero no tener la enfermedad.

SEMANA: No tiene la enfermedad pero tiene problemas de salud serios.

L.C.: Lo uno no tiene necesariamente que ver con lo otro. Algunos médicos me han dicho que el "Síndrome cerebeloso" me podría haber dado aunque no tuviera el virus HIV.

SEMANA: Pero usted dice que algunos médicos le informan que no hay relación entre los dos virus. ¿Hay otros entonces que tienen la opinion contraria?

L.C.: Sí. Hay uno que me ha dicho que las dos cosas están relacionadas. Pero son más los que me han dicho que no. La verdad es que yo no entiendo nada, pero he llegado a la conclusión de que los médicos tampoco. La ignorancia que demuestran sobre este tema es asombrosa.

conseguir abordar satisfatoriamente.

Essas breves considerações sobre a abordagem do trabalho de Caballero são um exemplo de observações realizadas durante alguns anos, com a coleta de informações que vem sendo feita desde que tive o interesse pela relação entre a arte e a aids. Pude perceber, como no exemplo do artista colombiano, um movimento que muitas vezes procurou ocultar, ou pelo menos ignorar, a questão da aids no trabalho ou na biografia de diversos artistas, ainda que algumas vezes o miasma da aids apareça de alguma maneira na análise das obras de maneira elíptica. Além disso, muitas vezes, ou quase sempre, a sexualidade dos artistas, por não corresponder à heteronorma, é também alvo de apagamentos, mesmo quando essa questão é abordada em suas obras. Essas escolhas, apesar de recorrentes, não constituem a totalidade dos comentários, mas parecem contribuir para uma visão fragmentada e cambaleante sobre esses assuntos na História da Arte latino-americana e, logo, também da brasileira.

Poder-se-ia discutir então qual a pertinência de aspectos biográficos como a sexualidade e a contaminação pelo HIV na obra de um artista. Pois bem, para alguns trabalhos realmente isso não parece relevante, mas, no momento em que as obras de arte abordam tais temas, parece difícil aceitar a sublimação dessas informações. Quando um artista incorpora aspectos de sua biografia ao trabalho, propondo a autorreferencialidade como um paradigma, parece-me equivocado não comentar sobre a sua vida, pois ela integra o trabalho, não podendo ser ignorada em uma análise. Além disso, é possível apontar a pertinência do debate sobre a autobiografia como um aspecto da arte contemporânea, tema debatido por autoras como Anna Maria Guasch (2009) e Marlen De Martino (2009), que, respectivamente, abordam a autobiografia em relação ao arquivo e ao índice e também na perspectiva confessional.

A partir dessas considerações sobre a relação entre artista, obra e tema, pode-se estabelecer que a aids surge na historiografia da arte, principalmente, em duas manifestações: a abordagem do assunto em uma obra de arte e a presença da doença na biografia do artista. A presença da doença no discurso de uma obra de arte pode ter sido desenvolvida por um artista enfermo ou não, existindo diversas posições possíveis, como o artista engajado na causa ou o artista que desenvolve uma homenagem para alguém que perdeu, como um amigo próximo. Esse seria, então, um exemplo de aspecto biográfico, motivação que não estaria somente no fato de possuir a doença, mas de estar implicado nela de alguma forma, mesmo que indireta. Poderíamos mencionar aqui os trabalhos dos cadernos de referência de Hudnilson Jr., que em muitas páginas dos seus volumes enciclopédicos de colagens ofereceu homenagens elegíacas

para os amigos artistas que morreram em decorrência da moléstia.

Em 1987, Crimp (2017) organizou o 43º número da revista *October*, abordando a crise da aids. No texto introdutório da edição, largamente republicado em diversas publicações, o autor estabelece algumas linhas de força que podem ajudar a compreender os fenômenos culturais sobre a aids a partir de determinados posicionamentos. Não se trata exatamente de uma análise das obras, mas sim de um entendimento mais amplo sobre o cenário no qual essas produções podem estar inseridas. Passa-se, assim, de uma compreensão de que as obras podem abordar a aids pelas mãos dos artistas para uma compreensão de que o sistema também irá se referenciar a ela por diferentes mecanismos e que pode revestir tais obras com outros discursos. Um indicativo dessa abordagem é o fato de o autor utilizar o termo produtores culturais, categoria mais ampla que artistas, como no seguinte trecho:

Nas artes, a explicação científica e o tratamento da aids são em grande medida subestimados e, portanto, considera-se que os produtores culturais contem com apenas duas maneiras de responder à epidemia: angariando fundos para pesquisas científicas e organizações de apoio, ou criando obras que expressem o sofrimento e a perda humana (CRIMP, 2017, p. 104).

Sobre a arrecadação de dinheiro para pesquisas e apoio, Crimp (2017) afirma que essa seria a forma mais passiva de manifestação dos trabalhadores da cultura, “[...] uma resposta que perpetua a ideia de que a arte em si não tem função social (além de ser uma *commodity*), de que não existe nada que se possa chamar de prática estética engajada e ativista” (CRIMP, 2017, p. 106-107). Ele ressalta que, no contexto estadunidense, no qual o governo demorou muito tempo para responder à crise da aids, o dinheiro arrecadado em tais mobilizações foi muito importante, mas que tal postura demonstra uma limitação na compreensão do que ele pensa ser o papel da arte, reduzida a uma mercadoria. Além disso, é problematizado o destino dessas doações: o autor questiona a pretensa neutralidade da ciência, apontando que os doadores deveriam investigar o destino desses proventos para saber se estão contribuindo com um projeto relevante. A questão é que, para poder fazer essa avaliação, o doador precisa entender do tema, o que corresponderia, nas palavras de Crimp, a tornar-se seu próprio especialista e não depender da opinião de outros.

O teórico vê então na arrecadação de fundos um atestado da incapacidade da arte de intervir no mundo real, exceto no caso de gerar dinheiro a partir de sua comercialização. Além dessa crítica, o autor discorre sobre a produção de obras de arte que enfocam a experiência diante da doença. Para Crimp (2017), a abordagem do sofrimento provocado pela aids através de obras de arte assim como a expectativa de que a enfermidade possa trazer um novo fôlego

para a arte pouco contribuem na resposta à moléstia. O autor é enfático ao criticar uma visão que parece acreditar que a aids seja uma contribuição para o campo da arte, promovendo, como nas palavras de Michael Denny, algo que seria como um renascimento. Para Crimp (2017), o importante é que a arte esteja atuando em prol dos enfermos, e não se apropriando de sua condição para desenvolver seus próprios interesses. Ele cita a surpreendente fala do ativista Richard Goldstein,

[...] quem disparou a declaração mais descarada de todo o programa sobre a fé na arte como transcendência da vida: “De uma forma irônica, acho que a AIDS é boa para a arte. Acredito que ela produzirá grandes obras, que vão sobreviver à epidemia e a transcender.” Uma declaração dessas leva a crer que o que está em jogo não é a sobrevivência das pessoas com AIDS e daqueles que podem estar contaminados com o vírus HIV agora ou que acabarão sendo contaminados, mas sim a sobrevivência e até mesmo o florescimento da arte. Para Goldstein, no entanto, isso com certeza é menos uma questão de prioridades confundidas de maneira inadequada, do que uma falha em reconhecer as alternativas a esse desejo por transcendência – uma falha determinada pela intratabilidade da concepção idealista tradicional da arte, que a separa completamente do engajamento na vida social (CRIMP, 2017, p. 105).

Crimp (2017) discute também outros aspectos da relação entre a aids e a arte que vão além do seu uso como mercadoria ou da sua apropriação pelo discurso artístico, tais como a complicada visão de que o meio artístico seria um espaço dominado pelos gays, já que eles seriam mais sensíveis, possuindo uma inclinação “natural” para os fazeres artísticos. Essa perspectiva aproximaria a arte e a aids porque os gays seriam numerosos nesse meio; logo, muitos artistas estariam morrendo em decorrência da moléstia. Crimp (2017) discorda dessa visão ao afirmar que o meio artístico, por lidar com a visibilidade, acaba por publicizar a doença como outras áreas não conseguiram por suas próprias lógicas internas. Dificilmente seria possível dar a mesma amplitude para a morte de contadores, eletricitas, tradutores ou quaisquer outras profissões que não envolvem a visibilidade propiciada pelo meio artístico.

Assim, em meio a todos esses problemas, Crimp (2017) destaca, partindo da análise da instalação no *New Museum of Contemporary Art, Let The Record Show...* (1987), realizada pelo ACT-UP⁶⁶, a importância do trabalho de caráter ativista, preocupado em esclarecer, informar e mobilizar a população. A instalação, que ficou na vitrine do museu, ao articular imagens, dados e frases envolvendo a crise da aids nos EUA contribuía para a divulgação de informações sobre a enfermidade. Mas, para Crimp (2017), ainda era pouco, pois aquele continuava sendo um trabalho para o mundo da arte, e não para as pessoas comuns. Pode-se perceber em sua crítica uma preocupação com a ideia de um campo artístico que estaria apartado do mundo. Assim, o autor evoca a necessidade de se refletir na arte ativista não só sobre a produção da obra, mas

⁶⁶ O autor destaca que é a partir dessa realização que os envolvidos decidem criar o coletivo Gran Fury.

também sobre o local e os seus meios de distribuição.

Sua perspectiva é demonstrar que existe uma “[...] alternativa ativista, crítica e teórica [...]” (CRIMP, 2017, p. 116) ao que lhe parece ser a prática majoritária na produção artística: os trabalhos elegíacos e de expressão pessoal. Alguns anos depois, Crimp (2015) se retrataria do teor de algumas opiniões emitidas nesse texto, pontuando a situação emergencial em que ele fora escrito, em meio ao auge da epidemia, mas sem voltar atrás nos seus argumentos. Pode-se então retirar a camada normativa das afirmações categóricas sobre o que poderia ou não ser considerado relevante em termos de posicionamento artístico em sua teoria. Bessa (2002) afirma acreditar que Crimp (2017) falou mais como ativista do que como crítico de arte diante das expressões “elegíacas e pessoais”. Para o pesquisador brasileiro, ainda existiria um desprezo do ativismo antiaids por narrativas de histórias pessoais, sendo desqualificadas por serem consideradas redundantes e autorreferentes.

Neste lugar entre a arte e o aids, a perspectiva de Crimp (2017), ao contemplar os trabalhos ativistas, é delicada, pois acaba abordando um tipo de produção que, muitas vezes, não é absorvido pelas instituições, como ele próprio afirma em outros momentos, ao dizer que algumas dessas práticas se perderam justamente por não serem interessantes aos museus, por exemplo. Crimp (2015) abordaria então uma outra invisibilidade importante para esta pesquisa: obras de arte de caráter ativista, muitas delas ligadas aos movimentos sociais e de forte caráter comunicacional, poderiam não serem absorvidas tão facilmente pelo discurso institucional hegemônico. É possível problematizar, então, em uma comparação internacional, que os cartazes comentados por Finkelstein (2018), realizados pelos reconhecidos coletivos estadunidenses, se encontram nos acervos de museus de arte, mas que, no contexto nacional, o mesmo não acontece: a pioneira peça gráfica de Darcy Penteadó, Hudinilson Jr e Jean-Claude Bernardet não aparece nos livros de História da Arte, apesar do envolvimento de artistas reconhecidos pelo meio. O fato de a arte ativista se encontrar à margem de um conceito mais restrito de obra de arte poderia então justificar essa ausência.

Na teoria de Peter Bürger (2012), encontra-se uma discussão importante sobre o que o autor chama de *instituição arte*, que pode esclarecer o porquê de uma exclusão como essa. Ao discutir o cânone da autonomia, apontando o surgimento desse valor para a arte desde pelo menos a renascença, mas destacando que ele só foi atingindo com plenitude a partir da teoria estética do século XVIII, o autor propõe o período moderno das vanguardas do início do séc. XX como uma tentativa de ruptura.

No entanto, apesar das tentativas de romper os limites entre arte e vida, a ideia da arte como um campo autônomo, fora da práxis vital, não teria se dissipado completamente. Assim, pode-se pensar que as vanguardas falharam no projeto de produzir uma arte que tivesse poder de agência sobre o mundo e que a visão da arte como algo apartado da vida continuou, ainda que não hegemônica. Esse raciocínio é essencial para se problematizar o caráter político de obras de arte que abordam a aids, pois pode-se pensar que um tipo de trabalho ativista seria inútil no sentido de que o campo da arte não teria o poder de agir na práxis vital, não interferindo na sociedade. Para Bürger (2012, p. 38), nessa perspectiva, haveria um embate entre o conteúdo particular das obras e as condições de funcionamento da instituição arte:

No fundo, quando se fala da função de uma obra individual, trata-se de uma impropriedade discursiva, pois as consequências observáveis ou inferíveis do trato com a obra de modo algum se devem exclusivamente às suas qualidades particulares, e sim ao modo como se acha regulado o trato com obras desse tipo em uma determinada sociedade – vale dizer, em determinadas camadas ou classes de uma sociedade. Quanto à designação dessas condições contextuais, sugeri o conceito de instituição arte.

Pode-se pensar então que, apesar da tensão que a arte moderna provoca na estrutura autônoma, propondo a inserção da arte na práxis vital, tal esforço não desconstrói totalmente a ideia alicerçada anteriormente sobre a função da arte. A partir dessa reflexão, podemos inscrever na História da Arte a posição, criticada por Crimp (2015), de utilizar a arte para arrecadar dinheiro para o combate à aids, já que a atuação da arte não estaria inserida em outra função que não fosse sua condição de autonomia enquanto prática, restando apenas seu valor como produto, e o dinheiro arrecadado por ele como forma de contribuição para a crise. Da mesma forma, é possível entender Crimp (2015) quando afirma que algumas obras não são interessantes para as instituições, por suas condições extremamente contextuais e específicas: tais obras tensionam, justamente, a noção de autonomia sobre a qual o Bürger se debruça.

Assim, se Bürger (2009, p. 39) se pergunta “[...] em que medida o discurso institucionalizado sobre arte determina o trato efetivo com as obras?”, é necessário estabelecer que não basta, para compreender a aids e sua influência na arte, entender apenas o discurso e o conteúdo individual das obras, mas como elas se inscrevem em um panorama muito mais amplo de produção de sentidos que se refere à instituição arte. E seria justamente na instituição arte que estariam em debate a tensão entre uma arte autônoma e uma arte intrinsecamente ligada à vida. Esse pêndulo influenciaria, então, a abordagem do tema da aids. Como já mencionado neste trabalho, recorrer à autonomia, buscando analisar apenas as questões formais do trabalho, poderia ser um recurso para se abster da menção à epidemia.

Com o fim de delimitar a pesquisa, comecei a refletir sobre a abordagem de um tema fugidio, tanto pela sua presença por vezes velada quanto pela própria condição subalternizada da instituição arte em um país periférico. Pensar esse atravessamento a partir do paradigma da visibilidade, articulando as informações que eu já havia encontrado e procurando preencher as lacunas existentes, parecia o caminho mais adequado. Ao organizar as informações e delimitar meu escopo, percebi que transitaria entre dois aspectos: o historiográfico e a crítica historiográfica, pois existiam alguns pontos sobre a relação entre arte e aids sobre os quais não havia nenhum estudo, sendo necessário então ir atrás de fontes para poder narrar e comentar tais dados; em outros casos, existiam textos e informações mais ou menos sistematizados, mas, em geral, eles estavam associados a narrativas individuais de artistas, nas quais havia o comentário (ou o silêncio) sobre a enfermidade em suas obras ou na sua biografia.

Partindo dessa situação, pensei que a aproximação de diferentes fontes poderia problematizar essas escritas, produzindo fricções e atritos que demonstrariam não só a importância de um estudo comparativo do tema para a historiografia da arte no Brasil, como também para discutir os discursos de visibilidade ao justapor autores que abordaram a questão ou que a negligenciaram, mesmo quando abordaram artistas e trabalhos claramente ligados à moléstia. De maneira similar às intervenções em bibliotecas realizadas por Miralles comentadas ao início deste capítulo, meu desejo seria preencher lacunas e também destacar estudos e apontamentos já existentes, principalmente porque estes últimos me pareciam bastante ricos, mas também bastante dispersos.

Meu primeiro passo para organizar essa dispersão e definir o escopo da pesquisa foi criar uma lista de artistas que estavam relacionados de alguma forma com a crise da aids, ainda que de maneira indireta, pois somente um estudo mais aprofundado poderia revelar uma maior proximidade com o assunto no caso de algum processo de invisibilização. Nesse sentido, elenquei nomes que trabalhassem com questões próximas à aids: artistas que abordavam aspectos do corpo, do gênero e da sexualidade e, principalmente, do homoerotismo, estratégia que visava apreender a quase presença da enfermidade em alguns casos nos quais a elipse era uma estratégia recorrente. Também é importante estabelecer que o recorte temporal desse primeiro levantamento de dados procurava contemplar o período anterior ao desenvolvimento do tratamento paliativo eficaz que ocorrera a partir da metade dos anos 1990, ou seja, se detinha à artistas que produziram suas obras na década de 1980 e na primeira metade da década seguinte.

Os primeiros artistas identificados nessa busca surgiram do meu próprio arquivo de informações sobre arte e aids, constituído por dados das mais diversas fontes: exposições, catálogos, livros, sites, redes sociais, bibliotecas, instituições e também conversas. Ressalto aqui não se tratarem de entrevistas, mas realmente de conversas, principalmente de pesquisadores em eventos acadêmicos. Minha experiência em encontros como o Seminário da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP e o Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA foi muito proveitosa, pois pude estabelecer relações e trocas de informações com pesquisadores de todo o Brasil, e muitos deles, ao entrarem em contato com a pesquisa, indicaram artistas, obras e bibliografias. Foi a partir desse tipo de conversa informal que expandi as referências para outras regiões e cidades mais afastadas dos centros hegemônicos do país.

Para além dessas informações que eu já havia sistematizado, procurei realizar um levantamento bibliográfico em duas frentes: referências sobre arte no Brasil e referências que abordavam a enfermidade e temas correlatos, sempre contemplando o período das décadas de 1980 e 1990. As obras mais relevantes desse levantamento já foram citadas no primeiro capítulo nos tópicos *Uma história cultural da aids no Brasil* e *A aids nos textos sobre a arte no Brasil*. Posso destacar que não esperava encontrar tantas informações em bibliografias como os livros de Trevisan (2018) e Laurindo-Teodorescu e Teixeira (2015a, 2015b), publicações que não abordam especificamente a arte, mas que possuíam dados importantes sobre esse meio.

Diante da coleta de dados para a pesquisa por meio dessas bibliografias, constatei uma relativa obviedade: a maioria dos livros se concentrava nas produções de artistas da região sudeste, lá nascidos ou que lá construíram suas carreiras, com especial foco na cidade de São Paulo e, logo, no seu sistema de arte. O que não é surpreendente, visto que a região mais rica do país é aquela que também possui a maioria dos grandes museus, coleções e editoras e que contribuem para a construção narrativa da História da Arte no Brasil a partir da sua hegemonia.

Como pesquisador e professor de História da Arte atuando na região sul do país, é evidente que tal questão constitui uma reflexão presente em minhas práticas profissionais. Penso em um texto de Luis Camnitzer (2012, p. 79) que aborda a discussão sobre a colonialidade na arte contemporânea. Em dado momento, o autor aponta a hegemonia dos EUA no campo artístico ao afirmar que

As conquistas da metrópole automaticamente têm validade internacional. Falar nos Estados Unidos de um Jasper Johns ou de um Rauschenberg como bons pintores locais, com todas as implicações do provincialismo, parece ofensivo e insultante.

Ambos são astros universais e "a arte não tem fronteiras".⁶⁷

De maneira análoga, é possível aferir que não existe uma História da Arte da região sudeste do Brasil, mas sim uma História da Arte brasileira, composta pelos artistas do sudeste e, na sequência, as histórias regionais, do sul, do centro-oeste, do norte e do nordeste. Obviamente, a maioria dos livros de História da Arte ignora o que não é produzido nesse eixo, com algumas poucas exceções que confirmam a regra. Ou, pior ainda, quando existe menção, as informações estão equivocadas: no já comentando livro de Ferreira (2019), ao enumerar os cursos de graduação em História da Arte no Brasil, a professora que leciona em São Paulo erra o nome do curso da UFRGS e o nome da UnB, as duas únicas instituições que citou fora da região sudeste.⁶⁸

Acredito que o debate sobre as hierarquias dentro do próprio país é um tópico importante, pois influencia a coleta de dados e também a existência de informações mais numerosas de uma região em detrimento das outras. No entanto, resalto que não procuro identificar um essencialismo que caracterize uma ou outra região, mas sim, entender que existem discrepâncias entre a visibilidade das produções destas diferentes regiões e que esta situação está diretamente ligada ao contexto em que os discursos artísticos se constituem no país.

Pensando também nessas questões, além de consultar meu próprio arquivo e as bibliografias sobre arte brasileira e sobre a aids, pesquisei em alguns bancos de dados: a Enciclopédia de Artes Visuais do Itaú Cultural⁶⁹, o Banco de Teses da CAPES⁷⁰ e o Scielo⁷¹. No primeiro, de caráter informativo, é possível encontrar diversos verbetes sobre os mais diversos temas da arte. Nos outros dois, de caráter acadêmico, é possível consultar informações sobre as pesquisas realizadas em todo o território nacional, a partir de dissertações, teses e artigos. Sabendo que boa parte da bibliografia sobre arte privilegia a região sudeste, acreditei que pesquisar as informações sobre pesquisas acadêmicas poderia me fornecer uma visão mais ampla do interesse pelo tema em nível nacional, privilegiando não a indústria editorial hegemônica, mas sim as pesquisas acadêmicas produzidas em diferentes regiões.

Na primeira base de dados, mantida por uma empresa privada por meio de sucessivo

⁶⁷ T.a.: Los logros de la Metrópolis automáticamente tienen validez internacional. Hablar en EUA de un Jasper Johns o de un Rauschenberg como buenos pintores locales, con toda la implicância de provincialismo, suena ofensivo e insultante. Ambos son luminarias universales y "el arte no tiene fronteras".

⁶⁸ Ferreira (2019, p. 29) refere-se à Universidade de Brasília como Universidade Federal de Brasília e ao curso de História da Arte da UFRGS como História, Teoria e Crítica da Arte.

⁶⁹ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/busca?categoria=artes-visuais>. Acesso em: 20 fev. 2018.

⁷⁰ Disponível em: <http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>. Acesso em: 20 fev. 2018.

⁷¹ Disponível em: <http://www.scielo.br/>. Acesso em: 20 fev. 2018.

financiamento público através da Lei de Incentivo à Cultura – fato que pode ser aferido pelos logotipos da referida lei, do Ministério da Cultura e do Governo Federal que constam ao fim das páginas do site –, podem ser encontradas diversas informações. O formato em verbetes breves não permite aprofundamento dos termos, mas sua amplitude possibilita encontrar diversas informações sobre os mais diferentes temas que envolvem as artes visuais: movimentos, artistas, exposições e obras. Com exceção do primeiro, foram encontradas referências nos outros três aspectos, com maior incidência de exposições. Inclusive, foi com surpresa que constatei a menção a exposições sobre arte e aids, sendo a sua quantidade maior do que a de verbetes sobre artistas nos quais havia menção à moléstia. Acredito que isso se deva pelas características da plataforma, pois, ao ser incluída uma exposição na biografia do artista, é gerado, automaticamente, um verbete para essa exposição, de forma que sabemos apenas algumas informações mínimas sobre a mostra, tais como título, ano, curador, local de realização e uma lista parcial ou não de participantes. Dessa maneira, foi interessante perceber que tal plataforma é uma grande fonte de pesquisa para identificar a realização de exposições, ainda que não possua muitas informações sobre grande parte delas.

Como essa fonte, única entre as bases de dados escolhidas a não possuir perfil acadêmico, aborda especificamente a área de artes visuais, foram utilizados os termos HIV e aids como palavras-chave de pesquisa. Os artistas encontrados foram o artista gráfico Henfil (Henrique de Souza Filho) e Leonilson (José Leonilson Bezerra Dias). Já no caso das exposições, foram identificadas cinco diferentes⁷²: *AIDS: consciência e arte* (1993, MACPR, Curitiba, PR), *ARTE Contra Aids* (1994, MACRS, Porto Alegre, RS), *Arte Vida Aids* (1994, Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília, DF), *Parceiros de Vida Contra a Aids* (1996, São José dos Campos, SP) e *A Cultura em Tempos de Aids* (2002, MNBA, Rio de Janeiro, RJ). Foram identificadas, ainda, duas menções em títulos de obras, uma de Leonilson e uma do fotógrafo Jorge Araújo, e a referência ao tema da aids no verbete *multiculturalismo*, em uma abordagem que se refere diretamente ao contexto estadunidense:

Diversos artistas – norte-americanos de origem hispânica ou migrantes radicados nos Estados Unidos – trazem os debates sobre a diversidade cultural e produção de identidades para as obras que realizam. A chamada arte gay conhece maior notoriedade em função do impacto da Aids no mundo artístico de Nova York e da atuação de grupos como o Act-Up e o Gran Fury, nas décadas de 1980 e 1990 (MULTICULTURALISMO, 2018, n.p.)

⁷² Importante relatar que havia informações conflituosas sobre as duas primeiras mostras, provavelmente por um erro ao confundir o Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MACPR) com o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS). O erro se desfêz a partir da consulta às instituições.

No caso das dissertações e das teses da CAPES, banco de dados no qual consta boa parte da produção acadêmica do país, a pesquisa foi realizada em duas etapas: primeiramente, foram procurados os termos HIV e aids nos trabalhos da área de Linguística, Letras e Artes (81 ocorrências). Nessa busca, retirados os trabalhos da área de letras, foi encontrada apenas a informação referente à minha dissertação de mestrado. Em um segundo momento, esses termos foram pesquisados nas áreas Multidisciplinar (322) e Ciências Humanas (777). Foi encontrada então na segunda área, o trabalho de Nathalia de Freitas (2014), uma dissertação da área de história sobre o grupo goiano Pincel Atômico, que produziu, entre diversos outros trabalhos, grafites sobre a aids.

Na plataforma Scielo, o maior repositório de periódicos científicos do Brasil, o único texto encontrado na combinação de termos foi um artigo sobre ensino na área de saúde, no qual o professor Ricardo Tapajós (2002) fala sobre a sua experiência em incluir o tema da arte e da aids no currículo do curso de medicina. O único artista brasileiro comentado é Leonilson, já que o autor privilegia o contexto internacional e, em especial, o estadunidense.

Foi a partir desse levantamento que algumas hipóteses pensadas a partir da experiência com minhas pesquisas anteriores foram se confirmando também no estudo do cenário nacional: percebi que eram frequentes as abordagens da aids nos trabalhos de artistas que tematizavam o corpo e, em especial, daqueles implicados de alguma maneira com o homoerotismo. Além disso, a esmagadora maioria de artistas que desenvolveram obras sobre a aids no período foi de homens, e os que possuíam maior bibliografia eram os que desenvolveram sua carreira em São Paulo, sendo ou não nativos da cidade.

Munido então desse conjunto de informações provenientes da primeira etapa da investigação, além de encontrar uma série de referenciais teóricos para a pesquisa, acabei elaborando duas listas de referências: a dos artistas e a das exposições. Para investigar a pertinência dos artistas em relação à aids, passei a pesquisar individualmente cada um, adquirindo livros, catálogos, acessando trabalhos acadêmicos, além de procurar entrar em contato com as suas obras em exposições e acervos. Esse processo fez com que novas informações fossem chegando, incluindo outros nomes e outras perspectivas. Em alguns casos, não conseguir confirmar a vinculação de determinados artistas à aids, assim como também não obtive o retorno de algumas instituições a respeito das exposições que teriam ocorrido em suas dependências. Mesmo assim, as informações obtidas sobre algumas dessas mostras se mostraram relevantes o bastante para que eu as incluísse como objetos da pesquisa.

Dessa maneira, foram estabelecidos dois tipos de objetos de pesquisa para tentar entender os discursos sobre a aids no interior da instituição arte e, especificamente, em sua construção histórica: as exposições e a produção monográfica sobre artistas atravessados pela enfermidade. E a partir delas seriam também investigadas as obras de arte, fossem elas inseridas em projetos curatoriais ou a partir do estudo de um artista, construindo uma análise que engloba três importantes elementos da instituição arte: as exposições, os artistas e as obras.

Sobre as exposições, as informações eram mais esparsas, então procurei as instituições que promoveram tais mostras, assim como seus curadores, quando foi possível. Também optei por incluir uma exposição realizada em 2002, data que originalmente não estava contemplada em meu recorte temporal, por considerar sua pertinência e aderência à pesquisa após o levantamento de dados. Como já comentado na introdução, as questões que envolvem a aids não mudam automaticamente com a chegada da terapia tripla antirretroviral a partir de 1996, de forma que essa mostra, inaugurada em março de 2002, ocorreu em um momento no qual o tratamento já existia e era distribuído gratuitamente no Brasil, mas no qual o país ainda não havia recebido o reconhecimento de que era uma referência na resposta à aids entre os países em desenvolvimento, o que, segundo Lindinalva Laurindo-Teodorescu e Paulo Roberto Teixeira (2015a, 2015b), ocorreu em junho de 2002, na XIV Conferência Internacional sobre Aids em Barcelona, Espanha.

Além disso, como indica Parker (2000), apesar de a sensação de urgência estar atenuada na entrada da terceira década da epidemia, isso não significa que a enfermidade tenha desaparecido, mas sim

[...] que ela está de fato prosperando, mas que o seu enfoque tem mudado de espaço social, afetando hoje em dia quase exclusivamente os setores mais marginalizados da sociedade que vivem em situações caracterizadas pelas diversas formas de violência estrutural – devido à pobreza, ao racismo, à desigualdade de gênero, à opressão sexual e à exclusão social de um modo geral (PARKER, 2000, p. 9).

Nesse sentido, é importante pensar a flexibilização de datas também a partir de um recorte que percebe a violência existente a partir de datas exatas que acabam por dizer respeito apenas a uma parcela privilegiada da sociedade na qual a moléstia realmente se tornou um problema menor.

Para a construção de uma narrativa sobre as mostras, foram analisados documentos referentes às exposições encontrados em acervos de instituições e também em acervos pessoais. Para complementar essas informações e também a partir delas, foram elaboradas entrevistas

com os curadores. Diante da constatação de que a grande maioria dos artistas participantes de tais exposições não trabalhava com o tema de forma contínua e de que os que o faziam já estavam mortos, priorizei entrevistar os responsáveis pelas mostras. Os dados obtidos a partir dessas interações foram utilizados tanto para coletar informações técnicas quanto para entender as motivações e os discursos que atravessaram a realização dessas iniciativas.

Por fim, em um movimento dialógico entre a documentação e a história oral, foi construída uma análise das exposições, procurando narrar sua realização e contextualizar seus projetos curatoriais. As exposições escolhidas a partir da sua relevância e da obtenção de informações relevantes sobre seus projetos foram *AIDS: consciência e arte* (1993), realizada no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MACPR), em Curitiba, e seus desdobramentos *ARTE Contra Aids* (1994), apresentada no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), em Porto Alegre, e *AIDS: consciência e arte* (1994), exibida no Palácio da Abolição, em Fortaleza, assim como o projeto *Sidaids*, inaugurado com a exposição *A Cultura em Tempos de Aids* (2002), realizada no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, cujas obras também foram expostas na itinerância *Sidaids* (2002-2003) em algumas cidades fluminenses por meio do Serviço Social do Comércio do Rio de Janeiro (SESC-RJ).

Se a abordagem para escrever a história das exposições sobre a aids foi a construção de uma narrativa histórica a partir da documentação e das entrevistas existentes, sabe-se da limitação tanto das fontes quanto do processo. Devido à falta de registros textuais e, principalmente, visuais, nem sempre foi possível restabelecer informações precisas sobre as obras e propostas, de forma que esse é um dos limites da pesquisa. Desse modo, a escolha por entrevistar os curadores foi uma saída que possibilitou concentrar-se no desenvolvimento da proposta e da sua intenção, ainda que também houvesse limitações, como o pedido de segredo diante de algumas informações ditas em entrevista, o que só reforça como relatos sobre a aids estão imersos em interdições.

Sobre os artistas atravessados pela aids, ou por sua biografia e/ou por seus trabalhos, optei por estudá-los a partir de textos monográficos, preenchendo lacunas e silêncios com informações de outras fontes quando necessário. Essa estratégia procurou evidenciar o discurso já existente sobre esses realizadores e suas relações com a epidemia, o que considere bastante relevante, principalmente pela importância de tais textos na construção discursiva sobre os artistas, suas obras e, de maneira mais geral, a arte produzida no Brasil.

O crítico de arte Gregory Battcock (2013), discutindo o contexto da década de 1970,

discorre sobre a importância das monografias sobre artistas, que estavam em profusão na época. Ele afirma que além da arte, tais textos evocam as questões culturais e sociais que cercam os artistas estudados. Nesse sentido, é possível pensar que a monografia oferece a possibilidade de se debruçar sobre um tema – neste caso, o artista e sua obra –, discorrendo sobre suas características e apontando relações com sua conjuntura. Além disso, diante da falta de referências que abordem a relação entre a arte e a aids de forma panorâmica, mas da existência de um bom número de textos monográficos sobre alguns dos artistas que se encontram nesse cruzamento, tais escritos constituem uma fonte bastante rica, sejam eles resultados de pesquisas acadêmicas, sejam de ensaios, textos de catálogos de exposições ou biografias.

O estudo da presença da aids nos textos será conduzida pelo método denominado análise de conteúdo (BARDIN, 2011). A partir da construção de duas unidades de análise, as categorias de visibilidade e invisibilidade da aids, diversos trechos dos textos, as unidades de conteúdo, foram organizados para discutirem-se as condições dessa presença. Além disso, as informações dos textos foram comparadas entre si, assim como com as de outras fontes, principalmente nos casos em que o comentário sobre a doença parecia ter sido elipsado ou silenciado.

Um outro dado importante nessas análises é o confronto entre os textos e as obras de arte, muitas vezes presentes nas publicações por meio de reproduções. Em outras oportunidades (ALVES, 2017; 2016), discuti como, no caso do homoerotismo, as reproduções presentes em alguns livros contrariavam o discurso heteronormativo de seus textos, pois, mesmo diante de uma tentativa de apagamento da potência homoerótica, as imagens acabavam por atestar essa presença. Penso então, como sugerido pelas pesquisadoras Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011), que, em uma publicação na qual existem textos e imagens, a partir da condição semiótica distinta entre esses signos, respectivamente convencionais e icônicos, o leitor produz uma tensão cíclica entre eles, indo e voltando e produzindo sua interpretação. Ao destacar que a relação entre a palavra escrita e as imagens que o acompanham não é de repetição, mas de concatenação, as autoras demonstram como é importante confrontar essas duas classes de signos para a análise do sentido que esse texto procura produzir.

Para esta análise de estudos monográficos, foram escolhidos os seguintes artistas: Leonilson, Rafael França, Hudinilson Jr, Alex Vallauri, Jorge Guinle, Raul Cruz, Edilson Viriato, Claudio Goulart, Otacílio Camillo e Claudia Wonder.

Com essas escolhas, optei por privilegiar duas regiões: o sudeste e o sul. Esse recorte se deve a diversos fatores: em primeiro lugar, não seria possível nem desejável ignorar a

representativa produção da região sudeste, importante, principalmente, se formos analisar os discursos da História da Arte brasileira hegemônica. No entanto, desde o início da pesquisa, pensei que deveria também abordar algo que estivesse à margem dessa hegemonia. Nesse sentido, seria impossível pesquisar artistas e obras do país inteiro, então, acabei elencando artistas de região sul pelos seguintes motivos: apesar de muitas vezes o sul ser considerado uma região privilegiada no país, ele também é uma periferia em termos de construção da historicidade da arte no Brasil. Isso pode ser atestado pela existência de pesquisas acadêmicas sobre os artistas do estado, mas não pela produção de livros e pela circulação regional daqueles aqui produzidos. Além disso, por viver entre o Rio Grande do Sul e o Paraná durante o período de produção da tese, tive acesso privilegiado a informações dessa região, e desperdiçar essa vantagem seria uma perda para a investigação. Além disso, essa escolha foi motivada pelo protagonismo da região nas pioneiras exposições sobre a aids, dado que contrasta com a região sudeste, da qual provém a maioria dos artistas, mas sobre a qual não foram encontradas exposições sobre a epidemia nos anos 1990.

A assimetria entre essas duas regiões demonstra as características que definem as relações de poder dentro do próprio país a partir da constituição do discurso da História da Arte em nível nacional. Dessa maneira, procurarei também tensionar nossas hierarquias internas, pois é bastante representativo que eu não tenha encontrado mais informações sobre artistas e obras das regiões norte, nordeste e centro-oeste. É a partir dessas disparidades regionais, também, que quero inscrever uma discussão sobre o poder, que, mesmo em um país à margem, constrói outras margens e periferias, reproduzindo o sistema colonial imposto pelas metrópoles.

3 – As quase invisíveis exposições sobre a aids

*Quizás, las pequeñas historias y las grandes epopeyas
nunca son paralelas, los destinos minoritarios siguen
escaldados por las políticas de un mercado siempre al
acecho de cualquier escape. Y en este mapa
ultracontrolado del modernismo las fisuras se detectan y se
parchan con el mismo cemento, con la misma mezcla de
cadáveres y sueños que yacen bajo los andamios de la
pirámide neoliberal.*

Pedro Lemebel em *Loco Afán: Crónicas del sidario*

Entre as muitas escritas possíveis para o desenvolvimento das histórias da arte, pode ser destacado o segmento que pensa a história das exposições. No entanto, se hoje a realização de mostras é parte fundamental do campo artístico, é necessário apontar como, dentro de uma perspectiva eurocêntrica, a realização de exposições esteve ligada a uma grande mudança nas relações que atravessam a produção artística.

Antigamente, os candidatos a novos artistas aprendiam com mestres em seus ateliês, permanecendo com eles ao longo de suas vidas ou se tornando independentes assim que atingiam certa maturidade. Impulsionado pelos ventos da racionalidade iluminista, o desenvolvimento de academias de belas artes mantidas pelo Estado criou um outro modelo de formação para futuros artistas, que aprendiam seu ofício com professores em classes especializadas, em um ensino formal e oficial. Nos salões, a primeira e principal vitrine desses profissionais, o público poderia entrar em contato com o que estava sendo produzindo por esse seletivo grupo. Não por acaso, ao longo do século XIX, os maiores debates a respeito da sucessão de estilos na arte europeia aconteceram em grandes exposições em Paris, França.⁷³ Além de a capital francesa ser o epicentro da cultura europeia no período, foi a cidade que recebeu a primeira academia de belas artes mantida pelo Estado no século XVI.

⁷³ Um exemplo dessas sucessivas modificações se encontra em José Roberto Teixeira Leite (2009, p. 40): “A Exposição Universal de 1855 presenciou a vitória de Eugène Delacroix e dos românticos sobre os adeptos de Jean-Auguste Ingres e do neoclassicismo: Gustave Courbet, cujas obras tinham sido rejeitadas pelo júri, armou em sinal de protesto seu próprio pavilhão do Realismo. Em 1867, o vilão de 1855 passara a herói: Courbet e o realismo se impunham aos românticos. Dessa vez Édouard Manet é quem fora cortado e, inconformado, expunha num pavilhão improvisado. Já a Exposição de 1878 veria o início da consagração de Manet e do impressionismo, a de 1889 presenciaria o triunfo do simbolismo e a de 1900 a hegemonia do art nouveau [...]”. Além disso, diante da evocação de Courbet, é imprescindível, em uma investigação como esta, fazer menção à emblemática pintura *A origem do mundo* (1866), que só seria exibida publicamente ao final do século XX, depois de passar por diferentes proprietários, em uma trajetória na qual seus regimes de visibilidade foram diretamente conduzidos pelo seu tema, a região genital da mulher, bem como pela crueza do realismo proposto por seu autor.

Mencionar a importância dos salões na Paris do século XIX – que ocorriam no âmbito das Exposições Universais, eventos que exaltavam o triunfo do colonialismo a partir, até mesmo, da construção de zoológicos humanos (HERNANDEZ, 2018) –, assim como pontuar a constituição do cubo branco (O'DOHERTY, 2002), um modelo arquitetônico para a exibição da arte moderna no qual o MoMA teve importante papel, são destaques de apenas alguns aspectos sobre a realização de exposições ao longo da história.

Desse modo, se as exposições foram o palco das grandes mudanças da arte ao longo da modernidade e se sua realização também modificou o espaço a elas destinado, gostaria de me debruçar sobre um outro aspecto que também discute seu papel fundamental: a relação das exposições com os textos delas decorrentes, tema investigado por Anna Maria Guasch (2000). Para a teórica espanhola, que reuniu em uma edição diversos textos de exposições produzidas entre 1980 e 1995, período por ela definido como pós-modernidade, seria indispensável discutir esses escritos para entender a complexidade da época. Segundo a autora, as exposições, bem como seus textos, são para a arte pós-moderna o que os manifestos foram para as vanguardas históricas e o que foram os escritos de historiadores e, principalmente, de críticos para as neovanguardas.

Pensando a similaridade entre manifestos e textos de exposições por fornecerem reflexões sobre a arte por meio da linguagem escrita, a autora discute ainda o quanto as exposições não se restringem a apresentar as propostas dos artistas, já que “[...] ativam outros projetos e discursos que visam escrever a história e organizar o tempo da arte contemporânea, além de tornar a arte uma utopia social” (GUASCH, 2000, p. 5).⁷⁴ Essa ideia é reforçada pelo uso da expressão *exposições-manifesto*, que sugere nessas iniciativas o desejo de se instituir algum tipo de posicionamento. Essa perspectiva é evidente quando Guasch afirma que algumas exposições são como teses de autor, debatendo pontos importantes da arte atual através de uma rede complexa que ultrapassa a noção de exposição como apenas uma reunião de obras. Nesse sentido, também se destaca o papel do curador como um instaurador de discursos que, se em outros momentos exercia sua discursividade de maneira mais branda, se torna mais visível e demonstra justamente a parcialidade de uma proposta expositiva. Dessa forma, a autora não apenas teoriza a relação das mostras com os textos, mas pensa nesses escritos como importantes registros dos discursos propostos pelos seus curadores.

⁷⁴ T.a.: [...] activan otros proyectos y discursos encaminados tanto a escribir la historia y organizar la temporalidad del arte contemporáneo como a hacer del arte una utopía social.

Em seu livro, que ela define como uma antologia de textos de catálogos, os escritos estão organizados em capítulos pensados a partir de alguns núcleos diretamente ligados à discursividade que procuram instaurar, como os que se referem à discussão das correntes neoexpressionistas, de outras correntes neos e dos pós-apropriacionistas. No que diz respeito a esta pesquisa, é importante frisar os últimos três capítulos: *A arte pós-moderna ativista: a nova arte social*, *O descobrimento do corpo e da sexualidade*. *O novo feminismo* e *Olhares para o outro*. Percorrendo os escritos selecionados sob essas rubricas, é possível pensar que, em sua segunda metade, a obra de Guasch (2000) se dedica aos subalternos e ao debate sobre a sua presença e visibilidade na arte. Sobre esse eixo, a autora afirma que

No início dos anos 90, a sensibilização social coabitava, porém, com a experiência do corpo e sua iconografia, incorporando uma pluralidade de práticas autocomplacentes e narcísicas, mais frequentemente relacionadas à engenharia genética, à cirurgia plástica, a exercícios físicos, cosmética, dor, doença, próteses, prazer, escatologia e, principalmente, sexo (GUASCH, 2000, p. 9).⁷⁵

A partir dessa leitura, que pensa o cruzamento entre a importância dos textos de exposições e a emergência dos temas subalternos promovidos por algumas delas, pensei em listar exposições que abordaram a sexualidade e o erotismo no Brasil, das quais poderiam ser selecionados textos em seus respectivos catálogos. Cronologicamente, começaria com *O Desejo na Academia 1847-1916* (Pinacoteca de São Paulo, 1991), de Ivo Mesquita; *Outros Territórios: Travessia pela Sexualidade* (Festival Mix Brasil, São Paulo, 1994), de Eduardo Brandão, Ivo Mesquita e Marcelo Araújo; seguida por *Erotica – Os sentidos na arte* (CCBB SP, 2005), de Tadeu Chiarelli; e, por fim, as recentes *Histórias da Sexualidade* (MASP, 2017), de Adriano Pedrosa, Camila Bechelany, Lília Schwarcz e Pablo León de la Barra; e *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira* (Santander Cultural Porto Alegre, 2017, e Parque Lage, Rio de Janeiro, 2018), com curadoria de Gaudêncio Fidelis.

Cada uma delas teve uma contribuição e um contexto distintos, enunciados pelos recortes e pelas abordagens que seus títulos anunciam. É importante pontuar que *Erótica* e *Queermuseu* sofreram censuras, a primeira em decorrência do trabalho *Desenhando em terços* (2002), de Márcia X, e a segunda, motivada pelas críticas do grupo fascista Movimento Brasil Livre – MBL, que apontaram a presença de obras que incentivariam a pedofilia, a zoofilia e o desrespeito a símbolos religiosos. Após o fechamento prematuro por parte do Santander

⁷⁵ T.a.: A principios de los noventa, la sensibilización hacia lo social cohabitó, sin embargo, con la experiencia del cuerpo y su iconografía incorporando una pluralidad de prácticas autocomplacentes y narcisistas, las más de las veces relacionadas con la ingeniería genética, la cirugía plástica, el ejercicio físico, la cosmética, el dolor, la enfermedad, las prótesis, el placer, la escatología y, en especial, el sexo.

Cultural, os movimentos em prol da reabertura da exposição desencadearam a realização de uma segunda edição, no Parque Lage.

Entre as exposições, apenas *Outros Territórios e Histórias da Sexualidade* transitaram pelo tema da aids, enquanto *O Desejo na Academia e Erotica* não o mencionaram: a primeira, em virtude de seu recorte temporal, e a segunda, pela abordagem conceitual a partir da escolha de artistas e obras⁷⁶.

Outros territórios, exposição que ocorreu na segunda edição do Festival Mix Brasil, apresentou a criação de artistas visuais como uma programação complementar ao projeto originalmente focado no audiovisual. Apesar da existência de uma publicação que apresenta toda a programação do evento, na qual se destacam seleções de filmes e vídeos sobre a aids, são poucas as informações sobre a mostra de arte, presentes apenas em um pequeno texto. Além da lista obras e artistas participantes – Adriano Pedrosa, Alex Ceverny, Cesar Bartolomeu, Edgar de Souza, Florian Raiss, Leonilson, Paula Trope, Rosana Monnerat, Sérgio Romagnolo e Vicente de Mello –, apenas o seguinte parágrafo apresenta a iniciativa:

A exposição *Outros Territórios: Travessias pela Sexualidade* reúne obras de 15 artistas brasileiros contemporâneos, cujos trabalhos transitam pela questão da sexualidade, ao engajaram-se na discussão política da opção por uma orientação sexual ou por serem determinados pelo cruzamento do imaginário, singular ou social, com o desejo. São outros territórios que, para além das questões formais constitutivas, demarcam um campo de batalha para o exercício da reflexão crítica sobre as individualidades e as diferenças, propondo novas indagações para o debate cultural de hoje (MIX..., 1994, p. 19).

A presença de Leonilson, por exemplo, principalmente com a série de desenhos *Sexo Seguro* (1991), atesta o atravessamento da aids na mostra. Infelizmente, essa publicação foi a única informação sobre a exposição encontrada no acervo da instituição que a produziu, e as tentativas de contato com seus responsáveis não resultou em nenhuma outra resposta. Nesse sentido, seriam importantes estudos mais aprofundados sobre *Outros Territórios* para investigar a sua relação com o debate sobre a moléstia, principalmente em virtude da época em que fora realizada, muita próxima a algumas das exposições abordadas nesta tese, e pela presença de indícios bastante curiosos, como o título da obra *I am still alive* (1994), de Adriano Pedrosa, que, além da referência ao artista conceitual On Kawara, parece estar associada ao debate sobre a aids.

⁷⁶ Ainda que não discorra sobre as manifestações do HIV/aids, é interessante notar que, na seleção de participantes, constam Nan Goldin e Duane Michals, artistas que produziram diversas obras sobre o tema. Para mais informações, consultar Chiarelli (2005).

Separadas por mais de duas décadas, *Outros Territórios e Histórias da Sexualidade* compartilham a discussão da doença em tempos distintos. Se a primeira foi realizada em 1994, quando a aids ainda não possuía tratamento, a mostra realizada em 2017 oferece um olhar retrospectivo para a questão, distanciada da sua emergência. Organizada em núcleos temáticos, a exposição aproximou a questão da aids do ativismo, inscrevendo os trabalhos que abordaram diretamente a enfermidade no segmento *Políticas do Corpo e Ativismos*. Apesar disso, é possível identificar nos outros núcleos trabalhos de artistas como Robert Mapplethorpe e Leonilson, que abordaram a aids em sua produção e que faleceram em decorrência dela, o que, de certa forma, leva a enfermidade, ainda que indiretamente, a permear toda a mostra.

Nos textos do catálogo, a contextualização de obras de diferentes segmentos discute a doença em uma perspectiva cronológica, apontando como um trabalho antecedeu a crise da aids ou foi produzido durante sua eclosão. Essa abordagem também está presente no texto de Amelia Jones e Erin Silver (2017), que, junto a diversos outros autores, como Crimp (2017), constituem uma publicação paralela da exposição, independente do catálogo, mas que reproduz diversos escritos importantes para contextualizar a mostra. No texto sobre o núcleo em que a enfermidade tem destaque, também é comentado seu impacto na sociedade após os avanços promovidos nas décadas de 1960 e 1970.

Na sala que recebeu tal segmento, foram organizados diversos trabalhos que debatiam o tema. Além de um expositor coberto pelo grafismo do coletivo canadense General Idea – visível desde o exterior da sala, já que revestia os dois lados da parede (imagem 17) –, três camisetas repousavam sobre ele: uma repetia o logo do grupo, ao lado de outras duas, nas quais era possível identificar campanhas de conscientização do estadunidense ACT UP, com a expressão *Silêncio = Morte* e seu característico triângulo rosa, assim como o trabalho do coletivo argentino Fabulous Nobodies com o slogan *Yo tengo sida* (imagem 18).



Imagem 17 – Vista da exposição Histórias da Sexualidade, núcleo Políticas do Corpo e Ativismos, MASP, 2017.
Fotografia do autor.



Imagem 18 – Vista da exposição Histórias da Sexualidade, núcleo Políticas do Corpo e Ativismos, MASP, 2017.
Fotografia do autor.

Além delas, compunham ainda esse conjunto a fotografia *Alacranes en la Marcha* (1994) que apresenta Pedro Lemebel na Marcha Stonewall com um adorno de cabeça feito de seringas, portando um cartaz com a expressão *Chile return aids*, que criticava a resposta à aids em seu país natal (imagem 19), e o vídeo *Prelúdio a uma morte anunciada* (1991), de Rafael França (imagem 6).



Imagem 19 – *Alacranes en la Marcha*. Pedro Lemebel, 1994. Performance. Fonte: Bechelany e Pedrosa (2017).

É curioso perceber que, se a questão do ativismo é bastante clara nos trabalhos dos coletivos, bem como no registro da performance de Lemebel que ocorre em um ato político, o trabalho de França se destaca por não ser uma obra inserida na discussão do ativismo, pelo menos na perspectiva de Lippard (1984), destoando do conjunto. Na verdade, sua presença indica uma questão a que a exposição não deu destaque, a expressão pessoal do artista como enfermo ou próximo à enfermidade que aborda sua biografia em obras de caráter autorreferencial. Essa ausência chama a atenção justamente por ser uma das questões mais destacadas na produção artística sobre a enfermidade, como pontua Crimp (2017).

Por fim, sobre *Queermuseu*, é importante destacar que a mostra não discute a doença, mesmo que se proponha a pensar o *queer*, que surge também relacionado à crise da aids, como apontam Getsy (2016) e Louro (2001). Dessa maneira, o comentário sobre sua realização é pertinente justamente pela invisibilidade da doença mesmo em uma exposição recente, que poderia olhar para a enfermidade com certo distanciamento para avaliar sua importância.

Essa ausência foi duramente criticada desde as primeiras divulgações do projeto. Em consonância com tais comentários, na abertura da exposição, o coletivo Rasgo realizou uma intervenção produzindo sobre os visitantes que desfrutavam do vernissage uma chuva de críticas que caía do segundo andar da instituição como pequenos papéis. Neles, textos denunciavam a apropriação do *queer* de maneira oportunista pela iniciativa, assim como o descolamento da proposta em relação à violência contra a mulher, bem como à epidemia de HIV/aids: era questionado o silêncio de *Queermuseu* diante da situação calamitosa da epidemia em Porto Alegre. Índícios dessa conjuntura eram a perda da sede do GAPA⁷⁷, ONG que operava em um prédio alugado pelo estado que fora reintegrado ao dono, pois o aluguel não estava sendo pago havia anos, assim como o grande número de soropositivos no Rio Grande do Sul e a dificuldade na distribuição de medicamentos antirretrovirais pelo SUS. Vale lembrar que a cidade é a capital brasileira com o maior número de óbitos em decorrência do contágio pelo HIV.⁷⁸

Sendo assim, a exposição foi bastante criticada não somente pelos setores conservadores, mas inclusive pelos grupos que ela se propunha representar. Entre os debates sobre essa situação, pode ser destacado o texto do pesquisador Tiago Sant'Ana (2017), que explicita as

⁷⁷ Para outras informações: <https://www.sul21.com.br/cidades/2017/08/na-capital-da-aids-no-pais-gapars-perde-sua-sede/>. Acesso em: 20 ago. 2017.

⁷⁸ <https://www.sul21.com.br/cidades/2017/06/porto-alegre-capital-da-aids-no-pais-paradoxo-em-uma-cidade-moderna-ou-que-ja-foi-moderna/>. Acesso em: 20 ago. 2017

contradições da exposição, que propunha pensar a diferença, mas que acabou se apropriando de um tema político de forma superficial e oportunista:

[...] Queermuseu parece nem mesmo se referir a “queer”. Há uma apropriação do termo, mas não é acompanhada de uma reflexão crítica e histórica sobre o que ele significativa articuladamente. [...] Queermuseu traz em seu contexto obras que possuem temáticas relacionadas ao gênero e à sexualidade, mas a representatividade da exposição é embaraçosa – já que a maioria das pessoas artistas sequer são LGBT ou, se são, muitas estão emaranhadas nos próprios sistemas da arte e do capital. Até mesmo no episódio da censura, o que se anuncia é que obras de Portinari, Volpi, Lygia Clark e Adriana Varejão – nomes consagrados no cenário artístico e de mercado brasileiro – não foram permitidas de serem mostradas e não o conteúdo da mostra e o discurso de ódio anti-LGBT que recai sobre a mostra. Ao ver as entrevistas do curador da mostra Gaudêncio Fidélis, além de todo material institucional divulgado, a mostra tinha uma visão muito simplista e integracionista sobre a estranheza queer, higienizando uma pauta que se insurgiu aos próprios modelos sociais e também de produção artística (SANT’ANA, 2017, n.p.).

Somam-se a essas críticas as considerações realizadas pela leitura dos textos que compõem o catálogo da primeira edição da exposição: além da ausência do comentário sobre a aids em relação ao *queer*, o próprio conceito de *queer* proposto pelo curador é raso, sem citar nenhuma teoria relevante ou a atuação de movimentos sociais relacionados a essa perspectiva, assim como estão ausentes as questões que versam sobre a problematização do termo – surgido nos EUA – no contexto brasileiro e latino-americano, questão discutida por Pelúcio (2014) e Héctor Domínguez-Ruvalcaba (2019).

Além da frágil abordagem de Fidelis (2017), que em termos gerais define o *queer* como uma postura antiassimilacionista que preconiza a diferença, em alguns momentos atenuando sua relação enquanto dissidência ao sistema de sexo/gênero, o único texto de outro autor no volume é ainda mais problemático. Márcio Tavares (2017) ao discorrer sobre o *queer*, ignora seu surgimento ao final do século XX nos EUA, embaralhando tempo e espaço ao propor, quando fala sobre o contexto brasileiro, que a aids, um dos elementos de constituição do *queer*, na verdade interrompe seu desenvolvimento. Ao falar sobre o final dos anos 1960, afirma que

Tudo levava a crer que daquele momento em diante, aparentemente o país viveria um processo acelerado de libertação em que outras possibilidades de manifestação do universo cultural queer pudessem emergir para uma audiência nacional, atingindo sucesso e influenciando grandes camadas da juventude à adoção de posições mais libertárias. No entanto, com o surgimento da AIDS e de toda a carga de preconceito que a doença ocasionou sobre a comunidade LGBT em um primeiro momento, pudemos acompanhar nas décadas seguintes uma estagnação regressiva nesse movimento que havia explodido no final dos anos 1960 e 1970. Essa situação somente vem a se transformar na aurora do novo milênio, quando se dissipam os preconceitos sobre a doença e quando então a comunidade LGBT começa a avançar na garantia de seus direitos de cidadania. Nos últimos cinco anos, mormente, tem havido uma aceleração dos debates sobre essa questão, que é ombreada pelo aparecimento cada vez mais numeroso de produções artísticas de matriz queer (TAVARES, 2017, p. 33).

Suas considerações ignoram a gênese do *queer* e corroboram as críticas de que a exposição era uma proposta superficial e problemática. Nesse sentido, falta ao autor debater, como afirma Domínguez-Ruvalcaba (2019), que diversas práticas na América Latina podem ser consideradas *queer*, ainda que não tenham nenhuma relação com o surgimento do conceito estadunidense.

Diante desses dados, poder-se-ia pensar em uma coletânea de textos decorrentes de exposições que pensassem a sexualidade e o erotismo na arte brasileira, produzindo um conjunto inspirado pelo projeto de Guasch (2000), e em alguns desses textos poderiam ser encontradas considerações sobre a epidemia. No entanto, essa hipotética publicação só poderia existir porque tais mostras geraram textos que discutiam suas curadorias. Isso demonstra que mesmo os temas relacionados ao sistema de sexo/gênero, costumeiramente associados com a interdição, constituem algum tipo de visibilidade, possuindo exposições que resultaram em catálogos com diversos textos e reproduções das obras, sendo exceção a modesta publicação de *Outros Territórios*.

No entanto, no caso específico das exposições sobre a aids identificadas para esta pesquisa, seria difícil produzir um livro com seus textos-manifestos, já que são exposições que não resultaram em publicações elaboradas. Em termos de construção textual, pouco se pode retirar de seus impressos, tais como fôlderes e convites. Em geral, são apenas textos introdutórios que não se aprofundam no debate sobre os projetos e, ainda que possam oferecer informações importantes sobre tais realizações, não apresentam reflexões sobre os temas que se propõem a abordar. Foi para complementar esses dados que procedi à realização de entrevistas com os curadores e realizei pesquisas nos acervos das instituições que receberam essas mostras.

No entanto, muitas vezes, os documentos para consulta ainda eram muito poucos ou nem mesmo existiam. Esta dificuldade em encontrar informações sobre tais exposições fez com que eu percebesse a condição quase invisível da produção de memória sobre elas. Um desses indícios é o difícil acesso a fontes visuais de qualidade, um dado levantado inclusive por alguns dos entrevistados que relataram a dificuldade de se produzirem registros fotográficos na época da realização das mostras.

No entanto, considero que a expressão máxima da invisibilidade no âmbito das exposições sobre a aids é a ausência de material que permita discutir duas das mostras

identificadas na pesquisa preliminar. Sobre *Arte Vida Aids* (1994), realizada pela Fundação Cultural do Distrito Federal, em Brasília, e *Parceiros de Vida Contra a Aids* (1996), promovida pelo SESC de São José dos Campos, não foi possível encontrar nenhuma outra informação além das que escrevo aqui neste parágrafo, presentes, por exemplo, nos currículos de alguns artistas encontrados pela internet. As instituições não possuíam dados sobre essas realizações, o que demonstra uma grande fragilidade nos arquivos e nas políticas de memória no âmbito das artes visuais.

Mesmo assim, a investigação apontou a existência de projetos itinerantes que combinaram a emergência do tema com o desejo de conscientização da população por meio da arte. Nesses exemplos é possível perceber as relações entre artistas, curadores, produtores e instituições para a realização das mostras, ainda que boa parte deles não estivesse diretamente implicado na discussão teórica, ativista ou artística da aids. É dessa história que gostaria de falar a partir de agora.

3.1 – AIDS: consciência e arte (1993)

A primeira exposição, *AIDS: Consciência e Arte*, foi realizada em 1993, no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MACPR), localizado em Curitiba. Curada e organizada por Edilson Viriato, a mostra permaneceu aberta entre os dias 9 e 25 de setembro, apresentando um conjunto de obras que tematizaram a epidemia. Sua realização foi o resultado do projeto *Consciência Arte Aids*, creditado no verso do folheto da exposição: além de Viriato, que deu origem à iniciativa de maneira independente, constam como responsáveis pelo projeto as artistas Elani Paludo e Jussara Salazar. O nome do grupo também está presente no projeto que fora encaminhado para o MACPR, no qual, ao lado do nome do curador, estão os de Cassia Felix, Elani Paludo e Vicente de Mello como propositores do projeto. Essas evidências indicam o esforço coletivo e colaborativo na mobilização e na realização da iniciativa, que, partindo da classe artística, incluiu a realização da mostra e uma série de atividades de conscientização. A promoção da mostra é atribuída à Secretaria de Saúde do Paraná (SESA), assim como à Secretaria de Educação e Cultura (SEEC), por meio da Coordenação do Sistema Estadual de Museus e do MACPR, órgãos que apoiaram a iniciativa.

Também no fôlder (VIRIATO, 1993, n.p.), é possível encontrar um texto do curador que anuncia o recorte da proposta:

AIDS – Acquired Immune Deficiency Syndrome. (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida). É uma epidemia mundial e é preciso um esforço coletivo para detê-la, um

projeto artístico sobre o tema AIDS. Elaboração de uma mostra com tema social dentro da linguagem artística contemporânea, na qual se destina a um diálogo com a comunidade. Um tema polêmico, atual, delicado de mobilização entre todos os níveis artísticos sendo levado paralelamente a suas carreiras. O objetivo é conscientizar, informar, prevenir e lutar pela quebra de preconceitos..., fazendo com que as pessoas percebam a valorização da vida, antes e após a contaminação. É importante que a discriminação seja extinta e que todos os portadores sejam cidadãos completos. É preciso estar alerta! O número de pessoas afetadas pelo vírus HIV é crescente. Você tem o direito de sentir-se da forma como se sente! Não seja duro consigo mesmo. Você não está sozinho.

Percebe-se nessa transcrição que, após apresentar a enfermidade, Viriato (1993) afirma a necessidade de um esforço coletivo para seu enfrentamento. Propondo a exposição como uma realização artística que aborda um tema social, o curador a inscreve como uma tentativa de estabelecer diálogo com a comunidade, levando em consideração o fato de o assunto ser delicado. O texto ainda menciona os crescentes números de contaminação e a necessidade de se estar alerta, além de ressaltar a mobilização do campo artístico em vários níveis. No mesmo impresso (imagem 20), é possível entrar em contato com o nome dos artistas que participaram da iniciativa, que podem ser organizados em quatro grupos a partir da diagramação em que estão inseridos: as participações internacionais, cujos nomes estão listados sem imagens; as participações nacionais, que ocupam a parte central do fôlder, com imagens alusivas às obras apresentadas; os integrantes da instalação de slides; e os integrantes da instalação fotográfica.

INSTALAÇÃO SLIDES

NEBOSÁVEL EDILSON VIRATO
CURITIBA PR

ARTISTAS PLÁSTICOS E FOTÓGRAFOS PARTICIPANTES

ANNA MARIA PRINCE GOMODIO PR
ADRIANA TABALIPA RI
ALICE VASALAO PR
CASSIA FELIX PR
C. HEATH PR
CRISTINA RESENER PR
EDILSON VIRATO PR
FLAVIANO DOS REIS
CONCEIÇÃO RODRIGUES PR
CLAUDIO MENA PR
HAMILTON LUIS OPTIS
HETOR JOSÉ DE ARAUJO PR
EUGENIO DA COSTA PR
MAURO BARROS PR
SERGIO MONTEIRO DE ALMEIDA PR
SHAYVA PR
SONIA FLEIT PR
LUIZ HAYDÉE HA PR

INSTALAÇÃO OLHAR-AIDS

FOTOS

PARTICIPANTES

ALICE VASALAO PR
ANDRÉAS LAR PR
ANNA MARIA GOMODIO PR
SARTI M/S
ELIANCA MOSELA PR
C. PIATTI PR
CAIO GULMANNES PR
CONCEIÇÃO RODRIGUES PR
CRISTINA RESENER PR
FLAVIANO DOS REIS PR
FÁBIO CÂNCADO MG
GABRIELA MACHADO RI
G. ALICIA MENA PR
HETOR JOSÉ DE ARAUJO PR
J. FARIAS JUNIOR PR
JUNINO MOTA MG
JUSSARA PEREIRA PR
LUIZ HAYDÉE HA PR
LUCIANA BRANCO PR
MAURY SARRAVALHO RS

MÁRIO BARROS PR
VINÍCIUS ANDRETE MG
FILI M/G
RYVANE NEUMERCO-WANDER MG
ROBERTO PIELLA PR
RODRIGO BUENO R. DE OLIVEIRA PR
ROSANNE B. PELLE PR
ROSANNE VAIARI PR
ROSEMAR T. CAZIRO PR
RUBENS CURY PR
SÁVIO REALE MG
SERAFIM M. DE ALMEIDA PR
SCHABERT PR
SHAYVA PR
SONIA FLEIT PR
TÉRIO FRANÇA MG

CONSCIÊNCIA ARTE AIDS

COORDENAÇÃO:
EDILSON VIRATO
ELIAN PALUDO
JUSSARA SAIAZAR

PROMOÇÃO:
SECRETARIA DA SAÚDE DO PARANÁ
SECC/COSEM/MAC

CURADORIA:
EDILSON VIRATO

PATROCÍNIO:

Dalcingraf
abc
CINEMAS RELEITZ
APAP PR
nutrimental

APOIO:
COA/SESA
MIS PR
GRUPO PELA VIDA

DIGNIDADE

GOETHE INSTITUT CURITIBA

tipoart

INTEGRAÇÃO ARTE AIDS

AGRADECIMENTO:
A TODAS AS PESSOAS QUE COLABORARAM PARA A REALIZAÇÃO DESTA MOSTRA

AIDS

CONSCIÊNCIA E ARTE
09 À 25 DE SETEMBRO DE
1993
MAC
CURITIBA -PR

EDILSON VIRATO
CURADOR

PARTICIPACIONES INTERNACIONAIS

CHRISTIANE LYONS/FRANÇA
L. NICOLAS GU. SOU. MONTVIDEO/URUGUAI
RICHARD CASSELLANO NEW YORK/USA
SHIGRU TAMBEI KYOTO/JAPAO
DAVID MOHALLATEE PHILADELPHIA/USA
HAMMO RAHME HAMBURGO/ALEMANHA

OSWALDO ANICHO MARCOM CHACO/ARGENTINA

CONSCIÊNCIA ARTE AIDS

AIDS-ACQUIRED IMMUNE DEFICIENCY SYNDROME (SÍNDROME DA IMUNODEFICIÊNCIA ADQUIRIDA)

É UMA EPIDEMIA MUNDIAL E É PRECISO UM ESFORÇO COLETIVO PARA DETE-LA. UM PROJETO ARTÍSTICO SOBRE O TEMA AIDS.

ELABORAÇÃO DE UMA MOSTRA COM TEMA SOCIAL DENTRO DA LINGUAGEM ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA, NA QUAL SE DESTINA A UM DIÁLOGO COM A COMUNIDADE.

UM TEMA POLÊMICO, ATUAL, DELICADO DE MOBILIZAÇÃO ENTRE TODOS OS NÍVEIS ARTÍSTICOS SENDO LEVADO PARALELAMENTE A SUAS CARREIRAS. O OBJETIVO É CONSCIENTIZAR, INFORMAR, PREVENIR E LUTAR PELA QUEBRA DE PRECONCEITOS... FAZENDO COM QUE AS PESSOAS PERCEBAM A VALORIZAÇÃO DA VIDA, ANTES E APÓS A CONTAMINAÇÃO.

É IMPORTANTE QUE A DISCRIMINAÇÃO SEJA EXTINTA E QUE TODOS OS PORTADORES SEJAM CIDADÃOS COMPLETOS.

É PRECISO ESTAR ALERTA! O NÚMERO DE PESSOAS AFETADAS PELO VÍRUS HIV É CRESCENTE. VOCÊ TEM O DIREITO DE SENTIR-SE DA FORMA COMO SE SENTI. NÃO SEJA DURO CONSIGO MESMO. VOCÊ NÃO ESTÁ SOZINHO.

EDILSON VIRATO
CURADOR

LEONILSON

INSTALAÇÃO
RECORTES

RAI CRIST

RETRATO DE PESSOAS QUE PREENHEM O VÍRUS DA AIDS

19 A. AÇAC

CRISTINA JOR/CL/71

19 A. AÇAC

EDILSON VIRATO
MÁRIO BARROS
SERGIO M. DE ALMEIDA

AMOR

INSTALAÇÃO
JUSSARA SAIAZAR

AIDS

INSTALAÇÃO
CASSIA FELIX

TAMÉ PRO IX

19 A. AÇAC

EDILSON VIRATO
ROBERTO BRIDGE
VIDEO TCM 48M

19 A. AÇAC

EDILSON VIRATO

19 A. AÇAC

EDILSON VIRATO

Imagem 20 – Fôlder da exposição AIDS: Consciência e Arte. Fonte: arquivo de Ricardo Ayres.

Nessa divisão encontramos os seguintes nomes como participação internacional: Christ Reider (Lyon, França), L. Nicolas Guigou (Montevideo, Uruguai), Richard Castellano (Nova York, EUA), Oswaldo Antonio Marcom (Chaco, Argentina), Shigeru Tamaru (Kyoto, Japão), David Mohallatee (Filadélfia, EUA) e Hanno Baethe (Hamburgo, Alemanha). No interior do impresso estão as participações nacionais, sem dados sobre seus locais de origem: Leonilson, Vicente de Mello, Cristina Petry, Jussara Salazar, Raul Cruz, Cesar Pilatti, Cassia Felix, Cristina Bortoluzzi, Edilson Viriato, Mario Barros, Sérgio M. de Almeida, Eliane Prolik, Elani Paludo, Jussara Salazar, Roberto Burgel, Tiomkim e Efrain Almeida. Como participantes da instalação de slides, temos Anna Maria Prince Comodo (PR), Adriana Tabalipa (RJ), Alice Varajão (PR), Cassia Felix (PR), Cesar Pilatti (PR), Cristina Bresser (PR), Edilson Viriato (PR), Elani Paludo (PR), Conceição Rodrigues (PR), Glauco Menta (PR), Hamilton Luís Lopes, Heitor Jorge de Araujo (PR), Kielce Simon da Costa (PR), Mario Barros (PR), Rosana Fabri (PR), Sergio Monteiro de Almeida (PR), Shabert (PR), Shayra (PR), Sonia Filetti (PR) e Thaís Thanise Thá (PR). E, por fim, na instalação *Olhar-Aids Fotos* participam Alice Varajão (PR), Andreia Las (PR), Anna M. P. Comodoro (PR), Bart (MG), Bianca Mossela (PR), Cesar Pilatti (PR), Cao Guimarães (PR), Conceição Rodrigues (PR), Cristina Bresser (PR), Eliane Moreira (PR), Eri Gomes (MG), Fábio Cançado (MG), Gabriela Machado (RJ), Glauco Menta (PR), Heitor Jorge Araújo (PR), Izabel Liviski (PR), Juninho Motta (MG), Jussara Perdoncini (PR), Luiz Henrique Vieira (MG), Lurdinha Branquinho (PR), Mairy Sarmanho (RS), Mario Barros (PR), Nino Andre (MG), Piti (MG) Rivane Neuenschwander (MG), Roberto Pitella (PR), Rodrigo Bueno R. de Oliveira (PR), Rosa Brunje (PR), Rosana Fabri (PR), Rosemarie Castro (PR), Rubens Curi (PR), Sávio Reale (MG), Sebastião Miguel (MG), Sergio M. de Almeida (PR), Schabert (PR), Shayra (PR), Sonia Filetti (PR) e Tibério França (MG).

A partir dessa lista, é possível aferir que a maior parte dos artistas participou das duas instalações coletivas e que a diluição da autoria individual em prol de construções colaborativas também está presente nas propostas em que o curador atuou como artista: uma instalação com Jussara Salazar, outra com performance de Roberto Burgel e vídeo de Tiomkim, assim como uma terceira situação em parceria com Mario Barros e Sérgio M. de Almeida.

Constata-se também a majoritária presença de artistas do Paraná, além da interlocução com o cenário nacional e internacional. Essa inserção em um contexto mais amplo na esfera artística é acompanhada pelo mesmo processo no campo social, pois podem ser identificadas na lista dos apoiadores da mostra instituições como o Museu da Imagem e do Som do Paraná – MIS-PR, o Centro de Orientação e Acompanhamento da SESA, o Grupo Dignidade, o Grupo

Pela Vidda, e a Associação Norueguesa de Combate à Aids. A parceria com instituições de natureza ativista não surpreende, principalmente a menção ao Grupo Dignidade, organização pioneira no Paraná a defender as discussões LGBTI+, fundada em 1992, e ao Grupo Pela Vidda, fundado em 1989 por Herbert Daniel, no Rio de Janeiro, e que possui uma unidade na capital paranaense. No entanto, a presença de uma organização de um país tão distante como a Noruega pode soar curiosa, e a explicação para essa presença está na trajetória do curador da mostra, que, com sua atuação como artista, estabeleceu laços com o distante país nórdico.

Em entrevista,⁷⁹ Viriato relata o caminho que o levou à Noruega e ao engajamento no tema da aids a partir da sua participação na 21ª Bienal de São Paulo, na qual apresentou os trabalhos *Pai*, *Não Deixai Cair em Tentação*, *Seduzindo os Sedutores* e *Enquanto os Cães Ladram, um Ladrão é Crucificado, um Anjo Sonha em ser Batman e a Santa Diz Amém*, três ambientes que compunham uma instalação na qual o artista combinava referências à sexualidade, à morte e à cultura gay a partir da sugestão de capelas mortuárias que, em conjunto, possuíam formato próximo ao da cruz. Algumas paredes eram cobertas por pixos, tais como aqueles presentes em banheiros públicos, que versam sobre desejos e práticas sexuais. Além disso, coroas de flores com frases provocativas, *glitter*, purpurina, preservativos, entre outros materiais e objetos, compunham esse espaço que articulava questões do sagrado e do profano. Nas palavras do artista, uma proposta que flertava com o *kitsch* e com o chiste, abordando a aids, ainda que de maneira indireta.⁸⁰

A partir do contato com esse trabalho, o curador norueguês Per Hovdenakk convidou o artista para participar da exposição *Tema AIDS*, que ocorreria em Oslo, justamente devido à relação que havia entre o trabalho do artista brasileiro e a proposta que Hovdenakk estava desenvolvendo. Viriato, que já estava abordando a aids em seus trabalhos mesmo antes de sua participação na Bienal, depois dessa experiência na Europa procurou desenvolver uma iniciativa semelhante no Brasil, atuando então como curador. Em entrevista, ele discorre sobre suas motivações, reafirmando a necessidade de se estabelecer uma ponte entre o mundo da arte e a emergência social da aids a partir de sua atuação: “Eu acho que a única maneira de ajudar que eu tinha como ser humano, como alguém que vive em sociedade, como artista, era através da minha obra e através do meu trabalho.”

⁷⁹ Entrevista realizada em Curitiba nos dias 4 e 8 de julho de 2019 e 20 de fevereiro de 2020 no seu ateliê, espaço no qual Viriato continua produzindo seus trabalhos, além de oferecer orientação para outros artistas.

⁸⁰ O trabalho artístico de Viriato será analisado com maior atenção no quarto capítulo.

Sobre a escolha das obras e dos artistas, Viriato relata um conjunto heterogêneo constituído através de relações pessoais e profissionais em diversas direções: havia as obras fotográficas enviadas por artistas do exterior com os quais tivera contato, assim como as obras elaboradas por artistas convidados, entre os quais se pode se destacar o grande contingente de artistas do Paraná e também do Rio de Janeiro, lugar no qual Viriato havia desenvolvido alguns projetos no início dos anos 1990, como a coletiva *Diversidade*, no Museu Nacional de Belas Artes, em 1993. Sobre os artistas que chamou, afirma que não se preocupou em convidar necessariamente artistas soropositivos. Segundo ele, esse não era um requisito “[...] porque a gente estava falando de conscientização. Não era uma exposição de artistas soropositivos, e sim uma exposição que falava sobre o questionamento da aids, o que é bem diferente”. No entanto, ele ressalta que todos os trabalhos deveriam ter relação com a doença. Alguns desses artistas, inclusive, foram convidados por discutirem aspectos do erotismo, como Glauco Menta, Efrain Almeida e Vicente de Mello. Nesse conjunto, chama a atenção também a presença póstuma de Raul Cruz e Leonilson, artistas falecidos em decorrência da enfermidade, que tiveram trabalhos seus incluídos na mostra.

Sobre a recepção da proposta, o curador relata que enfrentou resistência quando apresentou o projeto ao MACPR, mas conseguiu ter o aval do conselho da instituição depois de alguma insistência, ameaçando inclusive levar para a imprensa a informação da recusa do projeto. Atribuindo essa resistência ao conservadorismo dos conselheiros e ao fato de ser jovem, Viriato conseguiu produzir esta que, até o momento, é a primeira exposição de arte sobre aids realizada no Brasil.

O projeto da mostra que consta nos arquivos do MACPR também pontua a relação com a exposição na Noruega, assim como indica a possibilidade de envio de parte do material exposto para uma exposição do grupo Electric Blanket a ser realizada em Nova York no dia 1 de dezembro e a expectativa de essa mostra percorrer também outros locais das Américas e da Europa. No entanto, Viriato declarou que a ida para o exterior não foi concretizada por falta de recursos. Ainda que não tenha sido realizada, a possibilidade de itinerância demonstra que a exposição estava inserida em um contexto internacional articulado pelo seu curador.

Além disso, o projeto apresenta outras importantes informações sobre a iniciativa, como uma série de desenhos que procurava detalhar a expografia e a montagem dos trabalhos, na qual se destaca a atenção dada às instalações, que parecem ser o cerne da proposição, já que a maioria dos trabalhos acabou inserida em contextos instalativos. Justamente por isso, é importante

A partir dessa imagem, é possível identificar alguns nomes de artistas no perímetro externo: Cristina Petry (próximo à janela) e Cristina Bortoluzzi, além de Eliane Prolik, cujo sobrenome aparece riscado, o que pode sugerir uma mudança de planos na distribuição dos trabalhos no espaço. Na sala de entrada do museu, além de algumas indicações com medidas e posições de expositores, existem menções a cartazes, materiais gráficos advindos de diferentes instituições e locais, como França, Argentina e Bauru, que indicam onde foram expostas as obras provenientes desses locais. A pesquisa documental indicou, por exemplo, que, no caso da cidade paulista, a indicação corresponde ao trabalho tridimensional de Celso Martin Afonso. Além disso, ao lado direito da porta estariam o livro de assinaturas, os agradecimentos e a planta da exposição. Em um registro da abertura (imagem 22), é possível ver parte da configuração dessa sala, com os materiais gráficos colocados nas paredes e em alguns expositores dispersos pelo espaço.

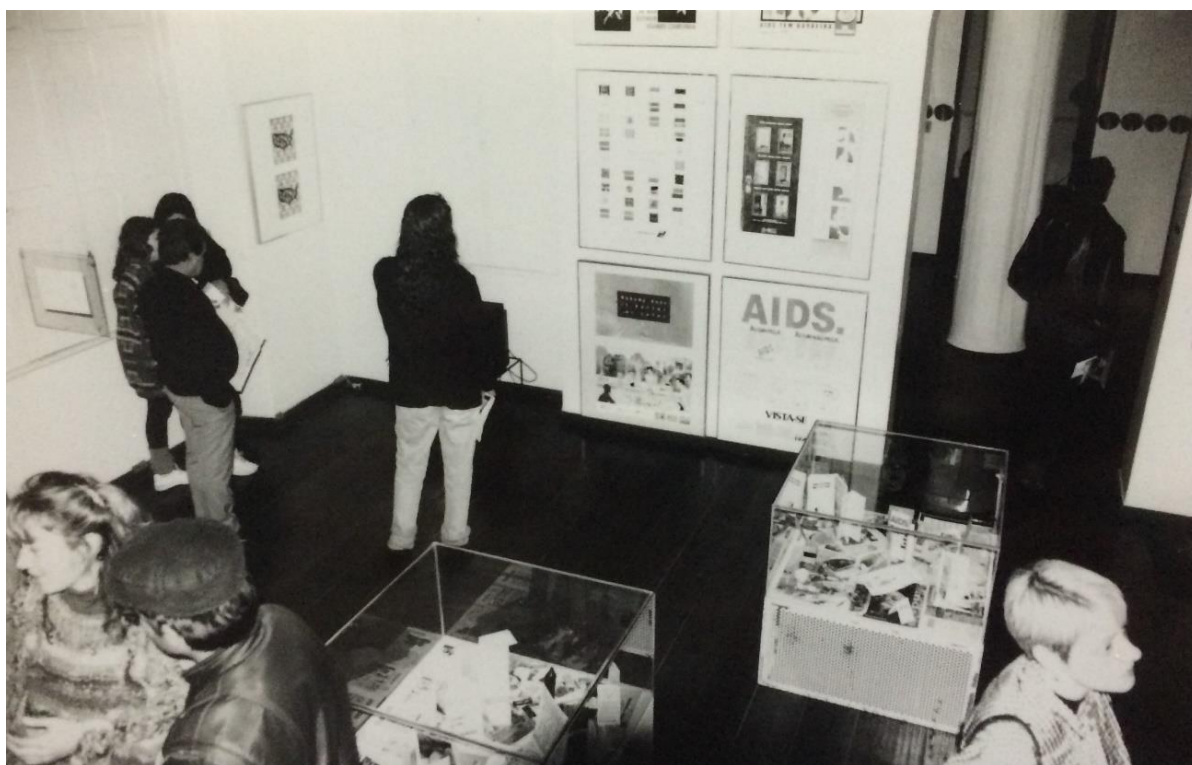


Imagem 22 – Vista da exposição no vernissage. 1993. Fonte: arquivo de Edilson Viriato.

Ao centro da sala, muitos dos impressos se encontravam abertos, construindo uma interessante tridimensionalidade, configuração provocada, provavelmente, pela existência de informações dos dois lados das peças, o que tornaria indesejada a sua fixação nas paredes. A sua composição em grupo através de volumes dispersos na sala indica a escolha da expografia, que em outras estratégias deixa ainda mais evidente o propósito de compor ambientações que

exploram as possibilidades do prédio. No lado esquerdo do museu, por exemplo, cada uma das quatro salas recebeu instalações: uma delas, produzida por Viriato, Barros e Almeida, indicada com o termo tomografias, recebeu uma obra que sugeria um quarto hospitalar; em outra sala, a projeção coletiva de slides; na terceira, os trabalhos de Felix e Paludo; e, na última, a proposta de Salazar. No lado direito, estavam as duas salas dedicadas aos artistas Raul Cruz e Leonilson, recentemente falecidos, na época da exposição, em decorrência da aids. Na grande sala que dava acesso a essas duas, estava o trabalho com rosas de Viriato e Salazar, e a menção ao termo *texto* no documento provavelmente indica a instalação de textos sobre a doença produzida pelo curador em parceria com Tiomkim e Burgel. Na última sala, os nomes de Efrain Almeida, Vicente de Mello e Eliane Prolík confirmam a sua presença na expografia junto à palavra Uruguai, que remete à participação do artista Guigou. Na escada, o nome de Pilatti assinala o local onde foram instaladas suas fotografias. Em outro registro do vernissage (imagem 23), é possível vê-las no espaço enquanto os visitantes percorrem o museu.



Imagem 23 – Vista da exposição no vernissage. 1993. Fonte: arquivo de Edilson Viriato.

A realização da mostra foi amplamente coberta pela mídia impressa a partir dos jornais, que, além de a divulgarem, comentaram a sua importância e apresentaram alguns dos trabalhos que a compunham. Em dois textos publicados no jornal *Gazeta do Povo*, a crítica Adalice Araújo (1993a, 1993b) pontua a importância da iniciativa. No dia 26 de setembro, após

discorrer sobre outra exposição que ocorrera no MACPR, afirma que

Neste mesmo espaço aconteceu até a última sexta-feira, dia 25 set., uma das melhores mostras coletivas do ano: “Aids Consciência e Arte”, com curadoria de Edilson Viriato, que liga um profundo questionamento da nossa realidade social à criatividade (ARAÚJO, 1993a, p. 4).

Uma semana depois, Araújo (1993b, p. 3) narra que: “Uma pesquisa de opiniões, aplicada entre alunos da Embap revela que [...] a mostra “Aids – Consciência e Arte” foi encarada como uma conscientização coletiva para valorizar a vida e desmistificar, de forma realista, o assunto [...]”. Ao pontuar a opinião dos alunos de um importante centro de formação em arte da capital paranaense, a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), a autora procura reafirmar a importância da exposição e a sua recepção positiva pelo público especializado, ainda que em formação. Além disso, avalia que “Sem qualquer espécie de apelo, trata-se de uma exposição que se impõe por sua seriedade, organização e clareza de mensagem” (ARAÚJO, 1993b, p. 3). Suas considerações indicam que *AIDS: Consciência e Arte* foi uma exposição importante e pertinente para o contexto local.

Se as pequenas notas de Araújo são importantes por indicarem a recepção especializada, outras reportagens um pouco mais amplas trataram da mostra de diferentes maneiras, ainda que possuam muitas características semelhantes: *Consciência e arte pela vida* (CONSCIÊNCIA, 1993), publicado, sem autoria, na edição dominical do dia 5 de setembro, na *Gazeta do Povo*, que inclui importantes falas de Mário Barros, Cristina Petry e Elani Paludo sobre seus processos; *A arte de viver a Aids*, de Joseane Martins (1993), publicado na última semana de setembro, no *Jornal do Estado*, no qual a autora critica o fato de o museu ficar fechado nos fins de semana, apontando todavia o sucesso da exposição que já conta com mais de 1200 visitantes registrados; e *Aids consciência e arte*, de Jorge Woll (1993), publicado no *O Estado do Paraná*, no dia 7 de setembro, que destaca as instalações dividindo-as em algumas mais sensíveis e outras que “ferem a consciência como um ferro em brasa”. Além disso, o autor afirma, exageradamente, que a exposição tem centenas de participantes e destaca a independência da iniciativa, que contou com alguns apoios, mais principalmente com a vontade e o engajamento de seus propositores e participantes.

Todas elas mencionam o ineditismo da exposição por ser a primeira iniciativa coletiva ao redor da aids no campo das artes visuais no país e a relação entre o contexto local, o nacional e o internacional, além de ressaltarem a presença de Raul Cruz e Leonilson como dois grandes destaques na seleção de artistas. Algumas inclusive comentavam o caráter elegíaco de sua

presença devido à morte recente de ambos. As reportagens tecem comentários elogiosos que destacam a importância e a emergência do tema, considerando a exposição positiva.

É possível também destacar duas reportagens publicadas no interior do estado, respectivamente, em Londrina e Cascavel, que apresentam a exposição e que também comentam a presença de Raul Cruz e Leonilson. O texto de Zeca Corrêa Leite (1993), *Aids em museu*, do dia 9 de setembro, na *Folha de Londrina*, começa descrevendo algumas das obras de maneira interessante e afirma que a mostra contou com 178 artistas, enquanto o texto sem autoria *Aids é tema de mostra artística em Curitiba* (AIDS, 1993), publicado no *O Paraná*, no dia 15 do mesmo mês, destaca a participação do fotógrafo cascavelense Cesar Pilatti.

Existe uma série de outras notas menores e em algumas podem ser encontradas curiosidades interessantes. É o caso do comentário do jornalista Dino Almeida (1993, p. 8) em sua coluna na *Gazeta do Povo*, na qual afirma que “O tom vermelho-sangue do convite não deixa dúvidas sobre sua importância. No ar, a partir de 9 de setembro, às 19 horas, no Museu de Arte Contemporânea, “Consciência Arte Aids””. Como é possível perceber pelo convite (imagem 24), a sobreposição entre o nome da exposição *AIDS: Consciência e Arte*, presente na parte frontal, e o nome do projeto *Consciência Arte AIDS*, no verso, cria uma pequena confusão. No folheto, apesar da presença dos dois nomes, sua divisão é bastante clara, pois o nome da mostra recebera bastante destaque na porção central enquanto o do projeto intitula o texto de Viriato, que apresenta a iniciativa.

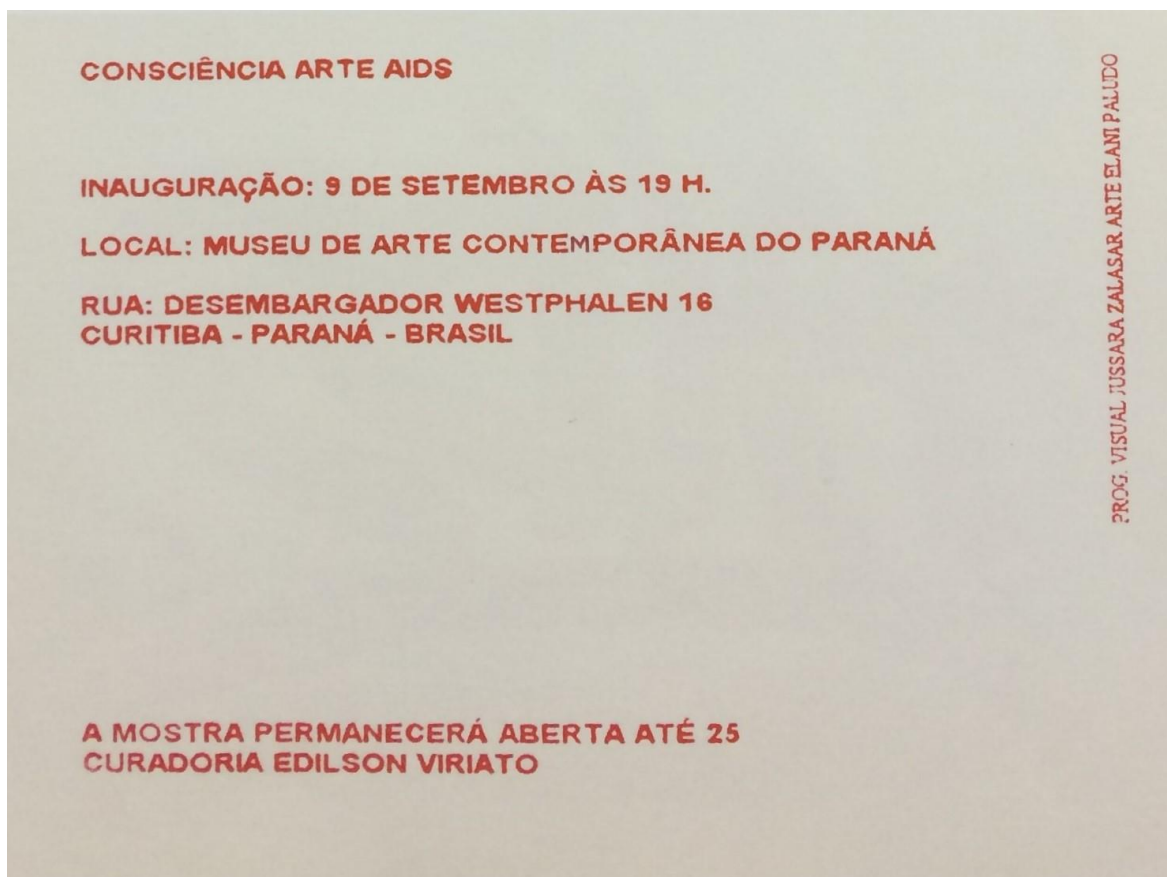
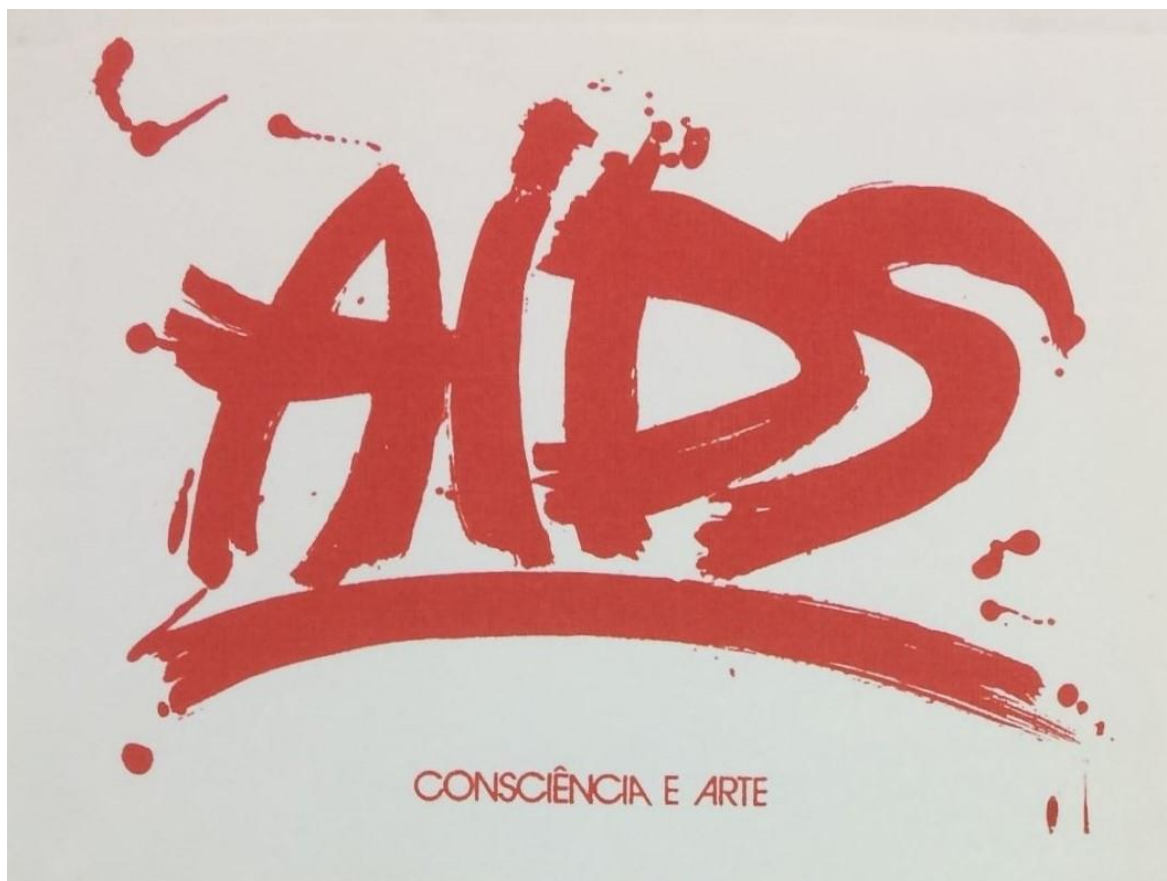


Imagem 24 – Convite da exposição *AIDS: consciência e arte*. 1993. Fonte: acervo do MACPR.

Em algumas notícias, foi utilizado o título da mostra e, em outros, o do projeto, como também é o caso da reportagem de Woll (1993), um detalhe que deve ser levado em conta no confronto das fontes. Na porção do texto que segue, na qual se procura uma aproximação maior com as obras, informações divergentes e desencontros entre as fontes estarão presentes nas análises, procurando deixar espaços em aberto e, através dessas fissuras, deixar respirar a ambiguidade e a incerteza que o levantamento de informações pode apresentar.

A primeira obra a ser comentada é a instalação *Sem título*, de Edilson Viriato, Mario Barros e Sérgio M. de Almeida. Comparando-se o croqui original da obra, encontrado na documentação sobre a mostra, e a montagem no espaço (imagem 25), é possível ver que o planejamento inicial do trabalho se manteve, com uma cama ao centro da sala e imagens nas paredes. No entanto, no desenho esquemático existia a indicação de utilizarem-se imagens de quartos de hospitais, que na obra final foram substituídas por tomografias de pacientes soropositivos. Além disso, não existia menção aos nomes de pessoas nas roupas de cama, outro elemento modificado na apresentação final do trabalho.



Imagem 25 – *Sem título*. Edilson Viriato, Mário Barros e Sérgio M de Almeida, 1993. Instalação. Fonte: arquivo de Edilson Viriato.

O leito é uma iconografia recorrente no tema da aids, sendo bastante emblemática a imagem de uma cama vazia espalhada em locais como *outdoors* e estações de metrô por Nova York pelo artista Félix González-Torres. *Sem título* (1991) foi um trabalho constituído pela instalação dessa imagem em vinte e quatro pontos da cidade. Os cartazes contendo a mesma imagem de um leito de casal desocupado registravam a passagem de dois corpos pelas marcas nos lençóis e nos travesseiros, debatendo então a ausência e a recente viuvez do artista, que havia perdido seu companheiro em virtude da aids. No caso da obra coletiva, a cama hospitalar

individual trazida por Almeida, que atuava como médico, também está vazia, mas recoberta de nomes. Leite (1993), comentando a penumbra da sala, afirma que os nomes são oriundos dos obituários dos jornais. Já Martins (1993, n.p.) narra o trabalho dando mais informações. Segundo ela, a instalação

[...] traduz o sofrimento da vítima já no fim da vida. É o leito de um hospital, que traz no lençol e no travesseiro estampados nomes de várias pessoas. O quarto é iluminado por uma luz azul e tem nas paredes tomografias de aidéticos já falecidos (não identificados).

É possível então perceber o labirinto do trabalho, que evoca nomes sem dar rosto a eles e que mostra imagens de exames médicos sem nomeá-los. Nenhuma identidade parece completa, e todos os indivíduos evocados ali são ao mesmo tempo difusos e um tanto abstratos. Woll (1993, p. 21) aponta outro elemento da obra, uma frase que parece fazer parte da instalação: “numa sala escura estão tomografias de pacientes que vieram a falecer pelo vírus, onde uma mensagem subliminar queima o espectador: “Aids – você ainda pensa que não tem nada com isso?”. Em outra reportagem, Barros comenta a obra citando ao fim de seu texto essa mesma frase:

A instalação está numa sala escura. Toda ela é um nicho, o que origina um sentimento de introspecção. Esse claro/escuro é silencioso, asséptico, místico. A cama sozinha remete ao duplo isolamento do doente pela Aids e pelo preconceito das pessoas. A sociedade terá que parar de ter medo até da palavra Aids. A palavra não mata, o preconceito sim. Estamos no mundo para trocar, aprender, aceitar e não para viver isolados. A Aids veio afastar as pessoas não só quanto ao sexo, porém mais dolorosamente pelo preconceito contra o soropositivo, que não é doente, e ao aidético. E aí fica subentendida a mensagem: Aids – você ainda pensa que não tem nada com isso?” (CONSCIÊNCIA, 1993, p. 5).

Ambas as falas parecem indicar que essa frase estava no espaço expositivo, ainda que no croqui não exista nenhuma menção a isso. Segundo o curador, esse pequeno texto fora espalhado em papéis ao longo do espaço expositivo, tal como lembretes cotidianos fixados na porta da geladeira. Ainda em relação ao texto de Barros, é interessante ver como ele destaca o duplo isolamento, em virtude da fragilidade do corpo enfermo, assim como pela repulsa dos sãos. No fôlder, como em muitos casos, em vez de uma imagem do trabalho pronto ou instalado, constam imagens alusivas ao projeto. Sobre essa instalação, temos a apresentação de uma composição com diversos recortes de jornal com nomes de pessoas (imagem 26).

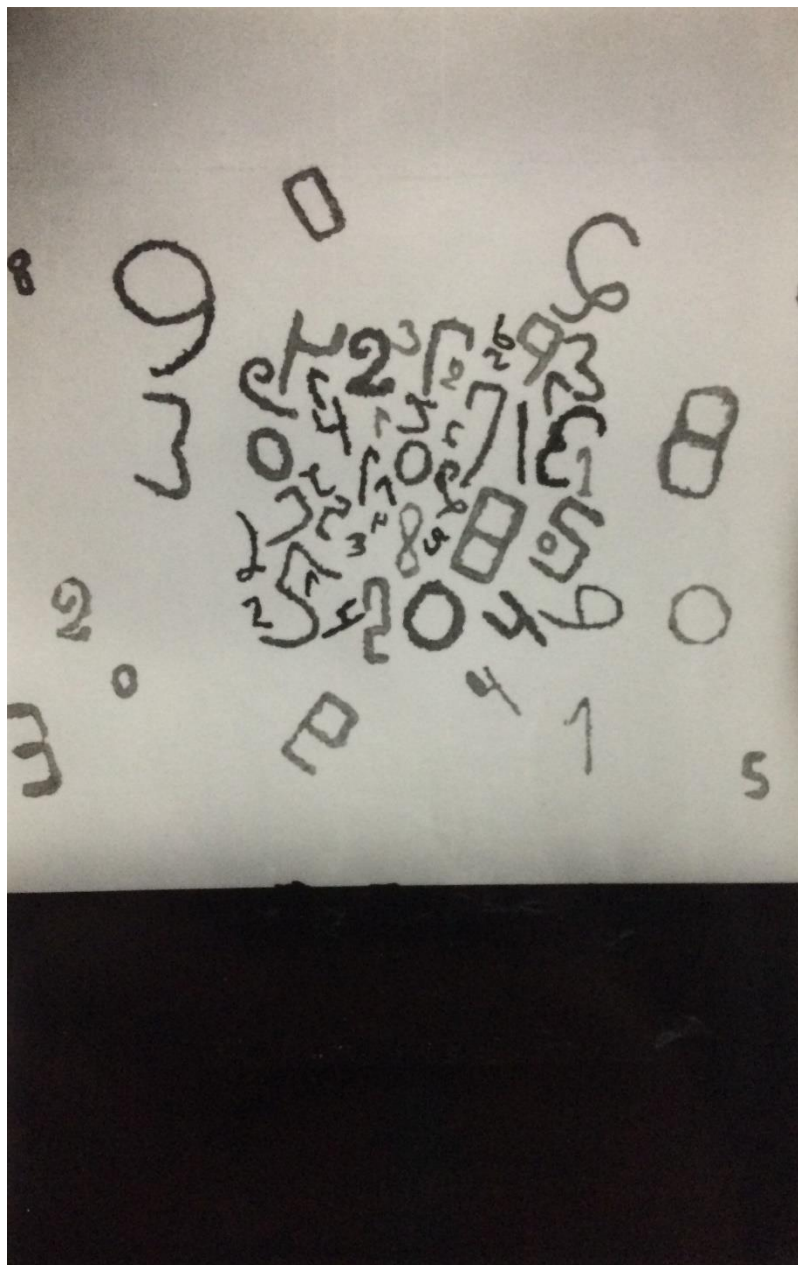


Imagem 27 – Instalação de Elani Paludo. 1993. Fonte: acervo de Edilson Viriato.

A existência dessas duas partes como um conjunto é indicada pela imagem do fôlder (imagem 28), que justapõe um esboço dos números com uma imagem xerografada de algumas pessoas e que parece ter sofrido uma intervenção manual. O comentário de Martins (1993, n.p.) também indica a articulação entre os dois construtos:

A instalação da artista Elani Paludo proporciona uma leitura que começa no chão e vai até a parede. Para isso, ela usou barro, argila, gelatina animal e transparência com imagens de crianças e adultos. Discute o princípio e o fim da vida. Os números colocados na parede mostram o quanto estão aumentando as vítimas da Aids.

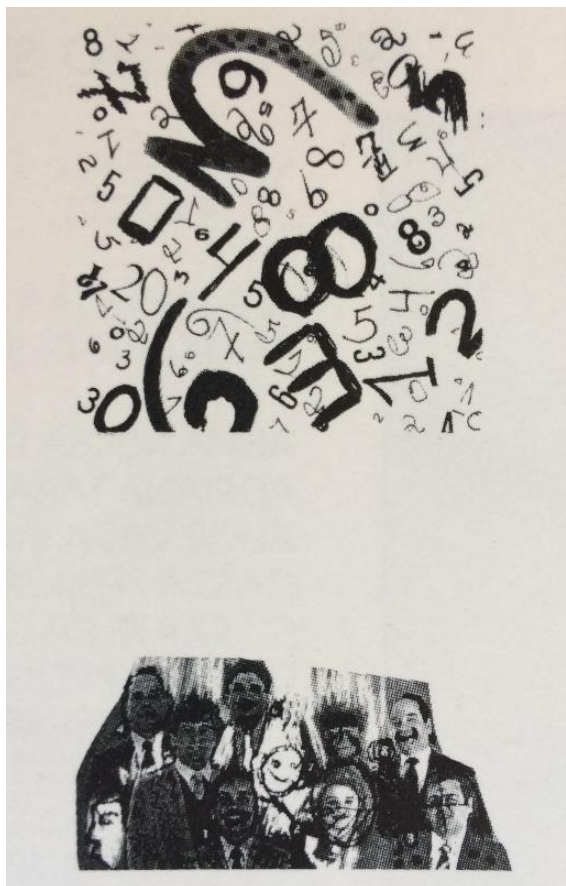


Imagem 28 – Imagem alusiva à instalação de Elani Paludo. Fonte: fôlder da exposição AIDS: Consciência e Arte.

A autora sugere a continuidade entre os números e as imagens ao chão, ainda que seus materiais sejam bastante distintos, assim como a sua configuração. Expostos na parede ou protegidos em caixas, é importante pensar em como ambos podem remeter ao corpo e a certa ideia de algo orgânico. A própria artista discorre sobre o projeto evocando a importância dos números e a sua relação com os indivíduos:

Princípio e fim, uma só coisa. Ciência e religião, um mesmo enigma. No processo científico surge o “Meu Deus”, o inesperado que leva a outras descobertas. A luta a favor e contra a vida. Novas teorias, conclusões. O principal, o “ser” passa a ser número, entra nas possibilidades, nas listas de: espera, contaminados, ativos, passivos, vencedores, desconhecidos que se perderam no passado (CONSCIÊNCIA, 1993, p. 5).

Ao afirmar que o humano passa a ser número, a artista articula a experiência pessoal e pública da doença, um episódio mundial de amplas dimensões que, simultaneamente, é o sofrimento individual de diversas pessoas. Assim, enquanto os números abstratos estão modelados sobre a parede, rostos que podem corresponder a eles jazem encharcados pela gelatina vermelha, oferecendo alguma identidade ao progressivo processo de contagem de vítimas. Outra chave de leitura é apontada por Woll (1993, p. 21), que discorre sobre a

materialidade dos trabalhos ao dizer que “A luta a favor da vida, na ótica de Elani Paludo [...] é simbolizada na argila (pó) e em xerox (histórias copiadas e renovadas na mesma matéria)”. Ao se pensar na argila como pó, reforça-se a metáfora religiosa do homem modelado do barro por Deus, assim como a ideia de que viemos do pó e a ele retornaremos com a morte. No entanto, parece interessante pensar que, nessa instalação, a terra, local onde jazem e são enterrados os corpos, sai da horizontalidade e se espalha pelas paredes, transformando-se em uma contagem de corpos metafórica que discute as características da crise da aids.

Martins (1993, n.p.) comenta a materialidade da obra da artista que compartilha o espaço com Paludo: “Nessa mesma sala está a instalação de Cassia Felix: placas de inox que colocam o observador de frente com a palavra Aids, provando mais uma vez que qualquer um corre o risco de ser mais um portador”. Apesar de não existirem imagens da obra ou mais detalhes, em um pequeno bilhete assinado pela artista e encontrado no arquivo de Viriato podem ser lidas algumas considerações sobre o projeto:

O perigo, o alento de dois. Me confronto comigo mesma, na minha imagem, nos meus erros, meus temores, como Dorian Gray. Minha incredulidade da real periculosidade da doença que eu sou incapaz de ver como me vejo refletido, que só percebo no outro, muito distante. Na procura do eu, do outro, do amor o alento. Minha imagem me alerta do perigo da necessidade de preservar-me.

A menção a Dorian Gray, personagem do romance de Oscar Wilde que barganha a eterna juventude ao fazer com que seu retrato envelheça no lugar dele, é uma imagem muito potente, pois desencadeia diversas questões, como a degeneração do corpo – ou, pelo menos, de seu duplo –, por meio do comportamento hedonista, e, em algum nível, até mesmo a orientação homoerótica do autor da história, que parece transbordar em suas obras de alguma maneira. Além disso, ao justapor Gray e a imagem do espelho, discute as possibilidades do ver-se a si mesmo de duas diferentes maneiras. Certamente, a menção ao reflexo evoca a capacidade de seu trabalho de refletir a imagem dos visitantes sob sua superfície. Dessa maneira, suas placas de metal funcionariam como um espelho que sobrepõe o nome da doença ao rosto do visitante, outra questão recorrente em trabalhos que abordam a moléstia, como os de Leonilson e Nicholas Nixon. No entanto, é importante comentar a ilustração que consta no pôster, na qual, em vez de uma placa com o nome aids, encontramos apenas a sigla, cujas letras parecem formadas a partir dos fragmentos de algum material (imagem 29).

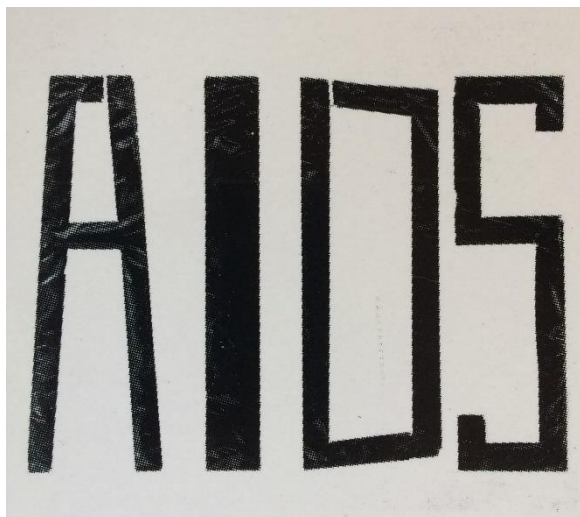


Imagem 29 – Ilustração alusiva ao trabalho de Cassia Felix, 1993. Fonte: fôlder da exposição AIDS: Consciência e Arte.

Segundo Viriato, no entanto, a obra se constituía de apenas uma placa de metal com a palavra Aids gravada com um maçarico. Existem divergências entre as fontes, que oscilam entre comentar várias ou uma placa. De qualquer maneira, essa informação não altera a leitura da obra em relação à sobreposição do reflexo e do nome da doença. Inclusive, o fato de ter sido marcada com fogo revela outro confronto matérico importante, que ressalta a produção de marcas através do confronto do fogo com o metal.

Sobre a instalação de Jussara Salazar, existe no fôlder a justaposição de uma imagem da Vênus de Botticelli com a palavra amor. São poucos indícios, mas é possível encontrar mais informações nas reportagens de jornais, como a que narra: “A instalação de Jussara Salazar é um grande tubo branco de malha com três metros de altura, que alude a uma camisinha. Há retratos que simbolizam Vênus, imagem que o olho de Botticelli corporificou na pintura” (MARTINS, 1993, n.p.). Em outra direção, a leitura de Woll (1993, p. 21) pensa o objeto de uma maneira bastante peculiar: “Jussara Salazar opta pelo verbo nascer na criação de um tubo branco de malha com três metros de altura, aludindo à percepção de uma corporalidade presente e um canal luminoso de energias, como a placenta de uma mulher”. Assim, sem nem mesmo mencionar as imagens da deusa do amor, o comentário do jornalista coloca em suspensão a certeza da significação do tubo da artista, que associa ao corpo feminino.

Talvez as imagens da deusa tenham provocado essa leitura, mas acredito que é mais coerente pensar que a presença de sua imagem ao redor do objeto têxtil tenha a ver com o fato de ela ser a deusa do amor, motivo pelo qual antigamente se chamava o preservativo de *camisa-de-vênus*. A prototípica camisinha gigante de Salazar poderia ser considerada uma atualização

ao culto de Afrodite ou um agradecimento à deusa pela providência divina de um método de prevenção diante da possibilidade se contaminar com o vírus HIV. Além disso, sua instalação pode indicar a ligação entre o céu e a terra, sugerindo algum tipo de transcendência, além de manifestar que o amor continua sendo possível.

No caso das fotografias de Cesar Pilatti, é possível constatar que a fotocoloragem divulgada no fôlder (imagem 30) não corresponde ao que fora apresentado no espaço (imagem 23), apesar de fragmentos de pelo menos três das quatro fotografias constarem na composição. Além disso, as imagens apresentadas na escada também aparecem em um convite para a exposição que evidencia a participação do artista (imagem 31).



Imagem 30 – Imagem alusiva aos trabalhos de Cesar Pilatti. Fonte: fôlder da exposição AIDS: Consciência e Arte.

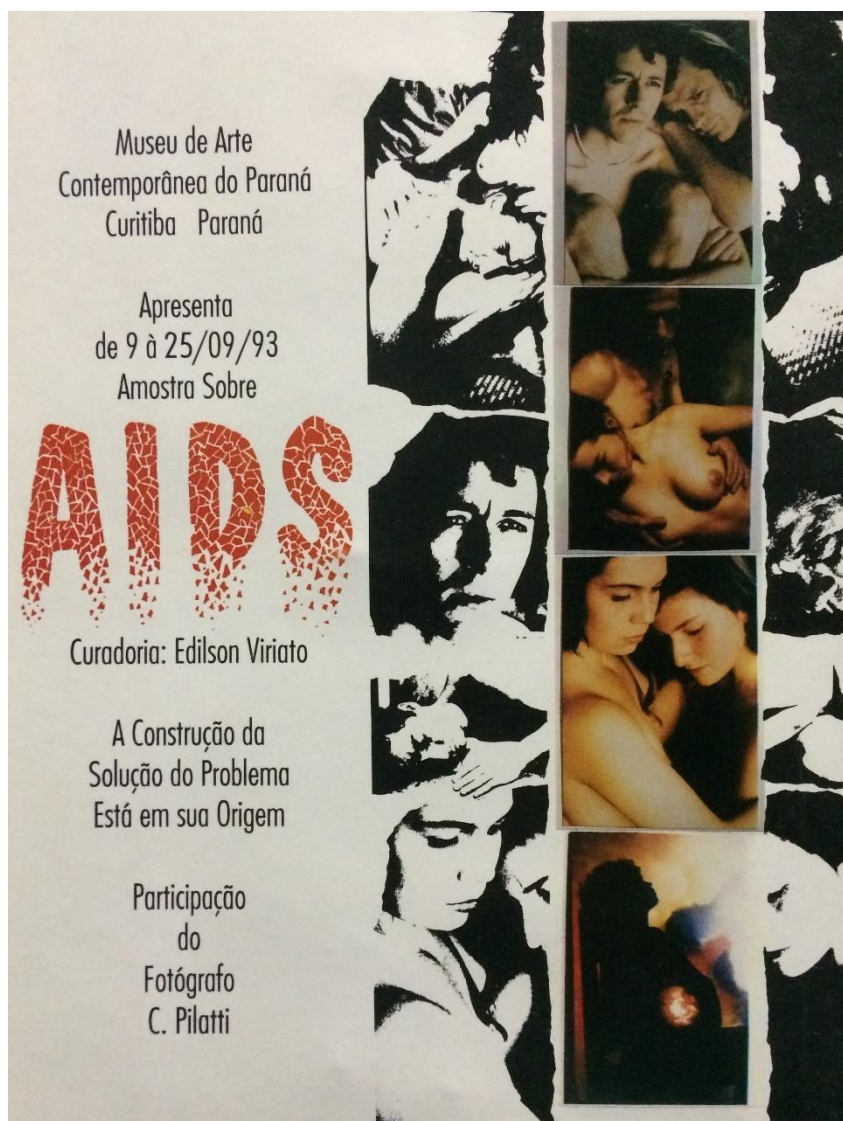


Imagem 31 – Convite para a exposição AIDS: Consciência e Arte com destaque para o trabalho de Pilatti. 1993.
 Fonte: arquivo de Edilson Viriato.

Provavelmente, o convite foi produzido pelo fotógrafo, que procurou destacar sua participação. Não parece ser uma prática incomum naquela época, já que o próprio Viriato relatou essa prática em exposições de que participou, como a 21ª Bienal de São Paulo, para a qual produziu um *flyer* apresentando seu trabalho de maneira individual na mostra coletiva. No entanto, novamente existe confusão com o nome da exposição, pois aqui ela é descrita como “Amostra (sic) sobre AIDS”, com o subtítulo “A construção da solução do problema está em sua origem”. Apesar de a palavra amostra introduzir uma interessante relação com amostras de sangue, um objeto relacionado aos cuidados médicos implicados pela doença, a falta de uma unidade na nomenclatura da exposição manifesta falta de cuidado com os materiais gráficos que a ela se referem.

Sobre as fotografias de Pilatti, é interessante perceber como ele procurou discutir a representatividade de diversas combinações de casais, ao apresentar dois homens, duas mulheres e um casal hétero. Em algumas dessas imagens, é possível inclusive ver relações com as fotografias de Nan Goldin, que fotografava seus amigos de forma intensa e constante, registrando o avanço da doença em seu círculo social.

Completando a série exposta com uma imagem de um homem sentado em meio às sombras, o fotógrafo cria uma descontinuidade que introduz o tema da solidão. No entanto, a presença do nome do artista na instalação *Olhar-Aids*, assim como na projeção de slides, aponta para a presença de outras imagens, entre as quais pode estar a de um homem que repousa sobre o colo de uma mulher, encontrada nos documentos de Viriato (imagem 32). Assim como nas fotografias de casais, é evidente que os rostos apresentam algum tipo de preocupação. Não sendo possível estabelecer exatamente uma narrativa sequencial que explique as imagens, resta, na análise dos elementos visuais, compreender que o erotismo é apresentado com certa apreensão.



Imagem 32 – Fotografia de Cesar Pilatti. 1993. Fonte: arquivo de Edilson Viriato.

A sensualidade das imagens fez com que Woll (1993, p. 21) afirmasse que “são fotos que, em outro contexto, poderiam estar nas capas de revistas de sexo”. Um comentário curioso que talvez encontre eco na expectativa de que a iconografia da aids se restrinja aos corpos macilentos e moribundos, isolados e sem contato erótico. Nesse sentido, o fotógrafo parece sugerir a possibilidade da presença da aids em qualquer relação sexual, destacando a indissociabilidade entre eros e tânatos.

A instalação de Viriato e Salazar é outra das propostas que parecem ter sofrido alterações a partir de seus projetos iniciais. Existem dois croquis nos arquivos da mostra: o primeiro indica uma grande quantidade de rosas que se espalha por duas paredes que estão em ângulo reto, envolvendo parcialmente quatro caixas. Dentro de cada um desses volumes, repousam palavras, que também denominariam a obra. *Morte Vida Esperança Amor* é o título disperso nos porta-joias que receberiam placas de mármore cada uma com a gravação de uma palavra. No segundo desenho, mais próximo da apresentação da obra (imagem 33), as rosas são menos numerosas e estão organizadas em uma espécie de grade, com espaçosos intervalos entre elas. A exuberância da ideia anterior dá origem à ordem e à organização que pode facilitar a visualização do progressivo esfacelamento das flores.

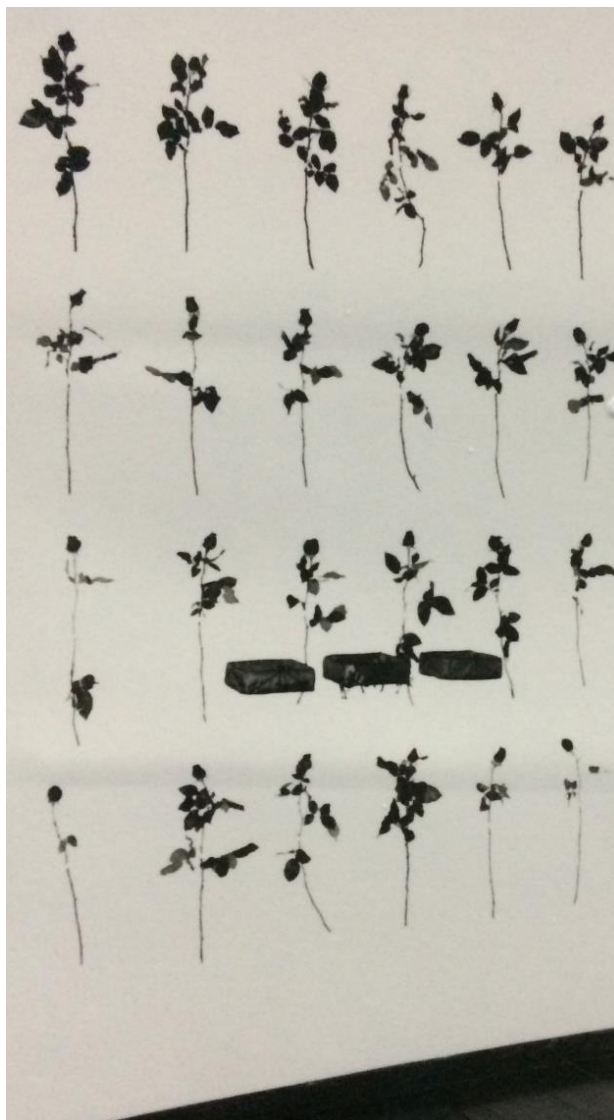


Imagem 33 – *Sedução*. Edilson Viriato e Jussara Salazar, 1993. Instalação. Fonte: arquivo de Edilson Viriato.

Neste segundo esboço, o título também fora modificado para *Sedução*. Em um manuscrito junto ao desenho, consta a seguinte descrição:

A instalação discute a sedução, com uma parede de rosas vermelhas, como vermelha é a paixão, como vermelho é o perigo. A duração da rosa com seu perfume, espinhos. O ciclo da vida. Abaixo, 3 caixinhas suspensas, guardando 3 segredos, 3 lápides. Palavras. Guardando o silêncio que pode vir com a sedução. O silêncio das palavras que nos envolvem docemente. O silêncio final.

Assinado pelos autores, o bilhete ainda especifica que os três porta-joias, anteriormente quatro, recebem no seu interior lápides de mármore gravado, mas não existe uma especificação sobre as palavras. No entanto, em entrevista, Viriato afirmara que as quatro palavras originais se mantêm: morte e vida repousam separadas, enquanto esperança e amor compartilham, juntas, o último receptáculo.

Outro trabalho que se encontrava nessa sala era aquele creditado a Viriato, Burgel e Tionkim, no qual constam textos sobre a doença que, na abertura, foram ativados através de sua leitura. A proposta é descrita por Leite (1993, p. 3) da seguinte maneira: “Uma instalação feita por Viriato e Tionkim (videomaker curitibano) terá também os mil bilhetes escritos por pessoas da comunidade, que serão interpretados pelo cantor lírico Roberto Burgel”. Na fotografia (imagem 34), é possível ver o artista performando no canto da sala, utilizando um figurino que sobrepõe acessórios médicos, como máscara e touca, a um traje formal.



Imagem 34 – Performance de Gurgel no vernissage. 1993. Fonte: acervo de Edilson Viriato.

É possível ver a disposição dos papéis que formam um bloco sobre a parede,

principalmente na porção inferior à direita, ainda que a fotografia não permita perceber mais detalhes. O contraste entre a indumentária formal e a presença da máscara e da touca cria uma persona interessante que parece sintetizar também a formalidade do espaço museológico e a presença de um tema estranho a ele. Pensando-se de uma maneira mais ampla, é como se o próprio museu estivesse se revestindo de uma presença que lhe é estranha, como os procedimentos e os objetos do ambiente hospitalar.

No entanto, o jornalista se equivoca ao afirmar que Gurgel performaria a leitura dos textos na mostra. Como é possível perceber, o músico está diante de um teclado, com o qual apresentou uma peça sonora articulada à instalação. Segundo Viriato, a peça consistia na emissão de sons de uma determinada maneira que parecia bater nas paredes e se espalhar pelo espaço em diferentes direções. A imaterialidade do som e o fato de os textos estarem nas paredes parecem evocar a ideia de uma rede discursiva, bem como da sua dispersão pelo espaço de maneira invisível. Quem, na verdade, performou a leitura dos textos foi uma performer *drag* convidada por Tiomkim que, segundo Viriato, estava vestida como uma espécie de viúva (imagem 35).



Imagem 35 – Performance no vernissage. 1993. Fonte: acervo de Edilson Viriato.

É possível ver que ela está ao pé da escada, espaço que o curador destacou ao mencionar sua subida aos degraus para ler os relatos. Sua presença no espaço introduz a discussão sobre o esbatimento das fronteiras de gênero, um tema importante que nem sempre é discutido nas relações sobre a aids, cujas narrativas frequentemente privilegiam os homens gays cisgêneros, brancos e heteronormativos. Até o momento, não fora encontrado seu nome, mas Viriato afirmou que talvez ela tenha falecido em decorrência da aids e que talvez já estivesse doente na ocasião da exposição.

No pôster, ao lado do nome de Tiomkim, existe menção a um vídeo, o que indicaria que o artista produziu imagens da performance. Segundo Viriato, a exposição toda fora filmada por ele, e esses arquivos estariam disponíveis no MIS-PR. No entanto, no contato com a instituição, esses registros não foram encontrados.

O trabalho apresentado por Efrain Almeida é representado no fôlder a partir de um desenho (imagem 36), sendo um dos poucos cujo título é indicado. *Anjos* é composto, na verdade, por pequenos objetos semelhantes a almofadas nos quais são bordados os nomes de vítimas da aids: Rock Hudson, Cazuzza, Jorge Guinle, Paulo R. Leal e Alex Varant. Com exceção do último, que não foi possível identificar, todos se tratam de artistas: o primeiro, um ator, e os outros, artistas visuais. É uma espécie de elegia que, além de render homenagem, evidencia a causa da morte de pessoas públicas, o que, no caso dos artistas visuais, parece ter sido bastante negligenciado. Diante da ocultação da morte de muitos indivíduos, o trabalho de Almeida ganha contornos de testemunho, pois registra aqueles que se foram em um obituário afetivo e político que sobrepõe a manualidade do bordado com a precisa inscrição da morte de tais personalidades pela doença.

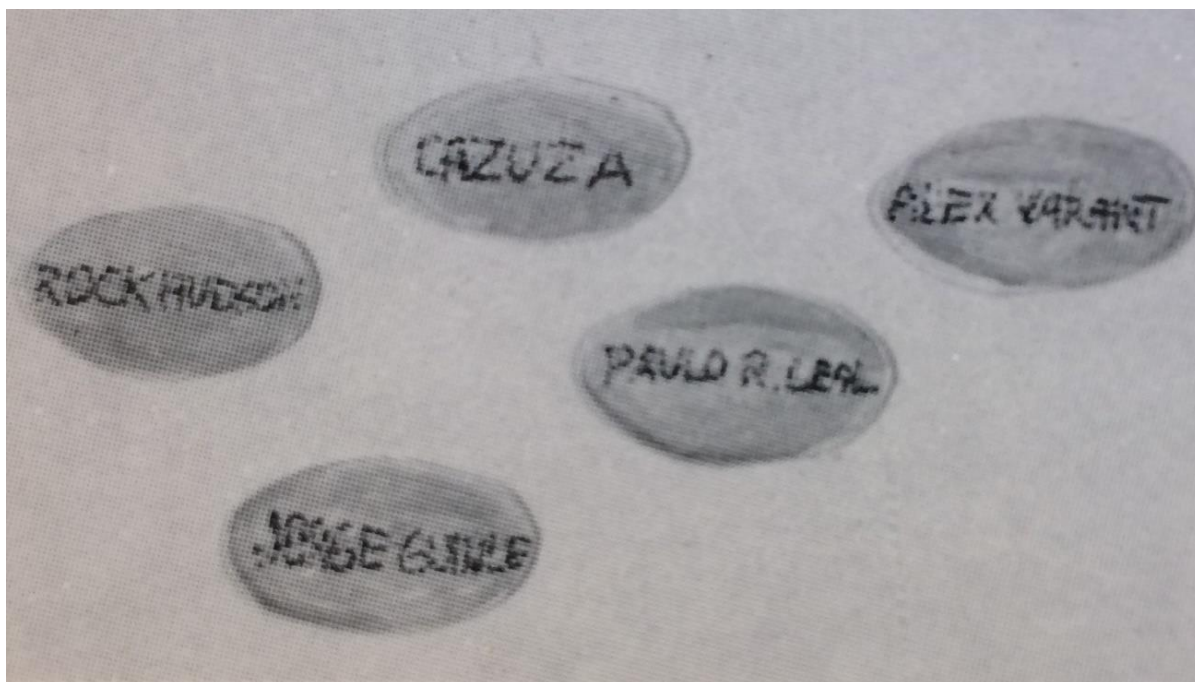


Imagem 36 – Esboço do trabalho *Anjos*. Efrain Almeida, 1993. Fonte: fôlder da exposição AIDS: Consciência e Arte.

Leite (1993, p. 3) comenta, em sua narrativa da exposição, o seguinte trabalho: “[...] objetos de alumínio em formas ovais, também numa sala escura, trazendo nomes de gente famosa, vítimas da Aids, escritos à base de perfurações no metal”. Acredito que seja uma leitura equivocada da imagem disponível no fôlder, já que não são placas de metal. Segundo o curador, esses objetos eram de veludo azul cobertos por um tecido que fora perfurado por um metal aquecido. Através desses pontos, iam sendo escritos os nomes e o tecido recoberto aparecia.

Diante da imagem dos nomes reunidos, chama ainda mais atenção a falta de informações

sobre Alex Varant, o que é curioso, já que os outros indivíduos são facilmente identificáveis. Cogitei então que, talvez, esse fosse um pseudônimo para Alex Vallauri, importante artista pioneiro do grafite no Brasil que pertencia a essa mesma geração. Diante talvez da impossibilidade de utilizar o nome do artista, Almeida tenha optado por essa estratégia.

Por sua vez, a obra de Vicente de Mello é constituída por um trabalho fotográfico que demanda uma montagem específica. Em um desenho esquemático (imagem 37), é possível entender a disposição proposta pelo artista, que procura instalar sua forma elíptica em um canto superior da sala expositiva.

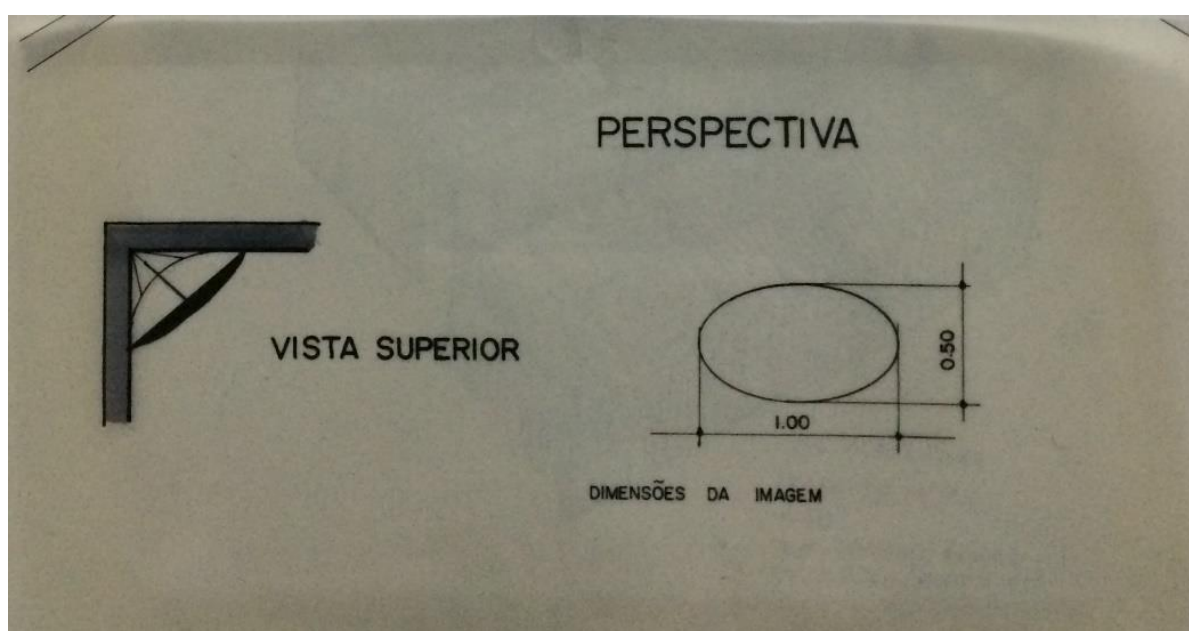


Imagem 37 – Indicações de montagem da instalação de Vicente de Mello. Fonte: acervo de Edilson Viriato.

Nessa superfície, repousa a imagem de um mamilo, como fora relatado pelo curador, assim como é possível constatar pelo catálogo da exposição realizada em Porto Alegre. No entanto, o projeto que consta no fôlder (imagem 38) indica duas superfícies instaladas em dois cantos da sala, o que faria bastante sentido, pois os mamilos se apresentam nos mamíferos aos pares.

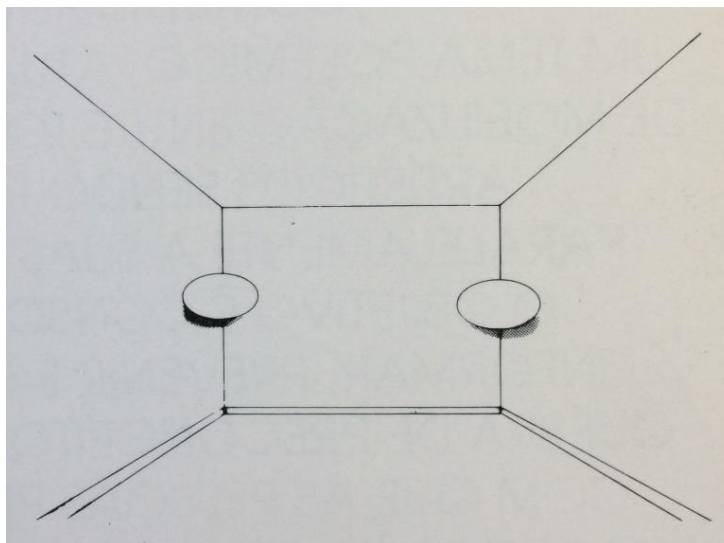


Imagem 38 – Imagem alusiva ao trabalho de Vicente de Mello. Fonte: pôster da exposição AIDS: Consciência e Arte.

Segundo Viriato, os dois mamilos foram apresentados nos cantos da escada e também em uma das salas do primeiro andar. Esse é um trabalho incomum, pois sugere a questão da transmissão vertical do HIV, que ocorre quando a mãe passa a doença para o filho através da gestação, do parto ou do aleitamento. Se hoje já se dispõem de métodos para que essa transmissão não ocorra, naquela época esse era um debate bastante importante. A obra se destaca, justamente, por inscrever a maternidade no interior dos discursos da contaminação, destacando o papel da mulher e a curiosa situação do leite materno, que, ao mesmo tempo em que nutre, também pode contaminar.

Esse aspecto é comentado por Woll (1993, p. 21) ao afirmar que “[...] os seios que sempre simbolizaram a vida hoje têm conotação também de ligação com a morte”. Além disso, é importante destacar que o jornalista chama as fotografias de Mello de *posters imensos*. Talvez seu comentário esteja mais ligado à ampliação dos mamilos do que realmente ao tamanho das fotografias, que, segundo o projeto, não eram tão grandes, ou talvez ele tenha se confundido com as fotografias de Pilatti. Seja qual for a questão, é importante mencionar que, a partir da década de 1980, muitos fotógrafos passam a produzir imagens de grandes dimensões, que se aproximam de certa maneira do fazer pictórico. O teórico Jean-François Chevrier (2003) utiliza o termo forma quadro para conceituar esse deslocamento do fazer fotográfico em direção à pintura, problematizando as grandes dimensões como um dos principais pontos de sua teoria. De uma maneira ou de outra, Woll (1993) parece discutir esse aspecto emergente.

No caso das informações sobre a participação de Eliane Prolik, existe uma inconsistência:

se na planta seu nome aparece riscado na área externa, e sua obra aparece compartilhando a mesma sala que Efrain Almeida e Vicente de Mello, outra fonte (CONSCIÊNCIA, 1993) indica que ela estava na área externa do museu junto aos trabalhos de Cristina Petry e Cristina Bortoluzzi.

Em um release da participação da artista encontrado nos arquivos da mostra, são descritas as características do trabalho *Solos Luminares – Morada da Lua* (1993) e é confirmada a sua presença no espaço exterior do prédio:

Na esquina das ruas Emiliano Pernet e Des. Westfalen, no centro da cidade, foi instalado um solo lunar. Este trabalho da artista plástica Eliane Prolik conversa sobre a feminilidade e seu conhecimento de mundo e homenageia Raul Cruz, artista falecido recentemente, que também participa da exposição Aids no Museu de Arte Contemporânea. Solo Luminares ou Morada da Lua são 28 torrões de parafinas translúcidas que formam uma quadratura no chão do pátio externo do museu. As parafinas são de uma cor branca estranha, coisa fluída que se solidificou, presença da matéria frágil e purificadora, as parafinas secretam reflexão – ação de refletir, tomando a lua como amparo.

Além da homenagem a Raul Cruz, é possível destacar a relação que a artista estabelece com a lua. Após a discussão sobre a relação do astro com a figura feminina e com o que é associado a ela, discorre sobre sua relação com a morte:

Surgindo e desaparecendo, essa alternância da lua faz com que ela própria seja o primeiro morto que desaparece no céu, para as antigas sociedades. Por isso se diz que a lua é o lugar dos mortos, para onde eles vão quando deixam a Terra e também, é o lugar da regeneração que provê o renascimento e a imortalidade. A lua sempre volta e nos coloca diante das diferenças, da adaptabilidade e das transformações.

A evocação da lua e do território lunar para falar sobre a morte é uma estratégia bastante interessante em termos metafóricos, pois afasta-se das representações mais comuns, aproximando-se de arquétipos. A menção a antigas sociedades – também abordada por Celso Martin Afonso, que participou da mostra –, é uma prática que demonstra, simultaneamente, a universalidade e a importância dos discursos sobre o ciclo de vida e morte em diferentes culturas e também a reelaboração de antigos preceitos a partir da crise da aids, que pode ser interpretada como uma volta da morte à ordem do dia em uma sociedade que, em seu processo civilizatório, deixou de lado o fim da vida, como aponta Elias (2001). Nesse sentido, tomar os símbolos de outrem para lidar com a morte poderia ser o efeito de não existirem símbolos possíveis no seu repertório para dar conta desse episódio, comentando também a fragilidade da linguagem problematizada por Wojnarowicz (2018).

Ainda sobre o exterior do museu, devem ser comentados os trabalhos de Petry e Bortoluzzi,

que, junto ao de Prolik, permaneceram durante todo o período expositivo na área externa. Sobre a primeira, foram encontrados alguns dados esparsos: trata-se de uma pintura, mas não foi encontrada nenhuma informação ou imagem de sua fixação nos arquivos da mostra. No entanto, como é possível identificar na planta (imagem 18), o nome da artista estava perto de uma janela, rente ao museu, o que indicava sua fixação nesse local. Além disso, na primeira entrevista, Viriato afirmou que o prédio havia sido ocupado de tal forma que nem as janelas escaparam, referindo-se ao trabalho de Petry. Em uma reportagem, a artista discorre sobre o projeto, primeiramente descrevendo os elementos da imagem e depois elucubrando seu significado:

Uma pintura com um sinal + (positivo), outra com um sinal - (negativo). Espaço onde a vida e a morte conversam, unidas e ao mesmo tempo, separadas pelo tempo. Ligadas pela sua suave conotação do cinza, que traz à memória a lembrança da terra. A vida é o objetivo primeiro do ser humano. Quando a transitoriedade da matéria é potencializada por uma doença infecto-contagiosa devemos prestar atenção a essa nova realidade. A morte é a chegada única de todo ser humano. O que se pode fazer para melhorar a qualidade da vida, depende da nossa conscientização como membros dessa grande humanidade (CONSCIÊNCIA, 1993, p.5).

Apesar da menção a duas pinturas com os símbolos opostos, a única imagem encontrada foi a uma com ambos símbolos no fôlder da exposição (imagem 39), que, como já indicado, apresentava, majoritariamente, imagens alusivas aos trabalhos e não, necessariamente, dos trabalhos em si.

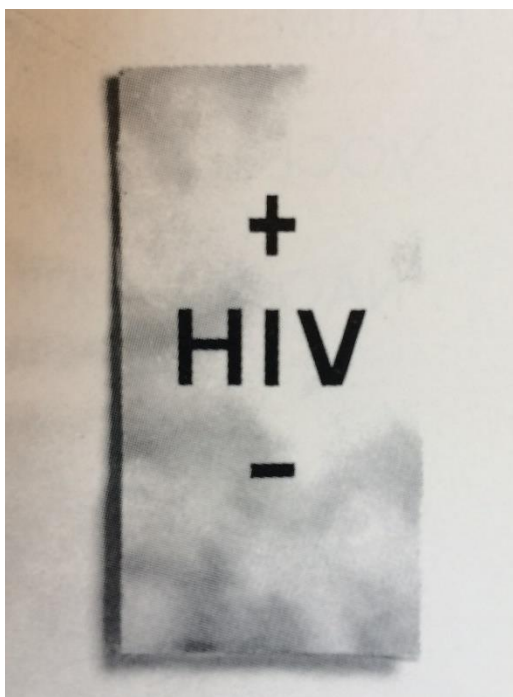


Imagem 39 – Imagem alusiva ao trabalho de Cristina Petry. 1993. Fonte: fôlder da exposição AIDS: Consciência e Arte.

Na última parte da entrevista, Viriato afirmou que essa imagem fora duplicada; existiam duas pinturas iguais, cada uma delas cobrindo uma das janelas mais próximas à escada do MACPR. Esse trabalho ocupou, então, um espaço importante, que muitas vezes é reservado para cartazes e banners informativos com dados da exposição, colocados verticalmente ao lado das entradas de museus e centros culturais. Diante desse dado, é possível pensar que a obra de Petry funcionou como um convite e como uma clara demonstração do que o visitante encontraria dentro da instituição.

Da obra de Bortoluzzi, existe apenas uma fotografia (imagem 40), que confirma sua localização na parte externa. Em entrevista, o curador afirmou que se tratava de uma acumulação de peças de gesso moldadas pela artista, o que é corroborado pela imagem do fôlder que apresenta imagens de mãos (imagem 41).



Imagem 40 – Instalação de Cristiana Bortoluzzi. 1993. Fonte: arquivo de Edilson Viriato.



Imagem 41 – Imagem alusiva ao trabalho de Cristina Bortoluzzi. Fonte: pôster da exposição AIDS: Consciência e Arte.

Seu objeto produzido a partir da reunião de diversas peças remete ao esforço coletivo, assim como à uma espécie de ascensão. Em verdade, muitos trabalhos sobre a aids incidem em relações com o céu e a terra. Tais lugares apontariam para onde o corpo se dividiria: a carne enterrada e o espírito subindo ao céu e seus correlatos nas mais diversas crenças. Se a menção à terra existe no trabalho de Petry, ainda que sugerida mais pelo seu discurso do que pela materialidade do objeto, na obra de Paludo também se encontra tal relação. Talvez o trabalho de Bortoluzzi se localize em algum desses atravessamentos, relacionando materialidade e imaterialidade ao sugerir um monte feito manualmente pela artista.

Segundo Viriato, a artista comentara que refletia muito sobre a energia depositada por suas mãos no gesso e como, metaforicamente, esse processo estaria ligado a uma forma de enviar energias para os enfermos ao elaborar cada peça que compunha a obra. Também segundo ele, com o tempo o trabalho foi ficando sujo e puído, o que acabou configurando uma referência à doença, já que as superfícies brancas foram sendo recobertas por fungos que pareciam evocar os efeitos do HIV sobre o organismo humano com a chegada das doenças hospedeiras.

Voltando para o interior do prédio, na sala de entrada, chamada por muitos jornalistas e pelo próprio curador de sala didática (imagem 22), por conter materiais informativos, estão os trabalhos de Celso Martin Afonso, artista de Bauru que enviou suas obras para participarem da mostra. Em bilhete escrito à mão encontrado no arquivo de Viriato, o artista descreve as duas peças enviadas:

Machado sacrificial – é a réplica de um machado feio em jade, e que pertenceu a tribo pre-colombiana dos Olmecas e que foi descoberto na província de Tuxla (México) em 1992. Representa o sacrifício. Mandala Espiralada – é utilizado pelo xamã da tribo dos índios Navajos (norte americanos) para rituais de cura. Como em todo labirinto

há uma trilha tortuosa que leva ao centro aqui delineada por serpentes. O centro um círculo dividido por quatro significa a integração das partes que formam a psique.

Nesse caso, a justaposição de elementos propostas pelo artista é bastante original, aproximando cura e sacrifício, em procedimento semelhante ao de Prolik. Recorrer a outras culturas a partir de seus símbolos é uma estratégia interessante em termos visuais e conceituais, ainda que, em um caso como esse, pareça algo que não vai muito além da simbologia. Penso que talvez fosse mais interessante usar objetos reais em uma composição ou então reproduzi-los de uma maneira que remetesse à doença. Essas duas possibilidades estão presentes no trabalho de Barton Benes, artista que cria amuletos a partir da combinação de peças reais e objetos como os comprimidos do AZT. É possível ver as duas peças de Afonso em uma fotografia (imagem 42) e, ainda que essa não seja uma imagem da sua montagem no museu, é possível ver as obras com algum detalhamento.



Imagem 42 – *Machado sacrificial* e *Mandala Espiralada*. Celso Martin Afonso, 1993. Fonte: arquivo de Edilson Viriato.

Na coleta de dados sobre a exposição, foram encontradas poucas menções às duas grandes instalações coletivas, de slides e de fotografias, tanto na mídia impressa quanto nos arquivos do

museu e do curador. Devido ao fato de grande parte dos artistas participantes estar ou na reunião de slides ou na seleção de fotografias, os poucos dados impediram uma aproximação maior com esse conteúdo. Portanto, talvez se possa afirmar o papel secundário dessas iniciativas, que não receberam o mesmo destaque. No entanto, algumas reportagens as mencionavam, como a de Woll (1993), que discorre sobre o impacto das fotografias e dos slides no conjunto da exposição, comentando na sequência as fotografias de Mello. Outra notícia afirma que essas duas instalações são “Alguns dos trabalhos mais importantes da mostra [...]” (CONSCIÊNCIA, 1993, p. 5), sem, no entanto, destacar nenhum nome ou trabalho dos participantes.

Sobre *Olhar-aids*, a coletiva de fotografias, é possível tecer algumas considerações: encontra-se na coluna *Cinemascope*, de Tiomkim (imagem 43), além de uma montagem dos trabalhos de Pilatti, duas fotografias: um retrato da artista Rosemarie Castro segurando uma câmera, produzido por Miguel Amaral, e uma fotografia da artista que estava na exposição.



Imagem 43 – Coluna Cinemascope, de Tiomkim. Jornal Indústria e Comércio, Curitiba, 16 set. 1993. Fonte: arquivo de Edilson Viriato.

Também existe um registro da instalação que apresenta a escolha expográfica de inserir as fotografias ao longo de tecidos que recortam a galeria em longas faixas verticais que vão do teto ao solo (imagem 44). Segundo Viriato, essa ambientação fora instalada no segundo piso do

Museu e as tiras eram tules pretos. Infelizmente, o enquadramento da fotografia impede que sejam identificadas as imagens que compõem o ambiente.



Imagem 44 – Vista da instalação Olhar-Aids. 1993. Fonte: arquivo Edilson Viriato.

Essa proposição ocupou uma sala inteira, sendo esse também o caso das instalações de Raul Cruz e Leonilson, largamente destacadas pela imprensa, que comentou seus nomes sempre juntos, como faz Martins (1993, n.p.) ao descrever as obras:

A primeira homenagem é um retrato de Pierre Rivière, pintura em acrílico e instalação. O de Leonilson é seu último trabalho, que foi feito especialmente para a capela do Morumbi, em São Paulo. São elementos que sugerem um vazio ocupado pela ausência. Tecidos bordados, cadeiras, cabides e camisas do Falso Moral e do Bom Coração.

Outra notícia que descreve as obras parece sobrepor os nomes do artista e do curador, Leonilson e Edilson. Apesar do engano, suas considerações sobre o trabalho do artista são importantes por descreverem alguns aspectos da obra em relação à enfermidade:

Uma sala especial mostrará uma instalação de Raul Cruz e outra a última instalação de Edilson, um paulista recentemente vitimado pela doença. Ele transmite sua própria experiência de doente, vestindo cadeiras com roupas de homens enormes, com recortes para aumentar mangas e pernas significando que, à medida que ia emagrecendo, as roupas iam ficando tão grandes que pareciam intermináveis (BATISTA, 1993, n.p.).

Além dessas notícias que descrevem as obras, chama a atenção uma na qual os dois são aproximados enquanto artistas pertencentes a um mesmo *zeitgeist* quando é afirmado que “[...] a mostra irá homenagear dois importantes artistas da geração 80, Raul Cruz e Leonilson, falecidos há pouco tempo, vítimas da doença (CONSCIÊNCIA, 1993, p. 5). Aqui, além da inscrição dos artistas em um período histórico, que em geral é utilizado para definir artistas da região sudeste⁸², é mencionado o caráter elegíaco dessa escolha, presente na maioria das notícias e também nas palavras do curador.

Sobre o trabalho de Raul Cruz, é importante afirmar que as fontes variam quanto à sua classificação: alguns chamam de pintura e outros, de instalação. A verdade é que o curador apresentou uma pintura de Cruz, o *Retrato de Pierre Rivière* (1987), e construiu uma espacialidade a partir dele, fechando o acesso à sala onde a obra se encontrava com um cordão de isolamento (imagem 45).

⁸² É possível afirmar isso a partir do levantamento de textos realizado por Tinoco (2009) sobre a geração 80, que, além de apontarem seu epicentro na exposição que ocorrera em 1984, no Parque Lage, Rio de Janeiro, se dedicam, exclusivamente, ao debate sobre o movimento na região sudeste. No entanto, foram encontradas críticas de Adalice Araújo (VIRIATO, 2004; CRUZ, 2008) que utilizam o termo no contexto paranaense. Nos textos, ao discorrer sobre os trabalhos de Edilson Viriato e Raul Cruz, a crítica os insere nessa tendência, propondo uma compreensão mais geograficamente ampla da geração 80.



Imagem 45 – Instalação com a obra Retrato de Pierre Rivière. Montagem de Edilson Viriato, 1993, e obra de Raul Cruz, 1997. Fonte: acervo de Edilson Viriato.

A figura retratada é o personagem de uma história do século XIX, retirada dos confins da obscuridade por Foucault (1977). No livro *Eu, Pierre Rivière que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*, o filósofo reconstituiu a história de um crime bárbaro a partir dos seus arquivos, apresentando os discursos que atravessam esse acontecimento. A figura pintada por Cruz (imagem 46) tem as compridas mãos cobertas de sangue, um signo que poderia ser facilmente associado à morte e à aids, assim como, talvez, a figura magra e fantasmática do

assassino. O sangue sobre os dedos, no entanto, é quase como uma estampa: não escorre pelo corpo, mas parece impresso sobre ele, como uma marca, articulando então a figuração do retrato com a ambiguidade do sangue, imagem icônica do fluido humano e, ao mesmo tempo, índice da pincelada de Cruz.



Imagem 46 – *Retrato de Pierre Rivière*. Raul Cruz, 1987. Fonte: Cruz (2008).

Além disso, ao escolher tal retrato para compor a mostra, Viriato reforça o discurso da morte, sobrepondo o fim da família de Rivière à morte do próprio artista. Mesmo que por vias diferentes, o assassinato ou a enfermidade, o discurso da morte parece incontornável, ainda

mais se for levado em consideração o fato de que o autor que tornou Rivière famoso também faleceu em decorrência da aids. Uma espécie de palimpsesto fúnebre, por meio do qual é possível pensar tanto a violência inerente a ambos os tipos de morte como o caráter marginal tanto do assassino quanto do sujeito homoerótico. Nesse sentido, os atravessamentos do poder, ainda que por diferentes meios ou sentidos, reforçam-se mutuamente.

A resolução de Viriato para o artista curitibano foi bem distinta da homenagem ao paulista Leonilson no que diz respeito ao ambiente. O trabalho *Instalação sobre duas figuras* (imagens 47 e 48), que se encontrava na sala ao lado, permitia o trânsito em meio aos objetos, ainda que, como o de Cruz, se encontrasse em uma sala exclusiva. A atenção com as duas obras é descrita pelo curador como o efeito de um cuidado especial em respeito não só à trajetória e ao prestígio dos artistas, mas também ao fato de ambos terem falecido recentemente. Nesse sentido, Viriato estabelece uma continuidade entre o cemitério e o museu, afirmando que “Os dois ficaram em salas completamente separadas, em locais separados também, como se fosse um mausoléu”.



Imagem 47 – *Instalação sobre duas figuras*. Leonilson, 1993. Fonte: acervo de Edilson Viriato



Imagem 48 – *Instalação sobre duas figuras*. Leonilson, 1993. Fonte: acervo de Edilson Viriato.

Além de as largas roupas indicarem a relação do corpo enfermo que emagrece com suas vestes, o fato de estarem vestindo objetos e não um corpo assinala uma ausência e também a iminência do fim, já que esse foi o último trabalho produzido pelo artista. A exibição desse projeto, originalmente apresentado na Capela do Morumbi, ocorreu em um contexto bastante específico, um espaço religioso, o que talvez tenha induzido a reverência desejada por Viriato para a sua montagem em Curitiba (imagem 49).

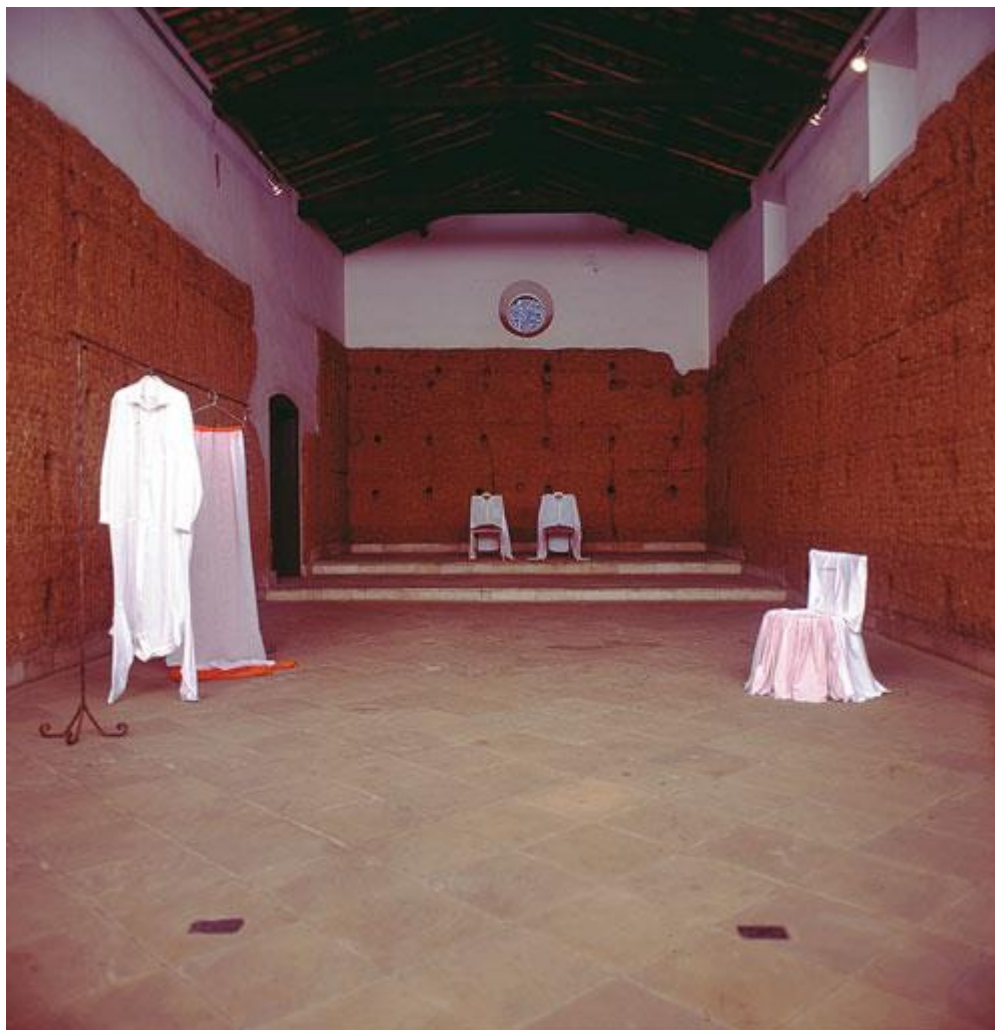


Imagem 49 – *Instalação sobre duas figuras*. Leonilson, 1993. Fonte: Lagnado (2019).

O estabelecimento dessa postura de respeito e reverência, fortemente influenciada pela morte recente dos artistas, foi interpretada de outra maneira por alguns visitantes quando entraram em contato com a obra de Raul Cruz. Segundo Viriato, algumas pessoas comentaram que não gostaram desse isolamento, pois ele parecia reproduzir o que acontecia aos indivíduos enfermos. Em oposição a esse argumento, o curador afirma que sua intenção foi reverenciar a obra, principalmente diante da morte recente e da impossibilidade de termos novas obras de Cruz, visando também a sua proteção, já que, nas suas palavras, a equipe “[...] não sabia qual ia ser a atitude do público, então é realmente como se fosse uma jóia que precisava de cuidado”.

No entanto, o cuidado com o trabalho de Cruz, artista que residia em Curitiba e do qual Viriato era próximo, se opõe a uma curiosa história sobre as obras de Leonilson. O curador havia conhecido o artista em vida e, quando pensou em organizar a exposição, considerou fundamental que alguma obra do artista, que já havia falecido, estivesse presente. Foi então até São Paulo e entrou em contato com sua família, que lhe emprestou a derradeira instalação de

Leonilson. Como ele não possuía dinheiro para o seguro ou um transporte especializado, trouxe a obra no bagageiro do ônibus, remetendo-a de volta à família após a exposição. O transporte improvisado, impensável nos dias de hoje para a obra de um artista como Leonilson, não causou nenhum dano ao trabalho. Além disso, o vernissage contou com a presença da família de Leonilson, representada por sua mãe e irmã, que prestigiaram o evento (imagem 50).



Imagem 50 – Funcionárias do MACPR, Viriato e mãe e irmã de Leonilson no vernissage da exposição AIDS: Consciência e Arte. Fonte: acervo de Edilson Viriato.

Essas foram as informações principais encontradas sobre a exposição, que procurei organizar de uma maneira coerente a partir da combinação entre o relato do curador e os documentos encontrados no seu acervo e no acervo do MACPR, incluindo o fôlder da mostra. No entanto, é importante lembrar que a sua realização foi apenas uma das ações do projeto *Consciência, Arte, AIDS*. Paralelamente à exposição, diversas ações foram desenvolvidas pelo grupo, procurando articular a iniciativa artística com o ativismo, atuando na divulgação de informações sobre a epidemia.

Essa ponte entre a arte e o ativismo já estava presente na sala de entrada do museu, no qual obras de arte compartilhavam espaço com peças gráficas sem hierarquias, sugerindo a possibilidade de pensarmos os cartazes como obras de arte e as obras de arte como instrumentos de conscientização. Inclusive, o uso da expressão sala didática e o fato de ser a primeira do

percurso indicam a importância dessa ambiguidade, por meio do qual a mostra se inscrevia. Segundo Martins (1993), nessa sala havia objetos como a caixinha do AZT, seringas, preservativos, além de vídeos educativos.

Sobre essas ações, Viriato comenta: “Nós fomos para a rua, nós fizemos um embate de frente com público no calçadão da XV, colocando as fitinhas vermelhas, levando papéis, cartazes, atuando junto com o grupo Dignidade, com outros grupos de saúde pública”. Em um registro (imagem 51), é possível ver a atuação do grupo num espaço próximo à Boca Maldita⁸³, que se encontra ao final do calçadão da Rua XV de Novembro e da Praça Osório. Viriato ressaltou a importância de ir nos sábados pela manhã a esse local, onde, segundo ele, transitavam tanto pessoas de bairros distantes de Curitiba quanto da região metropolitana.



Imagem 51 – Atuação do grupo Consciência Arte Aids no entorno da Boca Maldita. Curitiba, 1993. Fonte: arquivo de Edilson Viriato.

É possível perceber no mural o cartaz amarelo da exposição norueguesa de que Viriato

⁸³ O nome Boca Maldita, que originalmente denominava uma confraria fundada em 1956, os Cavaleiros da Boca Maldita de Curitiba, passou a ser utilizado para descrever também o local em que seus membros se reuniam para discutir as notícias do momento, abrangendo uma região de delimitação flexível a partir da Avenida Luiz Xavier, localizada entre a Praça Osório e o calçadão da Rua XV de Novembro, no centro da cidade.

participou, assim como outros materiais gráficos sendo expostos na rua. Além desses enfrentamentos, o curador destacou em entrevista a visita de estudantes à exposição, assim como a ida a saunas, boates e universidades e outros espaços em que o grupo – constituído por artistas, ativistas dos coletivos parceiros e membros dos órgãos públicos de saúde – atuou com ações como a divulgação de informações por meio de folhetos e cartazes, distribuição de camisinhas e apresentação de materiais impressos. Para ele, a parceria com tais grupos e a realização dessas atividades também possibilitaram uma melhor divulgação da exposição. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que a exposição era atravessada pelo tema social, promovendo o debate sobre a enfermidade, sua divulgação ocorria também a partir dessas atividades paralelas de conscientização.

O forte ímpeto comunicacional da exposição, que procurava sensibilizar e informar a população por meio das suas obras e que estava articulada com ações de conscientização realizadas por artistas, ativistas e agentes de saúde, caracterizou tanto o discurso do curador quanto o dos meios de comunicação. Por isso, não é de surpreender que a exposição tenha tido dois desdobramentos, atravessando grandes distâncias e chegando até Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, e Fortaleza, no Ceará, no ano de 1994. Superando as dificuldades, o desejo de discutir o tema ecoou em outras direções, e o projeto acabou gerando exposições irmãs. Esse desenvolvimento não se tratou de uma simples itinerância, pois em cada lugar a exposição adquiriu características específicas, com o auxílio de outros curadores e de diferentes artistas.

Viriato relatou que, no caso dessas exposições, não houve resistência por parte das instituições, o que ele atribui à realização bem-sucedida da exposição em Curitiba e ao fato de esses desdobramentos decorrerem de convites de pessoas que, diante do sucesso da mostra, decidiram levá-la para outros lugares. No entanto, na busca por informações, houve uma grande assimetria: da exposição de Porto Alegre se encontraram algumas informações, incluindo até mesmo um catálogo, enquanto da exposição em Fortaleza apenas alguns dados esparsos puderam ser reunidos.

3.2 – Arte contra AIDS, Porto Alegre, RS (1994)

Durante o desenvolvimento das pesquisas de mestrado e doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS, fui interpelado, muitas vezes, sobre meu tema de pesquisa por pessoas a quem estava sendo apresentado. Algo corriqueiro nesse ambiente, ainda mais se for levado em consideração o fato de que todos os alunos estão pesquisando alguma coisa e que saber o objeto de pesquisa de alguém é um ótimo quebra-gelo para começar uma

conversa. Diante da minha resposta, alguns professores me recomendavam procurar o também professor Paulo Gomes, que organizara uma exposição sobre a aids no MACRS nos anos 1990. Após sucessivas indicações, pude perceber que a memória da exposição era bastante presente nesse ambiente, ainda que as pessoas não se lembrassem dos detalhes dessa iniciativa.

Diante dessa informação, logo que comecei a juntar dados sobre a exposição, percebi que ela estava diretamente relacionada com a realizada em Curitiba no ano anterior, sendo então um desdobramento dessa iniciativa pioneira. Intitulada *Arte contra AIDS*, a mostra esteve no MACRS entre os dias 18 de março e 10 de abril de 1994, tendo a curadoria sob a responsabilidade de Edilson Viriato e Paulo Gomes, sendo o primeiro responsável pelos artistas de fora do estado que haviam participado da exposição realizada em Curitiba e o segundo, pela representação gaúcha no projeto.

Apesar dessa divisão, no catálogo da mostra constam os nomes dos artistas participantes em ordem alfabética, com a indicação do seu estado de origem: Anna Prince Comodo (PR), Cristina Bortoluzzi (PR), Diana Domingues (RS), Efrain Almeida (RJ), Elani Paludo (PR), Eneida Serrano (RS), Élide Tessler (RS), Gabriela Machado (RJ), Gaudêncio Fidelis (RS), Glauco Menta (PR), Jailton Moreira (RS), Jussara Salazar (PR), Leopoldo Plentz (RS), Mário Barros e Sérgio Almeida (PR), Michael Chapman (RS), Vicente de Mello (RJ), Projeto de Design/UFPR (PR) e, por fim, a instalação *Olhar-Aids*.

Além dos sete artistas gaúchos que participaram a partir do convite de Paulo Gomes, chama a atenção o recorte dos artistas paranaenses e cariocas: Cristina Bortoluzzi, Elani Paludo, Jussara Salazar, Mário Barros Sérgio Almeida, Vicente de Mello e Efrain Almeida tinham participado de *AIDS: Consciência e Arte* com bastante destaque; no entanto, Anna Prince Comodo, Glauco Menta e Gabriela Machado apareciam creditados apenas nas instalações coletivas de fotografias e slides. Comodo e Menta em ambas, e Machado apenas na instalação *Olhar-Aids*. Contudo, existem outros participantes que não têm o mesmo protagonismo no impresso, são eles os integrantes da instalação fotográfica e também do Projeto de Design da UFPR. Os participantes desses dois projetos são creditados apenas ao fim do catálogo, quando se comenta um pouco mais sobre essas iniciativas. Os participantes do primeiro projeto foram alunos do terceiro e do quarto anos do curso de Design da UFPR em 1993, orientados pelas professoras Rita Brandt e Marina Willer. São eles: Mariana Kampmann, Marcia Foltran, Rosana Morita, Nelson J. P. Soares, Marcia Mosca, Luciana Laroca, Patricia Soares, Ângela Mormul, Cristiane Zem, Ângela Sant'anna, Mônica Herzer, Adriana Nadolny, Lucimar Roseira, Karine

Kawamura, Sofia Yan, Rosemére Cordeiro, Roseli Pampuch, Luciana Padilha, Marianne Rohrig, Lorena Mariotto, Emy Oda, Cintia Bonk, Cynthia do Amaral, Adroana Benvenuti, Rosane Demeterco, Tėti Sanches, Simone de Souza, Marcia Vialich, Luciane Stelmak, Teca Bussmann, Jorge Mattos, Luciana Reis, Graciela Campos, Joseliane Anacleto, Caroline Schroeder, Fefo de Almeida, Rodolpho Neto, Tatiana Mello, Rodrigo Alarcón, Sally Rucinski e Emercon Dressel.

Do projeto *Olhar-Aids* participaram Alice Varajão (PR), Andreia Las (PR), Bart (MG), Cesar Pilatti (PR), Cao Guimarães (PR), Conceição Rodrigues (PR), Cristina Bresser (PR), Eri Gomes (MG), Fábio Cançado (MG), Heitor Jorge Araújo (PR), Izabel Liviski (PR), Juninho Motta (MG), Jussara Perdoncini (PR), Luiz Henrique Vieira (MG), Lurdinha Branquinho (PR), Mairy Sarmanho (RS), Piti (MG), Rivane Neuenschwander (MG), Roberto Pitella (PR), Rodrigo Bueno R. de Oliveira (PR), Rosa Brunje (PR), Rosana Fabri (PR), Rosemarie Castro (PR), Rubens Curi (PR), Sávio Reale (MG), Sebastião Miguel (MG), Schabert (PR), Shayra (PR), Sonia Filletti (PR) e Tibério França (MG), que haviam todos participado da instalação em Curitiba.

A seleção curatorial a quatro mãos teve origem, segundo Edilson Viriato, no convite do então diretor do MACRS, José Francisco Alves, além de envolver também o primeiro diretor do museu, Gaudêncio Fidelis, que atuou como um articulador, apesar de seu nome só constar nas fontes documentais como artista participante. Em depoimento, Viriato afirma:

Eu já conhecia o Gaudêncio e o Francisco, e a gente conversava muito, participamos de muita coisa juntos. O Chico era o diretor do museu, então ele veio para cá ver a exposição e disse “vamos levar para lá porque esse trabalho de conscientização é importante”. Então eles disseram que iam chamar o Paulo para que ele convidasse mais alguns artistas de lá e nós dois fizemos a curadoria no museu dirigido por ele.

Já Gomes, também em entrevista,⁸⁴ afirma que quem entrou em contato com ele fora Fidelis e que o artista atuara como o articulador da exposição:

O Gaudêncio me chamou e disse que queria que eu fizesse a parte do Rio Grande do Sul dessa exposição que tinha como tema a questão da Aids. Solicitou que eu fizesse então a curadoria, que eu escolhesse os artistas e organizasse a exposição. Já havia uma parte pronta feita pelo Viriato, seria então uma exposição que articularia as duas partes.

Sobre o contexto institucional que cercou a exposição, Gomes oferece importantes

⁸⁴ Entrevista realizada em 22 de fevereiro de 2020 em Porto Alegre, cidade na qual Gomes atua como professor do Instituto de Artes da UFRGS, vinculado ao bacharelado em História da Arte e ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais.

informações, que vão ao encontro de uma frase bem destacada no catálogo da mostra, que inscreve *Arte Contra AIDS* como uma exposição comemorativa ao segundo ano do MACRS, cujo decreto de fundação data de 04 de março de 1992. Segundo o curador, o surgimento do MACRS é acompanhado por uma grande atuação dos artistas junto à entidade, que participam intensamente das suas atividades, prestigiando as iniciativas da recente instituição.

No entanto, havia também um debate sobre a necessidade de um outro museu de arte no estado, visto que já existia o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Então, segundo Gomes, desde o seu surgimento houve uma preocupação de que as instituições estivessem próximas. Na época em que havia o debate para o surgimento do MACRS, Gomes já atuava como assessor da direção do MARGS e, devido à proximidade entre as instituições, também passou a atuar como integrante do Conselho do MACRS, a convite de seu primeiro diretor, o que possibilitou sua atuação junto à instituição em diversas parcerias, como a realização de *Arte Contra AIDS*.

No catálogo da mostra, uma publicação simples de doze páginas em preto e branco, consta ainda uma lista de parcerias institucionais importantes, como o GAPA-RS, assim como o Hospital Sanatório Partenon, equipamento público para tratamento do HIV/aids, além da Prefeitura de Porto Alegre, presente por meio da Secretaria Municipal de Saúde e do Serviço de DST's/SIDA-AIDS. A menção a esta última instituição é seguida do telefone do Disque-Aids disponível na cidade.

Segundo Viriato, diversos fatores influenciaram na seleção dos artistas que participaram da iniciativa no Rio Grande do Sul, entre as quais se destacam sua disponibilidade, o transporte das peças, bem como o espaço do MACRS. Sobre esse tema, é importante destacar que naquela época o MACRS possuía apenas uma sala, a atual Galeria Xico Stockinger, cuja planta consta no catálogo da mostra (imagem 52), muito distinta da existência de diferentes salas no MACPR (imagem 21).

e da abertura, deixando-a sem supervisão ao longo do período expositivo. Nessa conjuntura, ele não poderia se responsabilizar pelos trabalhos, assim como não tinha a intenção de delegar essa responsabilidade a terceiros.

Logo ao início do catálogo, é possível ver o diálogo entre dois curadores, a partir da justaposição de seus textos. O de Viriato é o mesmo da exposição paranaense, ressaltando a importância do tema e a sua especificidade sem nenhuma data. Já o de Paulo Gomes, datado em fevereiro, sendo publicado no mês seguinte, apresenta o trecho do texto de Sontag a partir do qual ele propôs o convite para os artistas:

“A doença é o lado sombrio da vida, uma espécie de cidadania mais onerosa. Todas as pessoas vivas têm dupla cidadania, uma no reino da saúde e outra no reino da doença. Embora todos preferamos usar somente o bom passaporte, mais cedo ou mais tarde cada um de nós será obrigado, pelo menos por um curto período, a identificar-se como cidadão do outro país.”

A escolha deste trecho inicial de “A Doença como Metáfora” de Susan Sontag para programa desta exposição tem um objetivo muito claro. Vivemos uma época onde doenças como o câncer, em suas múltiplas manifestações, já não é motivo de escândalo, não determina o isolamento do doente. O AIDS é um mal que só existe em dois tempos: nas quase sempre equivocadas campanhas de prevenção, com um forte apelo à metáfora da punição e, no outro extremo a manipulação da morte através da imprensa, isto no caso de celebridades, seguido imediatamente pelo esquecimento. No meio destes extremos está a batalha dos cientistas e médicos, continuamente veiculadas pela mídia numa sequência pendular entre a esperança da cura e a desesperança total. E esta luta é tão confusa e contraditória que temos a impressão de que estes médicos e cientistas estão trabalhando num terreno quase desconhecido, pouco sabendo do que falam.

O doente de AIDS está condenado ao silêncio, a uma escuridão total com relação a este período intermediário entre a saúde e a morte. Estarmos portanto, pelo menos por um curto período de tempo, identificados como cidadãos deste país condenado a inexistência, é uma maneira de pensarmos nos milhares de doentes e milhões de portadores do mal, de antemão condenados a morte através do silêncio. A supressão do mal pelo silêncio é pior do que o próprio fim pelo mal, uma morte antecipada.

Minha gratidão a Alziro Azevedo, Diana Domingues, Élide Tessler, Eneida Serrano, Gaudêncio Fidelis, Jaílton Moreira, Leopoldo Plentz e Michael Chapman por aceitar a difícil tarefa de exilarem-se num país silencioso e obscuro (GOMES *In*: MUSEU..., 1994).

Além de introduzir seu debate a partir de uma importante autora, Gomes critica as campanhas de prevenção que evocam a punição, estabelecendo uma oposição ao discurso moralista que atravessava algumas dessas iniciativas, assim como o papel da mídia, aspecto este comentado por Bessa (2002) e Trevisan (2018), que destacam seu papel na construção dos discursos sobre a enfermidade. O curador também discute a incerteza diante da aids, compartilhada inclusive pelos agentes de pesquisa e saúde envolvidos na busca de tratamento e cura para a doença. Evocando o silêncio, Gomes manifesta então o projeto e seus participantes como vozes que surgem nesta conjuntura por meio das obras de arte.

Ao narrar sua proposta curatorial, Gomes procurou produzir uma exposição sobre aids e, de maneira muito semelhante a Viriato, não teve preocupação em convidar artistas que fossem soropositivos ou que estivessem diretamente implicados nas discussões sobre a enfermidade. No entanto, se, apesar dessa postura, Viriato incluiu os trabalhos de Cruz e Leonilson em uma perspectiva elegíaca, a proposta de Gomes foi radical em definir seu escopo: sua preocupação foi convidar artistas que considerava relevantes, solicitando que cada um fizesse um trabalho ao redor do tema. Gomes afirma inclusive que “Não foi uma curadoria feita com trabalhos, foi uma curadoria feita com artistas que eu poderia convidar e com os quais eu sabia que teria um retorno efetivo e de boa qualidade”. Nesse sentido, seu projeto é bastante específico ao definir como critério a relevância dos artistas e não qualquer recorte de ordem representativa, como ele reafirma em outro momento da entrevista:

Eu queria bons resultados plásticos, a minha preocupação era essa, eu queria bons resultados de pessoas que me entregariam a partir de uma ideia bem vaga, de um tema muito forte, trabalhos que fossem realmente impactantes, e foi isso que aconteceu.

Como relatado por Gomes, diante do convite de Fidelis, o curador procurou então convocar os artistas concedendo-lhes total liberdade criativa. Gomes afirma que foi uma tarefa fácil, porque na época o MACRS possuía muita adesão da classe artística, mencionando a presença de Diana Domingues e Michael Chapman, artistas que considera de renome nacional. Somente um dos convidados não quis participar da exposição, e todos os participantes desenvolveram trabalhos inéditos para *Arte Contra AIDS*. Para Gomes, a iniciativa era uma questão de presença e urgência, a qual ele procurou abordar propondo que “[...] a ideia seria trazer à tona a questão da aids e de como isso podia repercutir dentro da sociedade e não dentro de um grupo restrito de doentes ou familiares de doentes, mas sim dentro de um grupo amplo”. Partindo dessa premissa, ele utilizou o trecho de Susan Sontag como uma espécie de norte para que os artistas pudessem pensar a ideia de visibilidade.

É interessante ver como Gomes menciona a visibilidade na sua entrevista em alguns momentos, como quando comenta que a aids era um tema muito presente, mas também destacando sua presença discreta, que ele define com a figura de maneira emblemática: “Uma espécie de fantasma, silencioso mas presente”. Nesse sentido, assim como Viriato relata sobre Curitiba, destaca que não se lembra de outras iniciativas como essa no campo das artes em Porto Alegre, o que demonstraria uma espécie de silêncio ainda que esse fosse um tema do momento. Ele ainda relata que a maioria das iniciativas culturais era de homenagens para artistas falecidos em decorrência da enfermidade, o que era bastante diferente desse projeto: “A exposição não,

ela tinha como tema a doença, ela coloca dentro da estrutura social a discussão sobre a doença, pelo menos a necessidade de ter consciência de que aquilo estava acontecendo naquele momento”.

Afirmando que viu os trabalhos praticamente na montagem da exposição, o curador deixou os artistas trabalhar com bastante liberdade e ficou muito satisfeito com o resultado. Sobre sua experiência com a exposição, narra sua importância, pois, até o momento de elaborar a proposta, sua visão era bastante pessoal. Assim, “[...] a exposição me deu uma perspectiva mais ampla da coisa também na medida que eu convidei as pessoas e que elas me deram respostas que eram bem mais amplas [...]”.

É importante ressaltar que todas as considerações de Gomes se referem à participação gaúcha da mostra, enquanto os outros artistas eram responsabilidade de Viriato. Por estar em um cargo público que lhe exigia dedicação ao trabalho burocrático, Gomes afirma que não pôde acompanhar de forma mais intensa a exposição e a sua repercussão, ainda que não se lembre de nenhuma reação negativa por parte dos espectadores e do meio artístico. Ele acabou se atendo à sua tarefa e, por esse motivo, suas informações são bastante objetivas sobre esse recorte.

Voltando ao catálogo, em suas doze páginas é possível encontrar algumas imagens e informações sobre os trabalhos. Ao lado de algumas das reproduções em preto e branco, existem pequenos textos dos artistas, alguns de teor mais explicativo e outros mais livres. Em alguns casos, eles oferecem importantes informações sobre as obras, como no caso da primeira artista apresentada, Anna Maria Prince Comodo, cujo trabalho legendado como técnica mista tem difícil identificação através da imagem de pouca qualidade, que, como todas as outras sobre as obras dessa mostra, são provenientes do precário catálogo. Poderia supor se tratar de algum tipo de construção tridimensional com intervenções em tinta. O entrelaçamento orgânico do material, assim como sua disposição vertical na parede, produz uma tensão interessante cujas ligações com o tema podem ser estabelecidas em diferentes direções (imagem 53).



Imagem 53 – *Objeto sem título*. Anna Maria Prince Comodo, 1993. Fotografia de Alice Varajão. Fonte: Museu... (1994).

Ao lado da reprodução, um pequeno texto (*COMODO In: MUSEU...*, 1994, p. 3) versa sobre a proposta, proporcionando mais informações sobre sua materialidade e sobre as relações que a artista propõe:

É momento de reflexão... Como um leque que se abre e fecha através do infinito penso na AIDS. Pego o papel. Papel amassado, enxovalhado... Impacto da doença rasgando a alma. E, vem o papel desbotado tingido. Nuances cromáticas na intimidade de seu corpo ferido, manchas esparramadas sobre o papel. Procuo com o arame a estrutura ideal, arame firma não verga. Mas, a pressão da dor do fundo da alma faz com que ele se dobre. E, lentamente, encontrando a forma. Enfim, como quase uma ligação com o infinito a forma da asa de um anjo. E, lembro Kafka: “Ninguém canta com tanta pureza como os que estão no mais profundo inferno, seu canto é o que acreditamos o canto dos anjos”. (cartas a Milena).

As palavras de Comodo vão ao encontro da materialidade que procura produzir uma metáfora sobre a enfermidade. Ao falar de rasgos e amassados, ela parece transferir para o material as condições decorrentes da doença. Essa sensação é reforçada pelo comentário sobre o uso da cor e as relações com as manchas. Provavelmente, seria uma referência ao sarcoma de Kaposi, imagem bastante recorrente quando se discute a iconografia da aids. Ao fim, a artista encerra seu texto com uma citação de Kafka que assinala sua inscrição em uma perspectiva romântica por destacar o valor do sofrimento como uma espécie de transcendência.

Já a proposta de Cristina Bortoluzzi tem relações com a obra apresentada em Curitiba. Se, na primeira exposição, a artista produziu um pequeno monte a partir do acúmulo de diversas peças de gesso (imagem 40), na exposição em Porto Alegre, ela optou por uma instalação com menos peças, ainda que mantivesse, de alguma forma, a relação com a forma circular. *Sem título*

(1993) (imagem 54) é composta por peças de gesso organizadas em quatro círculos concêntricos, o que remete ao formato da base de seu projeto anterior.

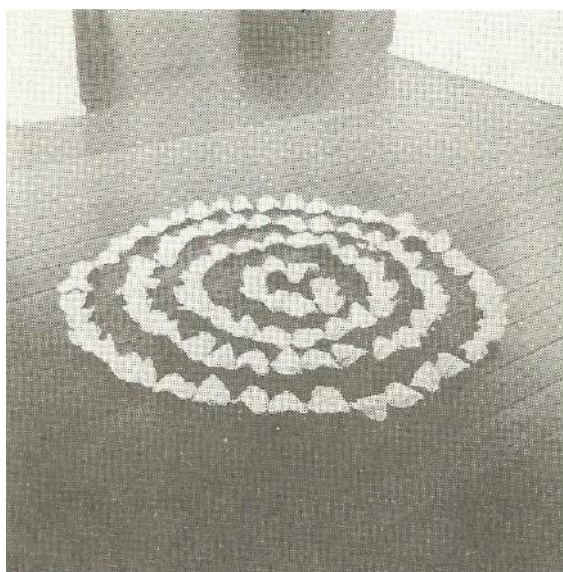


Imagem 54 – *Sem título*. Cristiane Bortoluzzi, 1993. Fonte: Museu... (1994).

Sobre sua proposta, ela declara em um texto de forma bastante livre:

Branco / O material o gesso / A mão o instrumento forte do / trabalho. / Nasceram idéias de ossuário, / tetricidade. / Mas também de algo positivo / força – união energia / existência de vida (BORTOLUZZI *In*: MUSEU..., 1994, p. 3).

Através das formas modeladas por suas mãos a artista destaca a figuração de ossos, partes do corpo que ficam cada vez mais evidentes ao logo do desenvolvimento da doença devido ao progressivo emagrecimento do corpo. No entanto, concomitantemente a essa relação, que define como tétrica, Bortoluzzi não se priva de pensar outra chave de leitura que evoca valores positivos diante da enfermidade. Além disso, a presença da palavra energia reforça o discurso de Viriato, que comentara a relação entre a modelagem do gesso nas mãos com trocas energéticas.

Por sua vez, TRANS-E (1994), de Diana Domingues, apresenta um texto curioso, cuja maior parte versa sobre a intrincada rede de colaboradores da obra. Dessa maneira, o espaço no qual poderiam ser discutidas questões do trabalho é ocupado por procedimentos institucionais, já que a existência do vínculo da artista com a Universidade de Caxias do Sul (UCS) justifica o fato de constarem os nomes do projeto e do laboratório envolvidos no trabalho, além de outros órgãos e profissionais, que vão desde técnicos até uma boa parte dos quadros administrativos da referida universidade. Como se não bastasse ocupar esse espaço com tais informações, ao

fim do catálogo, ao lado de mais duas imagens do trabalho, são listados os apoiadores da obra, a maioria deles com seus respectivos logotipos. No entanto, se é possível, a partir dessa fonte, precisar todos os envolvidos na sua construção, poucas informações sobre a materialidade do trabalho estão disponíveis, já que o texto da autora, em cuja parte final consta a relação de diversos nomes, é bastante protocolar.

A obra “**TRANS-E**”, 1994 – Escultura multimídia (vídeo, imagens de videolaparoscopia, tubos de vidro, líquido, ferro, válvula hidráulica, corrente elétrica, infravermelho) em área de quatro metros quadrados, foi feita com base na pesquisa de Diana Domingues “Novas Tecnologias nas Artes Visuais: A Imagem Eletrônica num Trânsito Interlinguagens” na Universidade de Caxias do Sul. A obra “**TRANS-E**” foi produzida no LTP – Laboratório de Tecnologia e Pesquisa da Universidade de Caxias do Sul.

Cruzando as informações que constam no texto com as imagens do trabalho, é possível perceber que existe uma forte relação com o contexto médico, tanto pela presença de um vídeo caracterizado por uma técnica cirúrgica pouco invasiva realizada com a ajuda de uma câmera no abdômen quanto pela presença de uma linha que reproduz a representação gráfica do ritmo cardíaco (imagem 55).

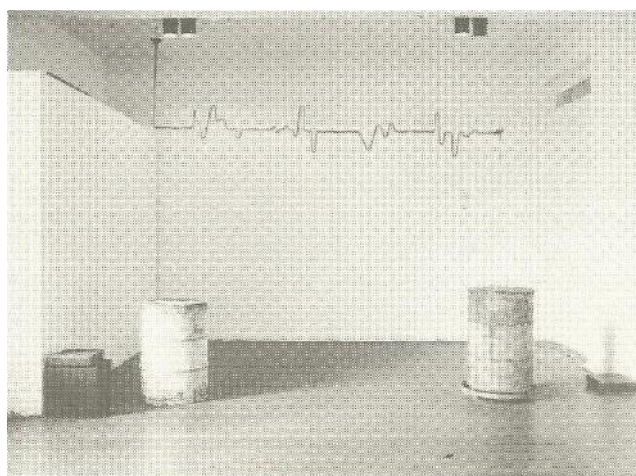
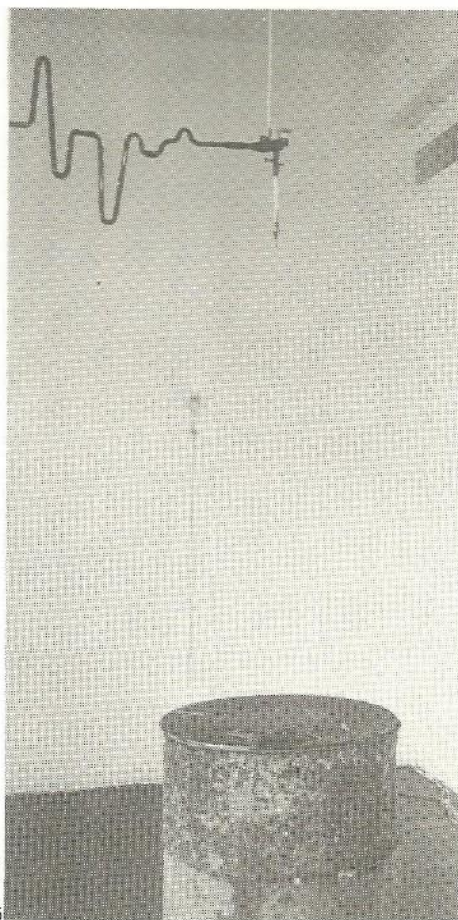


Imagem 55 – *TRANS-E*. Diana Domingues, 1994. Escultura multimídia, 4 m². Fonte: Museu... (1994).

Outros ângulos da instalação (imagem 56), que constam na parte final do catálogo, permitem perceber mais detalhes que podem gerar algumas suposições: o grafismo dos batimentos parece ser de vidro, e a presença de uma válvula ao seu fim sugere que talvez um líquido esteja pingando sobre o tonel. No entanto, são apenas suposições, já que não se encontraram mais informações sobre o trabalho na publicação.



25



26

Imagem 56 – *TRANS-E*. Diana Domingues, 1994. Escultura multimídia, 4 m². Fonte: Museu... (1994).

O trabalho de Efrain Almeida, que na coleta de dados da pesquisa anterior só apareceu enquanto esboço, surge aqui em um registro fotográfico (imagem 57) que releva a delicadeza do objeto têxtil. O contorno da costura que modela o volume se destaca mais do que o nome do artista bordado, Jorge Guinle, falecido em decorrência da aids. Além disso, chama a atenção que nessa exposição a legenda da obra o identifique como *Objeto sem título*, nome distinto do que apresentara na exposição anterior, *Anjos*. Além disso, a obra consta com sua datação de 1994, o que pode ser um erro ou uma outra versão do trabalho, já que a exposição em Curitiba ocorrera em 1993.

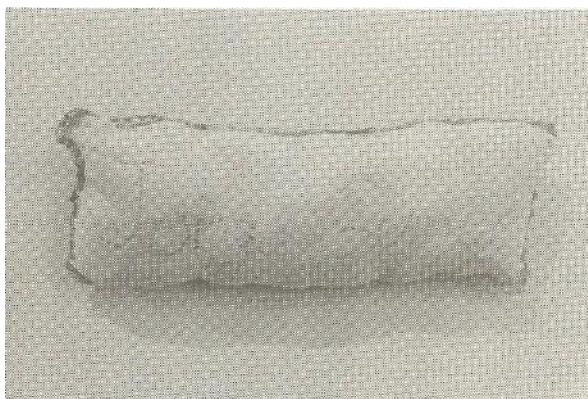


Imagem 57 – *Sem título*. Efrain Almeida, 1994. Fonte: Museu... (1994).

No texto, Almeida optou por justapor à imagem um jogo de palavras em três línguas: português, inglês e alemão (imagem 58). Apesar de formarem três blocos distintos que podem ser divididos pela língua, a estrutura é um pouco mais complexa do que apenas um mesmo texto traduzido. Na verdade, existem quatro duplas de palavras ao centro do poema em inglês, sendo que três possuem versão em português e outras três duplas, em alemão.

perfuração penetração
 amor morte
 paixão medo
 perforation penetration
 love death
 passion fear
 sex disease
 lochung durchdringung
 liebe tod
 leidenschaft krankheit

Imagem 58 – Texto de Efrain Almeida. Fonte: Museu... (1994).

Assim, temos a repetição tripla dos pares *perfuração penetração* e *amor morte*. *Paixão medo* se repete duas vezes, e *sexo doença*, assim como *paixão doença*, apenas uma. Ainda que perfuração e penetração mereçam um destaque pela sobreposição do processo de costura e de criação dos nomes através de buracos com o ato da penetração e, logo, com a possibilidade de contaminação, a grande maioria das palavras é bastante corriqueira quando se fala na epidemia. Justamente por isso, é quase como se elas fossem o contrário do trabalho. Ou seja, diante de um objeto que apresenta o nome dos artistas falecidos em decorrência da enfermidade produzido através da perfuração do tecido que o recobre, quando escreve sobre o trabalho, Almeida procura mostrar o que estaria dentro desses relicários, ou as costuras e as agulhas que os

atravessam, elementos que podem facilmente ser subentendidos pelo contexto de sua produção.

Elani Paludo havia exibido um trabalho cujo título não fora encontrado no levantamento de dados da exposição em Curitiba. Em Porto Alegre, exibiu uma obra intitulada *Transparência probabilidade*. No entanto, o fato de sua data constar como os anos de 1993 e 1994 aponta que talvez se trate da mesma obra. O texto que acompanha a obra tem similaridades com o que fora encontrado em uma das já citadas reportagens, apesar de esta versão ser mais ampla, trazendo outros debates:

Transparência, Possibilidades./Princípio e fim uma só coisa./Ciência e religião um mesmo enigma./No processo científico surge o “Meu Deus”, o inesperado que leva a outras descobertas. A luta a favor e contra a vida./Novas teorias, conclusões, novas teorias conclusões.../O principal o “ser”, passa a ser número, entra nas probabilidades, nas listas de: espera, contaminados, ativos, passivos, vencedores, desconhecidos, os que se perderam no passado./De alguns ficam imagens, histórias copiadas e renovadas na mesma matéria transformada./Transformação de um ser animal em pó para um novo princípio./exercer, pó, princípio./passado, futuro./Morte, vida, morte, vida, morte vida.../Probabilidades (PALUDO *In*: MUSEU..., 1994, p. 4).

O texto reforça, como seu semelhante, o porquê dos números nesse contexto. A fotografia reproduzida no catálogo (imagem 59) apresenta apenas a presença destes símbolos em argila fixados na parede do MACRS. Segundo Viriato, a outra parte da instalação original, as caixas com gelatina e imagens, não foi para Porto Alegre por questões logísticas.

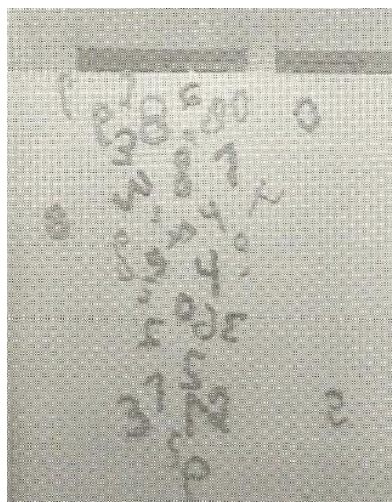


Imagem 59 – *Transparência Probabilidade*. Elani Paludo, 1993-1994. Fonte: Museu... (1994).

Na sequência, é apresentado o trabalho de Eneida Serrano. Na reprodução, é possível ver dois balanços, um deles mais ao fundo em posição de tensão, enquanto o segundo repousa estático com uma pequena boneca (imagem 60). Ainda que este não pareça um trabalho que aborde diretamente o tema da mostra, Gomes explica que tal fotografia discute a realidade das

crianças afetadas pela aids. O texto da artista deixa evidente tal problematização:

IDENTIDADE PROIBIDA / M.L., 6 anos, branca e R.F., 2 anos, negra, são duas amigas que brincam na pracinha, passeiam no shopping. Elas tem em comum o carinho das “tias” da FEBEM, onde dividem um quarto na casa das crianças portadoras do vírus HIV. Aparentemente saudáveis, quem as olha não pensa que são doentes, mas antes de tudo, companheiras. Eu queria ter feito a foto dessa amizade. O juiz C.R., 38 anos, não autorizou. / ENEIDA SERRANO (SERRANO *In*: MUSEU..., 1994, p. 5).



Imagem 60 – Fotografia de Eneida Serrano. Fonte: Museu... (1994).

A ausência evocada por Serrano é uma constante nas representações sobre a aids, abordando frequentemente a partida de alguém. Neste caso, a questão é um pouco diferente, já que o tema é a interdição da fotografia, segundo o relato da artista. Fala-se então de uma ausência que provém do sistema jurídico, provavelmente resultado da pouca idade das meninas, da sua condição soropositiva e de estarem sob a tutela do Estado, como pode ser comprovado pela menção à Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor (FEBEM). Dessa maneira, além de apontar para um importante grupo de pessoas atingidas pela aids, as crianças, o trabalho acrescenta mais algumas linhas à discussão sobre quais estruturas de poder e discurso as atravessam.

Já o trabalho de Elida Tessler vai em outra direção, sendo bastante vago e aberto a interpretações. Sobre ele, o curador comenta que

“[...] é de um período que ela estava trabalhando com aquelas grandes formas feitas de arame e tecido, que enferrujavam. Tinha um material nessa estrutura e aquilo ficava impregnando. Então tinha uma ideia de impregnação e também a questão das formas orgânicas que poderiam ser ameboides e que também poderiam ser representações de formas microrgânicas numa escala maior”

O título *Uma primeira lágrima* (imagem 61) anuncia a relação com o choro e logo, com

o sofrimento. Mas além da forma orgânica comentada por Gomes, pode-se dizer que o objeto também parece um preservativo enrolado, o que seria bastante pertinente no contexto da exposição. Outro dado interessante é a ideia de impregnação, já que a artista construía objetos como esse a partir da oxidação do metal induzida pelo uso de vinagre, evocando também uma espécie de contágio por meio do alastramento da ferrugem, uma metáfora bastante pertinente para a epidemia.

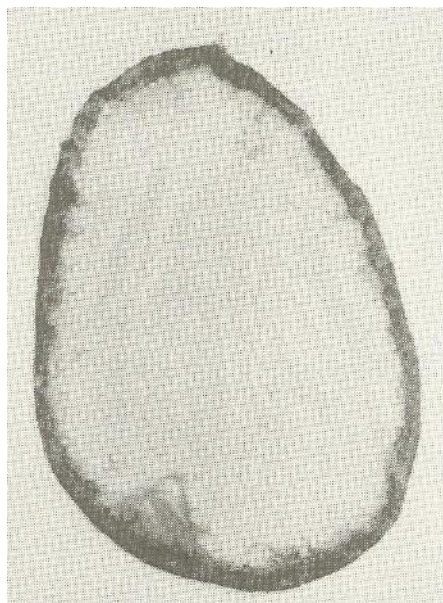


Imagem 61 – *Uma primeira lágrima*. Élide Tessler, 1993. Fio de ferro, palha de ferro, gaze. Fonte: Museu... (1994).

Em um caminho semelhante, que flerta com as formas orgânicas, Gabriela Machado apresenta uma pintura com quatro formas circulares (imagem 62), das quais é difícil aferir maiores informações. *Neves de Antanho* se inscreve nas experimentações abstratas da artista sem nenhuma relação mais explícita com a enfermidade

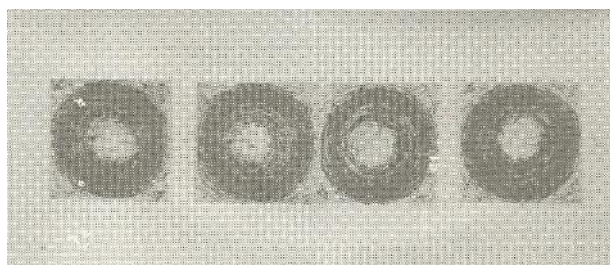


Imagem 62 – *Neves de Antanho*. Gabriela Machado 1993. Acrílico sobre tela, 150 x 100 cm. Foto de Arthur Ludgrem. Fonte: Museu... (1994).

Como forma de escrita, a artista, assim como alguns de seus companheiros de exposição, decidiu recorrer a alguns versos para expressar as relações com sua obra (imagem 63). Ainda

assim é possível destacar como a gestualidade e a mancha parecem oportunas considerações para relacionar seu trabalho com o tema da exposição.

A ação	signo motivador.
o gesto	Mancha
movimentos do corpo.	forma e conceito.
Imagens	AIDS
o suporte.	repetição e reprodução
A casa	redução,
questiona espaço.	do mundo.
Lençóis	O real
seduz	é arbitrário.
cor	

Imagem 63 – Texto de Gabriela Machado. Fonte: Museu... (1994).

O trabalho de Gaudêncio Fidelis é um dos que possuem menos informações. Além da ausência de qualquer texto, suas formas são bastante genéricas. No registro do catálogo (imagem 64), é possível ver uma de suas esculturas e, ao lado, uma imagem na qual parecem estar outros dois objetos semelhantes no espaço central da galeria, formando um trio.

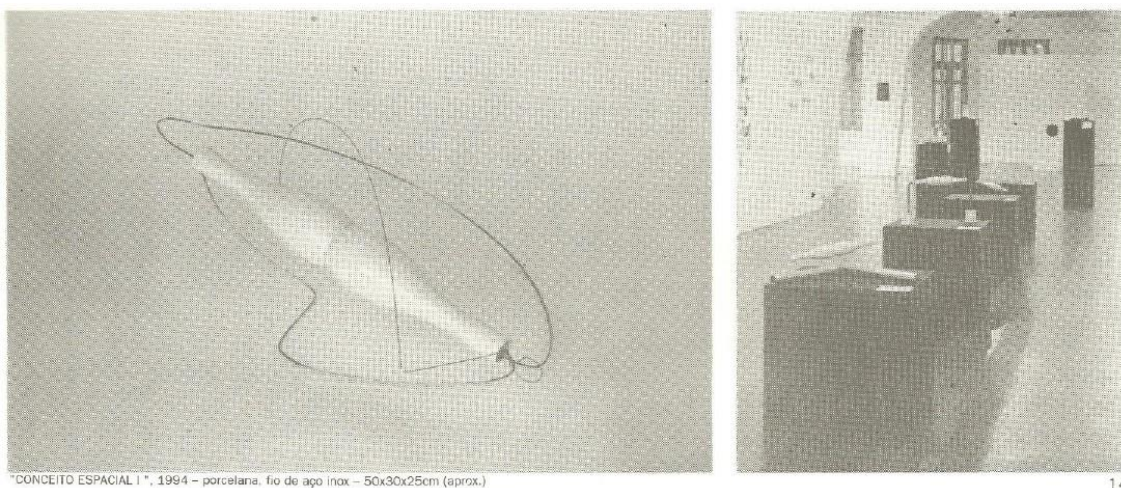


Imagem 64 – *Conceito Espacial I*. Gaudêncio Fidelis, 1994. Porcelana, fio de aço inox, 50x30x25 (aprox.).
Fonte: Museu.... (1994).

Se na primeira foto podemos nos aproximar da forma proposta pelo artista, percebemos na montagem do espaço que ela faz parte de uma série e que ao menos três obras semelhantes foram apresentadas. Diante da inexistência de comentários que aproximem o trabalho do tema, penso que talvez eles possam remeter a formas virais, o que se associa à leitura que Gomes tem do trabalho de Tessler, relacionando-o ao mundo dos micro-organismos.

O trabalho de Glauco Menta, por sua vez, deixa bem claras as questões referentes à aids, tanto na obra quanto no breve texto, que na verdade é uma justaposição de palavras que transitam entre o generalismo e a especificidade de sua proposta (imagem 65):

CORPOS EXPLÍCITOS
SEXO - EXPLOSÕES
IMAGENS ENQUADRADAS
ESPELHO SOCIAL
REVISTA ATRAÍDAS
IRONIA REVISITADAS
PERSONAGENS - SARCASMO
MAGIAS DO PRAZER
EROTISMO - CONSUMO
FATOS VERÍDICOS

Imagem 65 – Texto de Glauco Menta. Fonte: Museu... (1994).

Seu trabalho é uma serigrafia em preto e branco que justapõe imagens diversas e repetidas de corpos masculinos provenientes de revistas pornográficas, colocando como uma espécie de carimbo vermelho ao centro da composição a palavra *liquidação* (imagem 66). Além de apontar para o imaginário homoerótico por meio da apresentação dos modelos masculinos, seu trabalho pode estar relacionado também a uma discussão sobre a prostituição. Estariam os corpos dos garotos de programa em liquidação? Ou estariam todos os corpos sendo liquidados diante de enfermidade? Na construção proposta por Menta, o duplo sentido da ideia de fim, presente inclusive no uso do termo liquidação em relação aos estoques do comércio, justapõe-se ao seu sentido mais amplo, a finitude.



Imagem 66 – *Sem título*. Glauco Menta, 1993. Fonte: Museu... (1994).

Em entrevista, Viriato apresentou uma informação importante sobre a participação do artista. Devido a outros compromissos, Menta não conseguiu produzir uma obra para a mostra de Curitiba, motivo pelo qual o artista, residente naquela cidade, participou apenas da projeção de slides e de fotografias com trabalhos anteriores. Com a oportunidade de expor em Porto Alegre, ele pôde apresentar um trabalho feito especificamente sobre o tema, como era seu desejo desde o primeiro convite. É importante destacar o ocorrido, pois Viriato afirmou que o convite ao artista ocorreu justamente por ele abordar questões próximas ao corpo e à sexualidade, de modo que sua ausência como um destaque na primeira mostra deve ser mencionada.

O gaúcho Jailton Moreira participou da mostra com um trabalho cujo registro é parcial, apresentando apenas recortes de sua instalação. Nas imagens presentes na publicação, devidamente creditadas como detalhes, somos confrontados com a imagem dupla de uma camisinha que recebe em seu interior botões de rosa (imagem 67).

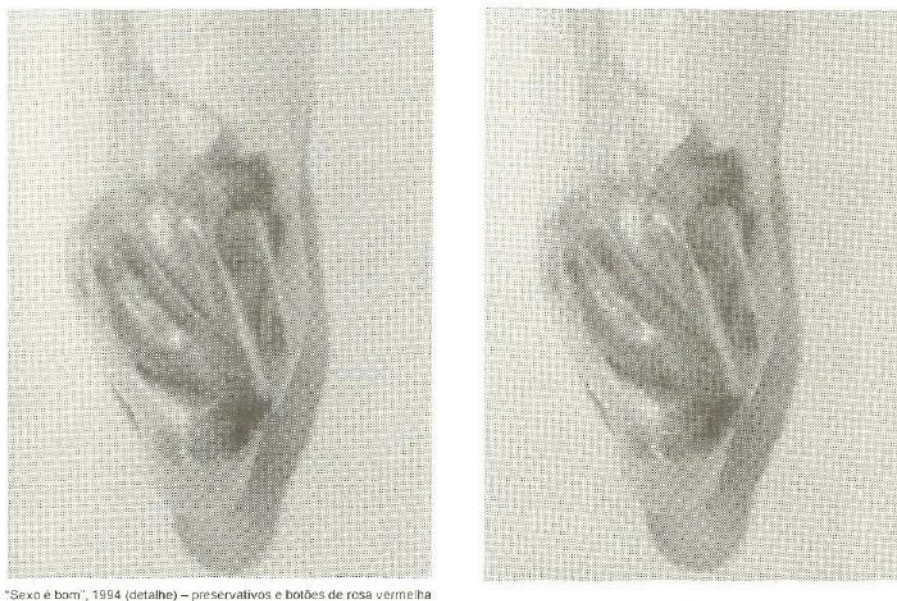


Imagem 67 – *Sexo é bom*. Jailton Moreira, 1994. Fonte: Aids (1994).

É somente a partir do relato de Gomes que sabemos que, na verdade,

[...] o trabalho do Jailton era uma forma, uma construção circular na parede onde ele colocou preservativos fazendo um círculo, prendendo eles com preguinhos. Os preservativos num círculo grande e dentro de cada preservativo tinha um botão de rosa vermelha.

As rosas também estavam presentes no trabalho de Viriato e Salazar que fora apresentado

em Curitiba, reforçando metáforas sobre o amor e a condição orgânica presentes também no trabalho de Moreira. Aqui, parcialmente preservadas nas camisinhas, as flores promovem uma curiosa substituição ao estarem no lugar do falo e do líquido seminal. Vermelhas, remetem também à cor das campanhas antiaids e ao sangue. Nesse sentido, o título da obra parece dissipar o medo da sexualidade diante da sugestão de que o sexo ainda é algo positivo: a rosa vermelha, símbolo do amor e da paixão, poderia estar agora protegida pelo preservativo.

Por seu turno, o trabalho de Jussara Salazar, que evoca a forma da camisinha, é acompanhado do seguinte texto:

A instalação, um tubo branco de malha com 3 metros de altura, fala sobre sensorialidade e a percepção de uma corporalidade presente. No interior, o espaço virtual luz. Espaço branco e ascendente. Repetidas imagens de vênus. Súplica e imagem que o olho de Boticelli corporificou pintura. Súplica de amor. Canal de luz, preservativo, verbo, nascer, vida (SALAZAR *In*: MUSEU..., 1994, p. 7).

A partir desse trecho, é possível aferir que a leitura de Woll (1993) está alinhada com o que a autora propõe ao discutir o nascer e a vida, pensando o objeto como um canal luminoso. Entretanto, a relação com a camisinha, ignorada por ele, é ressaltada na fala da artista, que assinala a questão também da ascensão, promovendo uma espécie de transcendência ao evocar o céu com a distribuição vertical do volume no espaço. Ao observar a montagem do trabalho (imagem 68), é possível ver que ele foi instalado na entrada da sala e que as imagens da Vênus foram fixadas na parede próxima ao tubo, que ascendente, parece indicar sua ligação com o alto.



Imagem 68 – *Amor*. Jussara Salazar, 1993. Fonte: Museu... (1994).

Por sua vez, a reprodução da obra de Leopoldo Plentz não é acompanhada de nenhuma informação. Podemos ver na imagem um corpo com características femininas, ainda que um pouco andrógono, repousando em uma cama ao lado de um preservativo (imagem 69). O enquadramento do corpo não permite ver seu rosto, e apenas uma pequena parcela dos pelos pubianos está a mostra. O tecido que encobre parte da pele e o que está abaixo dela sugere uma cama, elemento recorrente na iconografia da aids por sua simultânea configuração como leito de morte e lugar do sexo. No entanto, se em grande parte das vezes a cama está evocando o espaço de presença do corpo moribundo ou a ausência daquele que morre em decorrência da aids, no trabalho de Plentz ela parece se inscrever no outro polo, em uma cena pós-sexo, na qual a camisinha protagoniza o enquadramento.



Imagem 69 – Fotografia de Leopoldo Plentz. Fonte: Museu... (1994).

Para Gomes, “[...] o trabalho do Leopoldo era uma menina numa cama e uma camisinha então não era um trabalho diretamente sobre a aids”. Ressaltando obviamente que falar sobre sexo e preservativos correspondia a abordar um tema próximo, Gomes entende essa referência como uma forma de sugerir a aids de maneira indireta.

A cama também é o mote do trabalho de Mário Barros, Sérgio Almeida e Edilson Viriato, sendo que o último não fora creditado no catálogo. Intitulada *Ausência*, a instalação foi apresentada tal como na exposição anterior, como é possível aferir pelo registro (imagem 70), no qual estão dispostas as tomografias de vítimas da aids, assim como a cama onde estão serigrafados os nomes retirados dos obituários.



Imagem 70 – *Ausência*. Mário Barros, Sérgio Almeida e Edilson Viriato, 1993. Fonte: Museu... (1994).

O texto que acompanha a imagem discute a proposta da seguinte maneira:

A ausência das pessoas portadoras de aids. Um leito hospitalar vazio, suporte com frascos de soro, tomografias em caixas de luz, lençóis e travesseiro amarrotados. Sinais de afastamento, exílio e saudade permeiam o ambiente, indicativos de que alguém acabou de partir. Um nome impresso na roupa da cama. A justaposição de centenas de nomes comuns, anônimos, o entrelaçamento humano numa cadeia de contaminação. A sociedade terá que parar de ter medo até da palavra aids. A palavra não mata, o preconceito sim. Gente é feita para interagir, estamos no mundo para solidariamente trocar, aprender, aceitar, e não para viver isolados. O desconhecimento e o medo geram o duplo abandono, o dos “amigos” e familiares, ou o dos que por autoproteção se isolam. É outra forma de ausência. E aí fica subentendida a mensagem: Aids – você ainda pensa que não tem nada com isso (MUSEU..., 1994, p. 7).

Parte desse texto já foi publicada em uma das reportagens referentes à exposição do MACPR. Aqui, além das motivações e do questionamento sobre o afastamento em relação aos enfermos, são descritas informações mais detalhadas da instalação, especificando os elementos provenientes dos hospitais.

Segundo Gomes, o trabalho de Michael Chapman abordava a questão do tratamento e da investigação científica. No catálogo, um texto em inglês é reproduzido ao lado de dois registros da obra: um que indica o modo de interação do público e outro no qual é possível ver o objeto sem interferências (imagem 71). Na legenda abaixo da foto maior, são especificados alguns materiais da instalação: materiais diversos, toca-fitas e sons gravados.

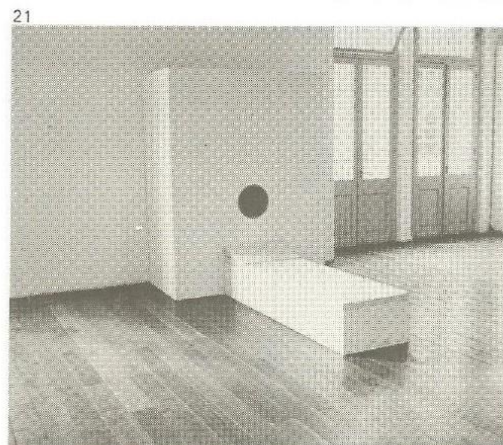
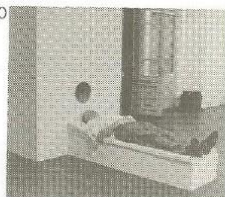
RECEIVED FROM BRLNCC.BITNET 20
 MEDNEWS - HEALTH INFO.COM
 DATEO NETWORK NEWSLETTER
 SENDERO SUN, 13 Jun 1993 10003058 MST

HICNET MEDICAL NEWSLETTER
 PAGE 44
 VOLUME 6, NUMBER 17
 JUNE 13, 1993

DR. DESROSIER'S EMPHASIZES THAT ALTHOUGH THE RESULTS ARE IMPRESSIVE AND VERY PROMISING FOR DEVELOPMENT OF A VACCINE AGAINST HUMAN AIDS, THE SAFETY ISSUE REMAINS A MAJOR CONCERN....

HE SUGGESTS THAT THE SAFETY OF A LIVE AIDS VACCINE SHOULD BE EVALUATED FOR A YEAR OR TWO IN A SMALL NUMBER OF VOLUNTEERS WHO ARE AT A HIGH RISK OF INFECTION. IF THOSE TESTS INDICATE THAT THE VACCINE IS SAFE, THE NUMBER OF INDIVIDUALS IN THE TRIAL COULD BE GRADUALLY EXPANDED. WE WOULD NEED TO ACCUMULATE SAFETY DATA OVER A PERIOD OF 10 TO 15 YEARS BEFORE WE COULD EVEN THINK OF PUTTING IT INTO THOUSANDS OF PEOPLE, HE EXPLAINS.

CUT HERE



Instalação, 1994 – mat. diversos, tóca fixas e sons gravados

Imagem 71 – *Instalação*. Michael Chapman, 1994. Fonte: Museu... (1994).

O corpo da mensagem que reproduz um padrão de uma correspondência discute a possibilidade de uma vacina e talvez também componha o áudio executado na obra.

O Dr. Desrosiers enfatiza que, embora os resultados sejam impressionantes e promissores para o desenvolvimento de uma vacina contra a aids, a questão da segurança continua sendo uma grande preocupação... Ele sugere que a segurança de uma vacina contra a o vírus deva ser avaliada por um ano ou dois em um pequeno número de voluntários com alto risco de infecção. Se esses testes indicarem que a vacina é segura, o número de indivíduos no estudo poderá ser gradualmente ampliado. Precisariamos acumular dados de segurança por um período de 10 a 15 anos antes de pensarmos em colocá-los em milhares de pessoas, explica ele (CHAPMAN *In: MUSEU...*, 1994, p. 8).

Na sequência, é apresentado o trabalho de Vicente de Mello. Na publicação, as palavras peito, vida, alimento, prazer e morte se encontram entre duas reproduções (imagem 72): a primeira traz a imagem de um mamilo no qual consta a legenda *Sem título, nº8/ direito, fotografia 51 x 48*. Na outra imagem, é possível ver o trabalho instalado, no qual a fotografia quadrada dá lugar a uma moldura redonda colocada no canto entre duas paredes. O fato de em uma das fotos constar a informação sobre ser um mamilo direito, além da montagem anterior, sugere que provavelmente foi apresentado um par de fotografias, uma em cada canto da sala.

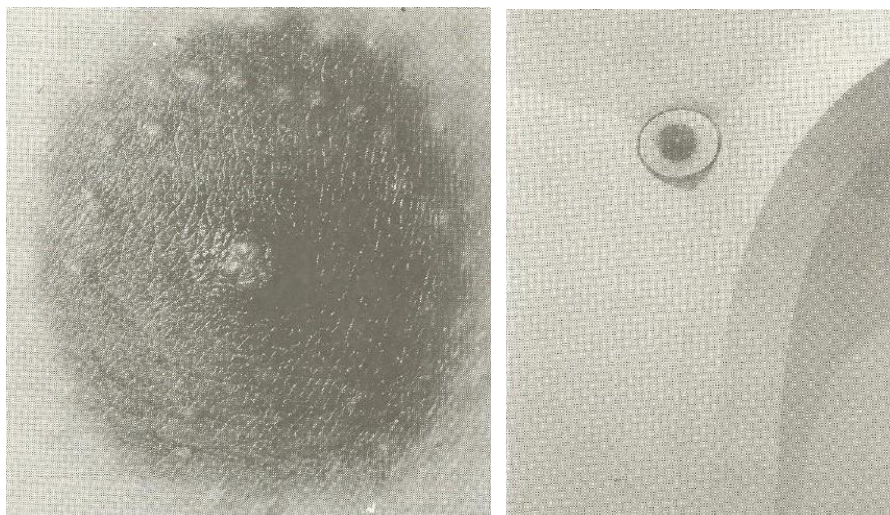


Imagem 72 – Instalação de Vicente de Mello. Fonte: Museu... (1994).

Por fim, surgem no catálogo as propostas coletivas: a primeira é o projeto coletivo com estudantes do curso de Design da UFPR, coordenado por Rita Brandt e Marina Willer, que em 1993 desenvolveram peças gráficas sobre o tema. Sobre a iniciativa, consta que

É o resultado eficaz de um projeto de criação de outdoors e sua respectiva utilização em campanhas de prevenção da AIDS. O objetivo é conscientizar a sociedade brasileira em relação a doença, ampliar o nível de informação e valorização e o respeito à vida humana (MUSEU..., 1994, p. 8).

No catálogo, aparece apenas o trabalho de duas alunas, Mariana Kapmann e Márcia Foltran, no qual é possível perceber o debate sobre a visibilidade da doença a partir das imagens das mãos dos modelos que cobrem seus ouvidos, olhos e boca (imagem 73).



Imagem 73 – Trabalho de Mariana Kapmann e Márcia Foltran. 1993. Fonte: Museu... (1994).

Ao lado das fotografias, textos sugerem o preconceito que as pessoas estabelecem com a epidemia, debatendo sua associação com outros grupos: “Fulano acha que aids é coisa de bicha / Ciclana acha que aids é coisa de drogado / Beltrano acha que aids só acontece com os outros”. Apesar de a pouca qualidade da imagem impedir que mais detalhes sejam identificados, a partir dessas informações é possível perceber que a peça gráfica critica essas associações simplistas, demonstrando, com a justaposição entre texto e imagem, como se produz o silenciamento da enfermidade.

Por fim, o último trabalho da mostra é apresentado: a instalação *Olhar-aids*. Sobre ela, existe uma imagem alusiva bastante genérica, apresentando um olho e algumas palavras. Fora isso, no texto, existe a informação de que são fotografias produzidas por artistas e fotógrafos: “É o olhar sobre um tema que nos ronda. Um olhar contemporâneo, onde alegrias, tristezas, respeito, fé, amores e esperanças... se juntam para formar correntes de energias e tornar mais forte a luta pela vida” (MUSEU..., 1994, p. 8).

Em termos de atividades paralelas, Viriato afirma que houve algumas iniciativas, como exibição de cartazes, distribuição de fitinhas e camisinhas, ainda que tenha sido em uma proporção muito menor do que o realizado em Curitiba. Se Viriato se lembra dessas ações, mencionando inclusive o calçadão da Rua da Praia como o local onde elas aconteceram, Gomes não recorda as atividades, justificando que seu vínculo com o MARGS o impedia de um maior envolvimento em eventos desse tipo.

Infelizmente, não foram encontrados outros materiais sobre a mostra, nem no acervo do MACRS nem mesmo com os curadores. A instituição, que não possuía um *clipping*⁸⁵ da exposição, forneceu apenas o catálogo já escaneado e digitalizado. Além disso, mediante meu contato, informaram que dispunham de alguns outros materiais, que foram descritos como fôlderes de exposições estrangeiras.

Diante dessa informação, pensei se tratarem de materiais cedidos por Viriato, que utilizou largamente impressos como esses tanto no MACPR quanto nas ações paralelas da mostra. No entanto, quando fui ao museu, eles haviam perdido este material e, até o momento de conclusão deste trabalho, não me informaram se o encontraram. Além disso, entrei em contato com o diretor do MACRS na época da realização da exposição, pois seu nome constava na autoria de

⁸⁵ Termo utilizado para definir a reunião de um conjunto de notícias sobre um determinado assunto. Muitas instituições utilizam-se dessa prática para registrar a cobertura da mídia a respeito de suas atividades.

algumas das fotografias reproduzidas no catálogo. Em um e-mail, ele respondeu que também fora responsável pela editoração do catálogo junto à Companhia Riograndense de Artes Gráficas (CORAG), mas, até o momento da conclusão deste trabalho, não retornou com outras informações.

3.3 – AIDS: Consciência e Arte (1994)

O segundo desdobramento do projeto original foi a realização de uma exposição homônima em Fortaleza, Ceará. *AIDS: Consciência e Arte* ocorreu no espaço expositivo do Palácio da Abolição, e seu curador, Edilson Viriato, não se lembrava de detalhes da iniciativa. Além do postal (imagem 74) que possui em seus arquivos, informou que essa realização fora articulada por Efrain Almeida, natural do estado do Ceará, e que, por isso, não se lembrava de muitas informações sobre sua realização.



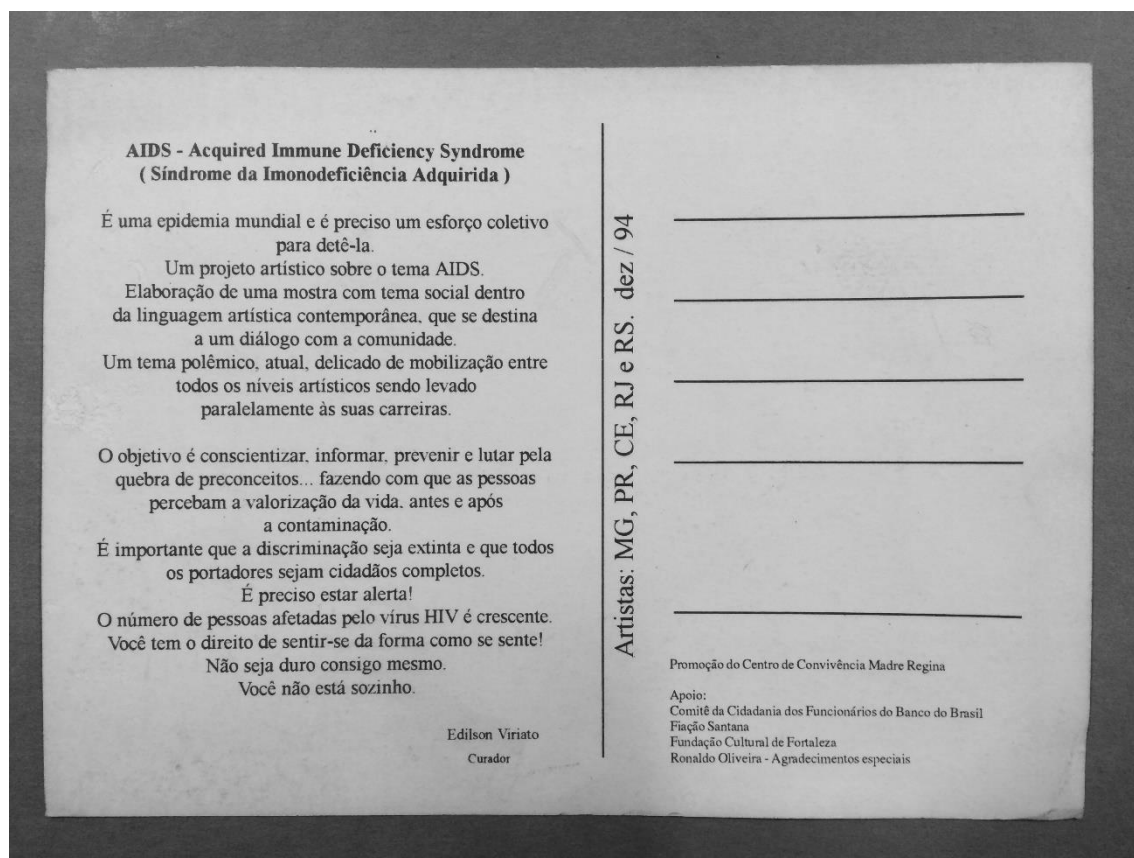


Imagem 74 – Postal da exposição *AIDS: Consciência e Arte*. 1994. Fonte: acervo de Edilson Viriato.

Além do texto curatorial de Viriato, também presente nas outras duas edições da mostra, o impresso revela a presença de artistas de MG, PR, CE e RS, o que parece demonstrar a continuidade da participação de artistas das outras duas edições do projeto. Nesse sentido, Viriato lembra-se vagamente da participação de Fidelis, sem mais detalhes. Os dados sobre a exposição ser uma promoção do Centro de Convivência Madre Regina, assim como o apoio do Comitê de Cidadania dos Funcionários do Banco do Brasil, da Fiação Santana, da Fundação Cultural de Fortaleza e os agradecimentos a Ronaldo Oliveira, não renderam outras informações sobre a realização. Da mesma forma, não foi obtido contato com o artista que articulou o projeto. Apesar do retorno da Secretaria de Cultura do Ceará, sua equipe não localizou dados sobre a iniciativa. Diante desse panorama, é possível afirmar que a proposta sobre visibilidade foi soterrada pela passagem do tempo e pela efemeridade dos arquivos.

Nesse sentido, é curioso pensar que talvez não exista um arquivo organizado sobre as atividades artísticas realizadas no espaço do Palácio do (sic) Abolição, como escrito no convite, que se equivoca em nomear o espaço que recebe a exposição. O local, que também é a sede dos despachos do governador do Estado, talvez tenha suas funções culturais colocadas em segundo plano. É difícil precisar em um caso como esse se a invisibilidade se refere apenas à abordagem

do tema da aids ou se ela atravessa a questão cultural como um todo. Nesse sentido, a precariedade das instituições e do sistema artístico brasileiro como um todo parece contribuir para reforçar a invisibilidade de uma iniciativa como essa, que, por suas próprias características, já opera à margem da hegemonia.

3.4 – A Cultura em Tempos de AIDS (2002) e SIDAIDS (2002-2004)

Em um salto temporal que compreende quase uma década, é chegado o momento de analisar o mais recente projeto artístico que abordou a aids no âmbito das artes visuais. Apesar de encontrar informações sobre essa realização no banco de dados do Itaú Cultural, lembro que já sabia da existência da exposição *A Cultura em Tempos de AIDS*, realizada em 2002, no MnBA, Rio de Janeiro, antes de coletar dados nessa plataforma.

Meu primeiro contato com a iniciativa foi uma imagem encontrada em um material didático do museólogo e professor Márcio Rangel (2005), cuja legenda era composta apenas pelo nome da mostra e do seu local de realização. A fotografia (imagem 75) me chamou a atenção por apresentar uma série de *banners* com imagens díspares, que afastavam a hipótese de uma obra única, indicando que talvez toda a mostra fosse composta por esses objetos, algo curioso, já que esse não é um material de uso comum no mundo da arte. Costumeiramente utilizado como recurso publicitário, o *banner* costuma ser uma peça gráfica grande apropriada para ser pendurada em vários lugares.



Imagem 75 – Vista da exposição A cultura em tempos de AIDS. Fonte: Rangel (2005).

A sombra projetada pelos *banners* indica sua distância das paredes, de forma que eles parecem se encontrar suspensos no espaço, equilibrados de forma sutil, construindo uma parede de imagens paralela à arquitetura ao seu redor. Tendo então muito mais especulações do que informações, procurei algumas fontes que pudessem me ajudar. Ao entrar em contato com o MnBA para obter mais informações, encontrei apenas um *flyer* da exposição (imagem 76).

Apesar de ficar decepcionado com as poucas informações existentes na instituição, por meio desse documento tive contato com a lista de artistas e com o nome do curador. Convidados por Armando Mattos, dezenove artistas participaram da iniciativa junto ao organizador, que também apresentou seu trabalho como artista. São eles: Afonso Tostes, Angela Freiburger, Brígida Baltar, Cristina Salgado, Daisy Xavier, Eduardo Coimbra, Eliane Duarte, Enrica Bernardelli, Fernanda Gomes, Gilvan Nunes, João Modé, Luiz Zerbini, Marcos Chaves, Mauricio Ruiz, Raul Mourão, Ricardo Becker, Rosângela Rennó, Tatiana Grinberg e Vicente de Mello, que também participara das exposições organizadas por Viriato.

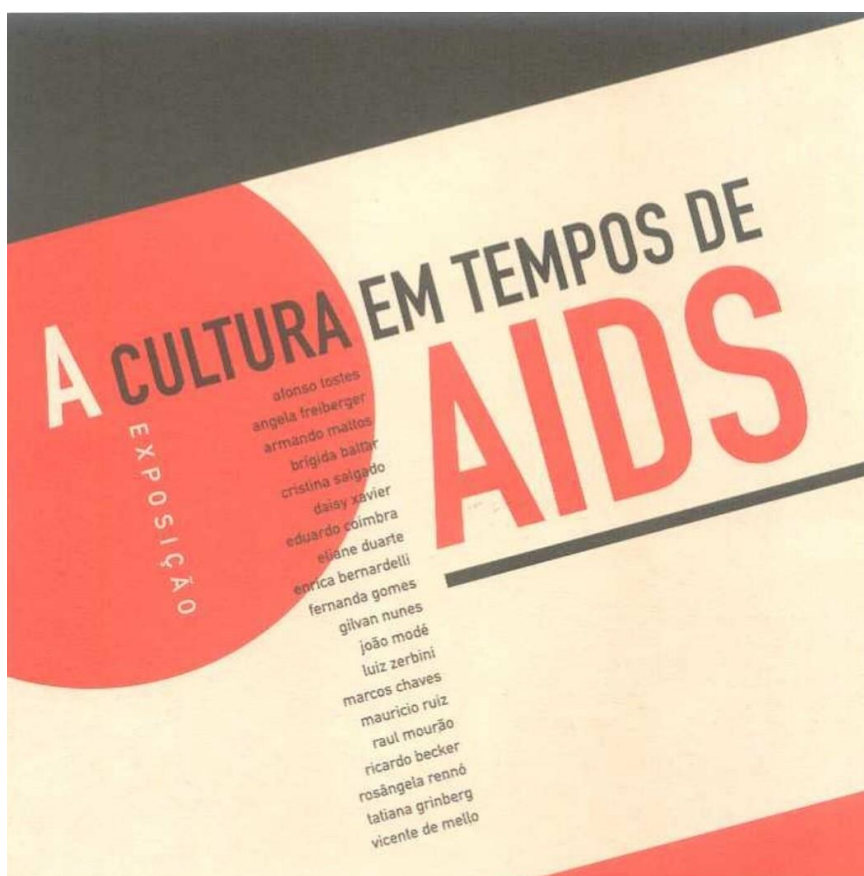




Imagem 76 – Flyer da exposição *A cultura em Tempos de AIDS*. Fonte: acervo do MnBA.

No verso do impresso, constam outras informações, como a abertura no dia 1º de março e a duração do período de visitação até o final do mês. Além disso, é possível aferir que houve o patrocínio da UNESCO, bem como que o projeto fora realizado pelo Banco de Horas do Instituto de Ação Cultural (IDAC), um projeto no qual psicólogos e psiquiatras doavam horas para atendimento de indivíduos soropositivos bem como de seus familiares. Em uma data próxima, descobri também o fôlder/cartaz do projeto *SIDAIDS* (imagem 77) por meio do pesquisador Paulo Reis. Ali, constavam a mesma lista de artistas e o mesmo curador, mas a instituição responsável pela iniciativa era o SESC-RJ. No texto da mostra, a exposição no MnBA era indicada como uma etapa anterior do projeto, que agora se desdobrava em uma outra iniciativa.

Se do lado interno da publicação foram apresentadas as imagens das obras, assim como o texto e as informações sobre a itinerância nas unidades de Petrópolis, Nova Iguaçu, Barra Mansa e São Gonçalo do SESC RJ, entre 2002 e 2003⁸⁶, no outro lado do fôlder, surgia um cartaz composto por diversas frases em blocos em vermelho e branco. *Diferencie-se pela escolha, pense diferente, just do it, isso é que é absolut freedom, em todos os momentos use camisinha, sidaids, sidaids a imagem não é nada, a imagem é tudo*: tais frases em diferentes configurações formavam uma espécie de chamado, ressaltando as questões que a exposição procurava problematizar. É importante ainda destacar que tais frases estavam diretamente ligadas ao design do impresso: quando fechado, o nome da exposição aparecia dos dois lados e, conforme fosse aberto, ele iria revelando as frases até chegar à última abertura, que revelaria o pôster na parte interna. Assim, os textos iam surgindo aos poucos conforme as dobraduras do papel fossem desfeitas (imagem 78).



Imagem 78 – Fôlder da exposição *SIDAIDS*. 2002. Fonte: acervo de Armando Mattos.

As dúvidas sobre o porquê de duas exposições idênticas com títulos diferentes, assim como outros detalhes, só foram reveladas a partir da entrevista com Armando Mattos⁸⁷. O artista e curador, que continua atuando no estado do Rio de Janeiro, narra que a ideia de realizar uma exposição sobre a aids surgiu a partir do seu contato com o Banco de Horas do IDAC. Levado por uma amiga a um seminário sobre HIV/aids na instituição, Mattos revela que não estava envolvido em atividades ativistas ou artísticas relacionadas ao combate à enfermidade até aquele momento, apesar de ter perdido vários amigos pela moléstia, especialmente do meio artístico. No entanto, envolvido pelas discussões e pelo desejo da instituição de desenvolver

⁸⁶ Acredito que exista no fôlder um erro de digitação, pois as datas das itinerância que constam são as seguintes: SESC Petrópolis 14/09/2002 até 06/10/2002, SESC Nova Iguaçu 10/10/2002 até 03/11/2002, SESC Barra Mansa 07/11/2002 até 01/02/2002 e SESC São Gonçalo 07/12/2002 até 05/01/2002, sendo impossível que o encerramento desta última exibição tenha sido em 2002, motivo pelo qual estendo sua ocorrência até 2003, discordando da fonte.

⁸⁷ Entrevista realizada em 30 de outubro de 2019.

projetos culturais, decidiu então organizar uma exposição sobre o tema, algo que nunca tinha visto no país. Afirmado que esse encontro acontecera cerca de dois anos antes da realização da mostra⁸⁸, destaca que sua curadoria procurou pensar um projeto a partir do tempo. Por esse motivo, ele se uniu a mais 19 artistas, compondo um conjunto de obras e realizadores que era igual ao número de anos contados desde que a doença fora identificada. Sobre esse início, afirma:

Procurei o Museu Nacional de Belas Artes, falei com Heloísa Lustosa, ela adorou o projeto e marcou uma data. Eu falei com os artistas e pedi para que cada um desenvolvesse um trabalho a partir da ideia da aids, pensando o que aquilo representava para eles naquele momento, como é que viam aquela situação, como é que a imagem para eles reproduziria a sensação ou entendimento do que a aids causava na sociedade e culturalmente.

A partir do aceite para o projeto, o IDAC procurou apoio da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, UNESCO, instituição reconhecida pelo projeto UNAIDS, obtendo patrocínio da instituição. Segundo Mattos, desde o início sua iniciativa se chamava SIDAIDS, um termo que combina a nomenclatura latina e a anglo-saxã. No entanto, o IDAC inseriu a realização da exposição dentro de um projeto mais amplo denominado A Cultura em Tempos de AIDS. Dessa maneira, o curador afirma que, na primeira exibição, realizada no MnBA, *SIDAIDS* ficou como um subtítulo, mas que, na verdade, esse era o nome original da exposição.

No entanto, essa foi a única realização do projeto guarda-chuva, que não desenvolveu outras iniciativas. Mattos então decidiu levar sua ideia para o SESC RJ, instituição com a qual já havia trabalhado, pois esta havia demonstrado interesse na mostra. Como a curadoria era sua, ele detinha os direitos de *SIDAIDS* e pôde realizar o projeto com o nome correto, e é justamente a circulação dessa mostra em algumas unidades do SESC RJ que o fôlder/pôster exibe. No entanto, em outro impresso, proveniente do arquivo do curador, é possível perceber que a exposição teve mais uma itinerância, percorrendo as unidades do SESC RJ em Teresópolis, Nova Friburgo e Niterói entre 2003 e 2004 (SESC Teresópolis de 12/09 até 05/10, SESC Nova Friburgo de 18/10 até 16/11 e SESC Niterói de 20/11 até 11/01), na qual se incluíram os nomes dos artistas Carlos Borges, Edmilson Nunes, Marcos Cardoso, Victor Arruda e Zé Waitz. Importante destacar que nesse coletivo não constam o nome e a obra de Angela Freiburger, presente na primeira exposição, de modo que, na diagramação do postal, sua obra foi retirada e

⁸⁸ A notícia assinada por Ann Mary Perpétuo (2002) destaca que a exposição já estaria sendo desenvolvida pelo artista havia quatro anos, o que contraria a entrevista de Mattos.

as obras dos novos artistas foram adicionadas ao final da relação de imagens (imagem 79).



Imagem 79 – Fôlder da exposição *SIDAIDS*, 2002. Fonte: acervo de Armando Mattos.

Segundo Mattos, nesse impresso consta o conjunto de obras que foi levado para a Bienal de Havana, a partir do convite de uma curadora cubana que ele hospedou em sua casa no período em que desenvolvia o projeto e que ficara muito interessada, apresentando-o para a comissão de seleção que aprovara sua participação. Uma carta do MnBA assinada por Heloisa Lustosa comprova a participação na VIII Bienal de Havana no ano de 2003. Nessa carta, também consta que o projeto ocupou a Galeria Mário Pedrosa – Espaço Faperj quando de sua exibição na capital fluminense. Esse é um dado importante, pois inscreve a exposição em uma certa história da margem no que diz respeito à sua localização física no MnBA.

Segundo Gabrielle Nascimento (2019, p. 66), a Galeria Mário Pedrosa foi inaugurada na década de 1990 como um espaço para a diferença na arte:

[...] em 1994, no plano de ocupação da diretora Heloisa Aleixo Lustosa (1991-2002), sob a coordenação de Dinah Guimaraens, inaugura-se no MNBA a Galeria Mário Pedrosa, a partir do projeto do Museu das Origens, idealizado pelo crítico Mário Pedrosa para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1978, no pós-incêndio. O projeto tinha como intuito propor um espaço que reunisse obras dos diversos segmentos da arte e cultura brasileira, incluindo arte indígena, negra, popular e inconsciente, lado a lado com a arte europeia.

Nesse sentido, a iniciativa parece inscrever sujeitos e produções periféricas à hegemonia no espaço do museu, o que se comprova pela exposição de Mattos. Atualmente, a galeria se encontra fechada, o que reforça a dificuldade em inscrever a diferença no interior dos discursos e dos espaços do mundo da arte. Apesar de não terem sido encontradas informações sobre como se deu a parceria com a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), o fato de a instituição ter estabelecido esse convênio demonstra uma política bastante ampla para esse espaço. No entanto, como relatado pelo curador, tal sala se localiza no piso inferior do museu, aspecto que permite a problematização sobre como se dá o processo de reconhecimento da diferença: em uma nota de rodapé, um anexo, uma sala à parte e não integrada à discursividade hegemônica do projeto da instituição.

Sobre os convites para o projeto, Mattos relata que entrou em contato com amigos pessoais da geração 80, movimento de que participou, e também de outros artistas com quem tinha contato. A solicitação foi realizada com certa urgência, pois a data conseguida no MnBA era muito próxima. Quando indagado se alguma de suas escolhas foram no sentido de privilegiar artistas soropositivos, ele afirmou que essa não foi uma preocupação, até porque considerava indelicado interpelar as pessoas sobre isso, motivo pelo qual não sabe o estado sorológico de nenhum dos artistas que convidara.

Eu não me preocupei com a soropositividade dos artistas não, porque eu achei que isso era uma coisa muito íntima, nem questioneei nem perguntei e nem nada disso. Convidei os artistas e amigos, como um grupo de profissionais, no caso artistas plásticos que desenvolviam um trabalho de arte, pela afinidade, pela facilidade de contatar as pessoas com quem eu sempre estava em contato, pessoas que eu encontrava com muita frequência.

Além de afirmar que todos aceitaram e gostaram muito de participar do projeto, ele destaca, em dois momentos da entrevista, o fato de a doença ter afetado fortemente o meio artístico, ideia problematizada por Crimp (2017), que considera tal pensamento uma armadilha. A partir do contexto do mundo da arte, o curador afirma:

A gente já havia perdido vários amigos por conta da doença, enfim, era uma forma também de chamar atenção das pessoas sem ser muito agressivo, porque a doença já era uma coisa que por si só já tinha deixado muitas marcas nas pessoas na sociedade, então era para ser uma coisa não tão contundente ou que reproduzisse aspectos da doença, mas do universo do próprio artista.

Ao narrar as marcas que a doença já havia deixado, Mattos apresenta um importante atravessamento de seu projeto, o período em que *SIDAIDS* ocorrera. Diferentemente das exposições em Curitiba, Porto Alegre e Fortaleza, sua iniciativa se estabelece após a distribuição de medicamentos paliativos que concediam melhor qualidade de vida e

longevidade para os indivíduos soropositivos. Consciente de que agora a aids não era mais uma sentença de morte, a proposta de Mattos se insere numa reflexão mais livre que procura pensar a presença da doença na sociedade, pensando a prevenção, mas sem o risco da morte iminente pairando no ar com a mesma intensidade.

O curador inclusive destaca que se lembra de artistas que abordaram os temas da aids ao final dos 1980 e no início dos 1990, mas que nesse período, o início dos anos 2000, não se lembra de ninguém que estivesse continuamente debatendo o assunto em sua produção. Nesse sentido, ao afirmar que sua ideia era pensar o tema a partir do tempo, é necessário pensar que aqui já se está falando de um movimento parcialmente retrospectivo, que pensa a moléstia no início do novo século, mas também todo o seu percurso até ali, aspecto reforçado pela escolha de convidar artistas correspondentes ao número de anos de identificação da enfermidade.

No entanto, consta em uma reportagem publicadas na época um elemento que Mattos divulgou como essencial para a sua seleção, diretamente ligado à passagem do tempo. Tanto a notícia publicada sem autoria no jornal *O Globo*, no dia 2 de março de 2002 quanto a reportagem de Ann Mary Perpétuo na *Tribuna de Petrópolis*, em 8 de setembro do mesmo ano, afirmam que o curador escolheu artistas cuja idade estava compreendida entre os 40 e os 45 anos, “[...] artistas que no início da epidemia eram pessoas sexualmente ativas e que tinham sofrido – por conta do surgimento da AIDS – um impacto muito grande no seu próprio comportamento” (PERPÉTUO, 2002, n.p.).

Nesse trecho, o aspecto retrospectivo distancia essa proposta das outras estudadas neste capítulo, que ocorreram no ápice da epidemia no país, mas, simultaneamente, o curador procura indivíduos que tenham vivido em tal período o impacto da epidemia em suas práticas, com destaque para as práticas sexuais. Ou seja, existe aqui a evocação da lógica do testemunho, de destacar o discurso daquele que viveu a experiência, colocando-o no centro da narrativa. Nesse sentido, ainda que Mattos não tenha se preocupado com a soropositividade dos artistas que convidara, estabeleceu um recorte de idade que relacionasse os artistas de maneira direta com a epidemia.

Tendo em vista, entretanto, que os tempos eram outros, Mattos relata que, para realizar a exposição, fez uma série de pesquisas, consultando os dados disponíveis no IDAC, como estatísticas elaboradas a partir das informações coletadas pelos terapeutas. Chamou-lhe a

atenção que, naquele momento, a maioria dos casos não fosse de gays e que essa associação, apesar de fácil, porque eles constituem uma parcela marginalizada pela sociedade, desse lugar à preocupação com os jovens e as mulheres casadas. Sobre as mulheres, o curador contextualiza como o uso do preservativo por parte dos maridos era algo inconcebível. Como eles não se protegiam com as esposas nem com eventuais parceiras ou parceiros, as mulheres casadas soropositivas se tornavam cada vez mais numerosas.

Esses dados contextuais atravessaram a elaboração do projeto de Mattos, e a análise de seu texto presente no fôlder/cartaz permite que possamos entender como o curador interpretou tais questões para formular sua iniciativa:

Esse projeto foi inaugurado em março de 2002, no Museu de Belas Artes, inicialmente com o patrocínio da UNESCO, para compor o projeto “A cultura em Tempos de AIDS” do IDAC/BdH, reunindo 20 artistas do Rio de Janeiro engajados em um trabalho voluntário dentro da arte, direcionado para o exercício da cidadania e da solidariedade e que pretende atuar na formação de opinião, colaborando como veículo auxiliar aos programas de assistência e de informação. A proposta da curadoria é utilizar como modelo expositivo a mídia publicitária, que se desdobra como uma mostra itinerante de banners fotográficos para dar visibilidade e ampliar a discussão em torno da pandemia. A escolha da fotografia em formato de banner pretende dinamizar os modelos expositivos tradicionais e estender-se a fim de viabilizar a aproximação do público ao tema. As imagens desta exposição foram produzidas pelos artistas com a consciência de que sua finalidade é informativa e social. Sua intenção é despertar, naqueles que entrarem em contato com elas, sensibilidades que estimulem processos reflexivos mais profundos sobre os aspectos afetivos e sociais causados pela AIDS. Entretanto, este conjunto de imagens que compõe a mostra SIDAIDS não tem a pretensão de alterar sozinha o significado político-ideológico da doença, mas propor, através do envolvimento com a atividade cultural, o contato do público com o imaginário artístico contemporâneo. Como podemos controlar os instintos e as pulsões frente ao *mal du siècle* (mal do século) em um mundo globalizado dominado pelos dogmas estetizantes do *mass media* (mídia de massa), que privilegia o *ethos* (comportamento) pró-prazer? Poderão essas imagens suscitar mudanças no comportamento? Responderemos com as palavras de Lygia Clark: “Nós (artistas) somos os propositores.” Assim, para que possamos instrumentalizar a arte, capacitando-a no sentido de uma conscientização social, é necessário que se concretizem através da articulação de diferentes organismos de socialização, projetos educativos e culturais que dinamizem a informação e que promovam atitudes preventivas e de solidariedade (MATTOS, 2002, n.p.).

Além de apresentar o contexto do surgimento da iniciativa, pontuando a cidadania e a solidariedade como fatores que guiaram os artistas, o texto reafirma o caráter informativo e social da mostra. Um destaque deve ser feito para o comentário que parece destacar uma perspectiva moralista. Quando o curador propõe o controle dos instintos e das pulsões em um mundo dominado pelo comportamento pró-prazer, é necessário perguntar qual seria o problema de uma postura que defende o prazer e o fato de que parece subjacente a esta postura a crítica ao comportamento sexual liberal. Uma posição importante de Crimp (2004) é a defesa da promiscuidade como uma ferramenta para a prevenção do HIV. Segundo o autor, seriam os

gays, por meio de sua exploração da sexualidade, que encontrariam em suas próprias práticas formas de fazer sexo que não ofereceriam risco de contágio. Nesse sentido, parece importante destacar que o prazer não precisaria ser interditado diante da epidemia.

Mattos também afirma que as imagens não têm a pretensão de alterar os significados da doença, mas sim de propor a perspectiva do imaginário artístico como uma possibilidade de entendimento e reflexão. Ao utilizar o termo instrumentalização da arte, ele aponta que existe um objetivo, a conscientização social, e que a arte está a serviço dele. O discurso fica em um interstício, no qual a arte não pode mudar o mundo diretamente, mas talvez estimule alguma reflexão sobre o tema, procurando desencadear reflexões. A menção a Lygia Clark, artista que foi tão radical em sua experimentação e postura de questionamento da arte a ponto de deixar de se reconhecer dessa forma para se tornar uma terapeuta, indica como o curador tem interesse em debater as fronteiras da instituição arte.

Talvez o maior indício do processo de instrumentalização e da vontade de comunicar o tema de uma forma acessível, além da itinerância pelo interior em lugares que não têm o mesmo acesso à arte que a capital, como pontua a jornalista Ann Mary Perpétuo (2002), seja a escolha do formato *banner*, definido pelo curador como uma mídia publicitária, para a realização integral do projeto. Ao propor que todos os trabalhos sejam apresentados a partir de fotografias ampliadas nessa apresentação, procurando a visibilidade e a ampliação da discussão, Mattos sacrifica a materialidade original das imagens em prol de uma padronização que, segundo ele, poderia facilitar o contato das pessoas com as imagens.

Essa proposta de dinamizar os modelos expositivos tradicionais seria advinda da própria prática artística do curador, que em sua produção poética discutia e se apropriava de imagens publicitárias, o que atribui a sua formação vinculada à área de comunicação social. Perpétuo (2002) afirma que, desde 1993, Mattos vinha desenvolvendo projetos curatoriais que chamava de *instalações colaborativas multimídia*. Observando-se as características de seu projeto, não é de se surpreender que a jornalista aproxime esse termo à iniciativa, já que a proposta opera um pouco além da justaposição de obras, alterando a apresentação dos trabalhos por meio de uma padronização que procura criar uma ambientação específica, uma condição instalativa composta pelos trabalhos individuais dos artistas, que diluem suas materialidades em torno de um objeto comum, o *banner*.

Em entrevista, Mattos também revela que os *banners* facilitaram e não encareceram a mostra, dinamizando sua produção. A montagem era bastante simples, e ele podia transportá-los enrolados facilmente. Afirmando gostar da ideia de suspendê-los no espaço afastados da parede, afirma que sua escolha se adaptou bem para as unidades do SESC RJ, pois em algumas não havia uma galeria ou a galeria não comportava a mostra, sendo necessário adaptá-la para locais alternativos, como espaços externos e esportivos, o que evidencia a ideia de um espraiamento para além dos locais costumeiramente associados à arte. Os *banners* utilizados em todas as exposições foram os mesmos, sendo entregues aos artistas ao final do circuito de exposições.

Outro aspecto importante da conjuntura da mostra, para Mattos, foi a fotografia digital, que estava em pleno desenvolvimento, de modo que ele procurou a melhor tecnologia disponível para produzir os estandartes, que tinham algo entre 3 e 2,5 m, tamanho adequado para a galeria que se localizava no subsolo do MnBA, segundo as palavras do curador. Nesse espaço, ele produziu um corredor de imagens, dividindo-as em duas linhas. Sua ideia era que, conforme o visitante passasse por eles, fosse sendo envolvido pelas imagens. Nesse sentido, ao procurar se afastar da arte tradicional ao usar o *banner*, suas ampliações aproximam tais imagens fotográficas do conceito de forma quadro, discutido por Chevrier (2003), reaproximando as imagens às pinturas de grandes dimensões.

Diante dessa informação, é difícil não relacionar sua estratégia com *A Grande Tela*, emblemática montagem da curadora Sheila Leirner na *Exposição Especial Expressionismo no Brasil – Heranças e Afinidades*, que integrou a 18ª Bienal de São Paulo, em 1985. Naquela oportunidade, Leirner colocou pinturas de grandes proporções em três corredores de cem metros de extensão, justapondo quadros nos dois lados das estreitas passagens. Para além da crítica ou da defesa dessa atitude, a proposta entrou para a história da arte brasileira e, guardadas as devidas proporções, parecer ter relação com o projeto de Mattos e com sua proposta de criar uma espécie de ambientação em formato de corredor.

No entanto, se Leirner estava produzindo uma reflexão sobre a pintura em meio aos debates do neoexpressionismo, a fotografia acabou sendo o grande destaque da iniciativa sobre a aids, já que qualquer que fosse a linguagem original da obra, como o pequeno desenho de Brígida Baltar, seria produzido um registro fotográfico e, a partir dele, produzir-se-ia o *banner*. Entra em debate então a escala do trabalho, já que, na verdade, as imagens são ampliações. Discutindo a inserção do *banner* e o tamanho das obras, Mattos afirma:

O banner era uma coisa que não dava aquela característica de artes plásticas que talvez afastasse o público [...] então eu achava que essa estratégia aproximava o público. Técnicas mais convencionais talvez dificultassem um pouco [...] e como [...] os artistas não fizeram trabalhos grandes, eu achei que o banner podia causar mais impacto, causava mais impacto na verdade.

Mattos afirma que sua estratégia era uma forma de se afastar de narrativas hegemônicas do campo da arte, repetindo, em outro momento da entrevista, que desejava um afastamento dos cânones:

Eu entendia que o *banner* e que a fotografia eram uma coisa mais comunicativa, uma linguagem mais próxima de todas as pessoas, até para também não configurar só uma exposição de arte. Eu não queria que fosse uma exposição de arte sobre a aids, eu queria que fosse uma exposição sobre a aids, não sobre a doença, mas sobre o assunto. Eu me preocupava, eu achava que os trabalhos muito pequenos, porque todos eram muito pequenos, iam gerar uma exposição muito intimista e eu não queria, eu queria uma coisa mais ligada à publicidade, entende? [...] O *banner* sempre te atrai porque você acha que você vai consumir alguma coisa com aquela mídia, é uma mídia muito mais ligada à publicidade e propaganda do que necessariamente às artes plásticas. Então queria um pouco esse afastamento das artes visuais, das artes plásticas e mais uma ligação direta com a publicidade e a propaganda [...].

Seu discurso pode parecer contraditório ao defender uma exposição com obras de arte que não fosse uma exposição de arte, mas penso que ele está justamente problematizando a discussão sobre o aspecto político da arte, diante do purismo e da autonomia frequentemente associados ao trabalho artístico. Nesse sentido, desafiar suas convenções seria também desafiar seu isolamento. No entanto, é interessante perceber que, apesar dessa estratégia, o artista procurou incluir entre os participantes da mostra nomes consagrados das artes visuais, criando mais uma camada de sentido ao ressignificar o trabalho desses realizadores com o formato *banner*, sem prescindir do prestígio dos profissionais que integraram o projeto e da sua inauguração em um dos mais importantes e tradicionais museus de arte do país.

Tensionando as relações entre a arte e a comunicação a partir dos *banners* que reproduziam imagens de trabalhos artísticos e que, simultaneamente, também eram trabalhos de arte, a exposição apresentou uma série de elaborações bastante interessantes, que deram especial enfoque para a evocação do corpo humano assim como elementos ligados à natureza, recorrendo também a outros símbolos que evocavam a dor e a violência de formas bastante sutis.

As primeiras reproduções das obras, sobre as quais não fora identificado nenhum título, se apresentam em torno do corpo. O trabalho de Afonso Tostes apresenta uma espécie de negativo/positivo de uma cabeça que parece ter sido originalmente pintada sobre tela (imagem 80), enquanto Angela Freiburger realiza uma composição com uma peça de roupa feminina

pendurada em um cabide. O ambiente obscuro contrasta com a camisola, que levita sobre o chão evocando algum tipo de ausência, inclusive através de sua disforme sombra sobre o assoalho (imagem 81).



Imagem 80 – Reprodução do trabalho de Afonso Tostes. Fonte: Mattos (2002).

Imagem 81 – Reprodução do trabalho de Angela Freiburger. Fonte: Mattos (2002).

A obra do também curador Armando Mattos apresenta a imagem de um homem na areia com a frase “Os valores já não valem nada” abaixo de seus pés. Além de segurar seus sapatos nas mãos enquanto caminha descalço, tem suas feições parcialmente apagadas (imagem 82). Ao seu lado no pôster, o desenho de Brígida Baltar apresenta uma figura que se espalha sobre uma espécie de tela ou grade. Com os braços estendidos, cabelos curtos e vestindo um vestido preto, parece encarar o objeto como um obstáculo ou prisão (imagem 83).

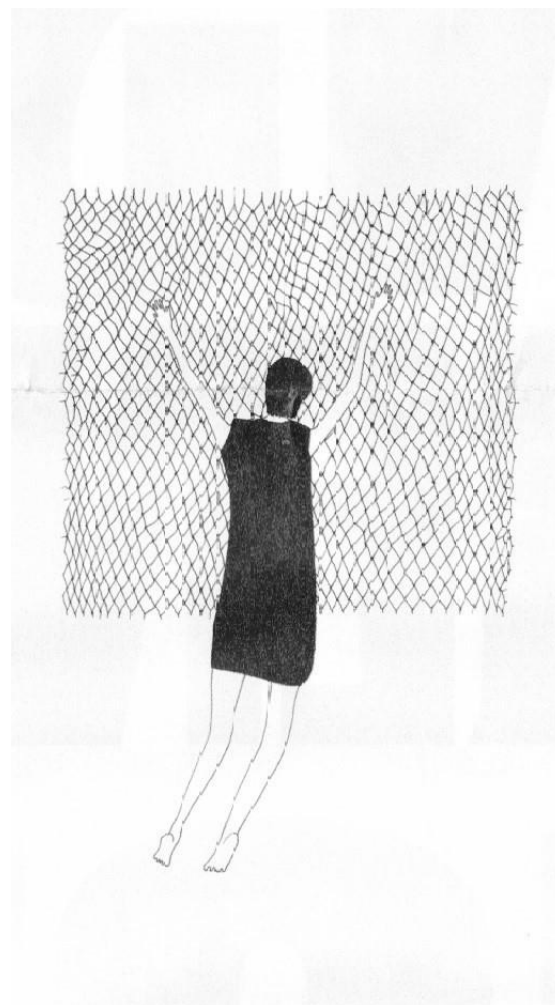
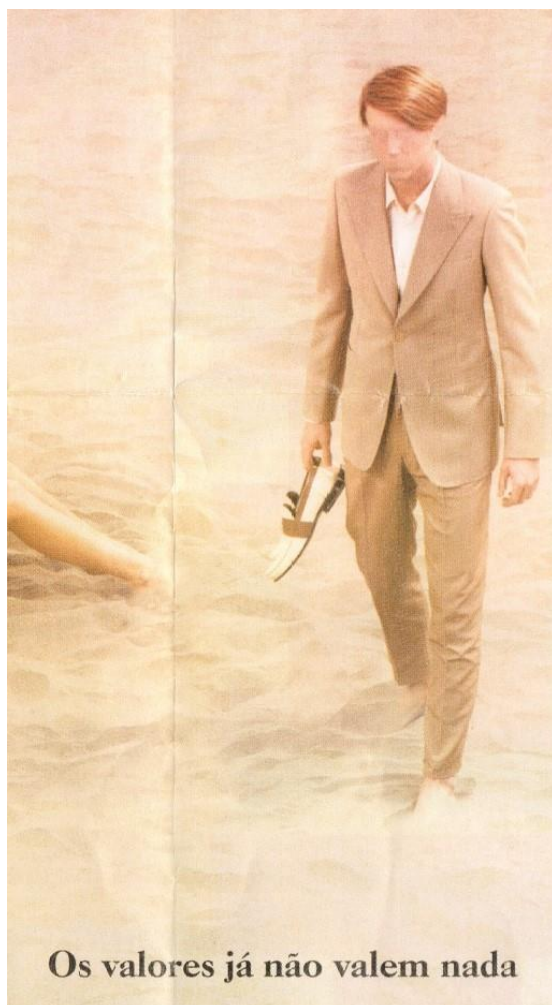


Imagem 82 – Reprodução do trabalho de Armando Mattos. Fonte: Mattos (2002).

Imagem 83 – Reprodução do trabalho de Brígida Baltar. Fonte: Mattos (2002).

Sobre o trabalho de Mattos, o artista afirma que esta é uma fotografia de uma série, seu único projeto artístico a abordar a doença, no qual retira a identidade de diversas figuras provenientes de peças publicitárias. Aqui, ele se apropriou de uma campanha da grife Prada e de um texto do qual não lembra a fonte. Em dado momento da entrevista, ao relatar o status da enfermidade, comentando a passagem de uma doença estigmatizada pelos gays para uma doença que começava a afetar as famílias, diz:

Quando entra na situação das famílias que têm que ser preservadas essa discussão arrefece um pouco, não se discute mais, não se fala mais, se enfia a cabeça dentro da terra [...]. A minha imagem na exposição tem a ver com isso, esse homem descalço caminhando na areia de terra, meio solitário.... Quem é esse homem? O que é esse homem nessa sociedade da aids?

Sua discussão evoca a questão da identidade e da corporeidade, que parece ser também o mote do trabalho de Cristina Salgado, composto pela reprodução de um objeto que combina partes do corpo de uma maneira bastante curiosa: de dois pés calçados com meias e sapatos

lustrosos, emerge um corpo de bebê acima dos joelhos (imagem 84). Uma imagem que pode ser aproximada de algumas representações bestiais da enfermidade, como a obra *AIDS 1984*, de Keith Haring. No entanto, se no trabalho do estadunidense fica clara a tentativa de produzir uma imagem metafórica do vírus, aqui os sentidos estão mais abertos, podendo indicar também a transmissão vertical ou uma sensação de incômodo mais abstrata. Por seu turno, o trabalho de Daisy Xavier joga com as proporções e as distâncias dos objetos em relação à câmera fotográfica, sugerindo uma árvore sendo tocada pela ponta dos dedos de uma pessoa (imagem 85). Uma certa perturbação nessa imagem provém da sobreposição das mãos: detalhes como esse parecem estar presentes em boa parte dos trabalhos que compõem *SIDAIDS*, em imagens permeadas por pequenas descontinuidades.

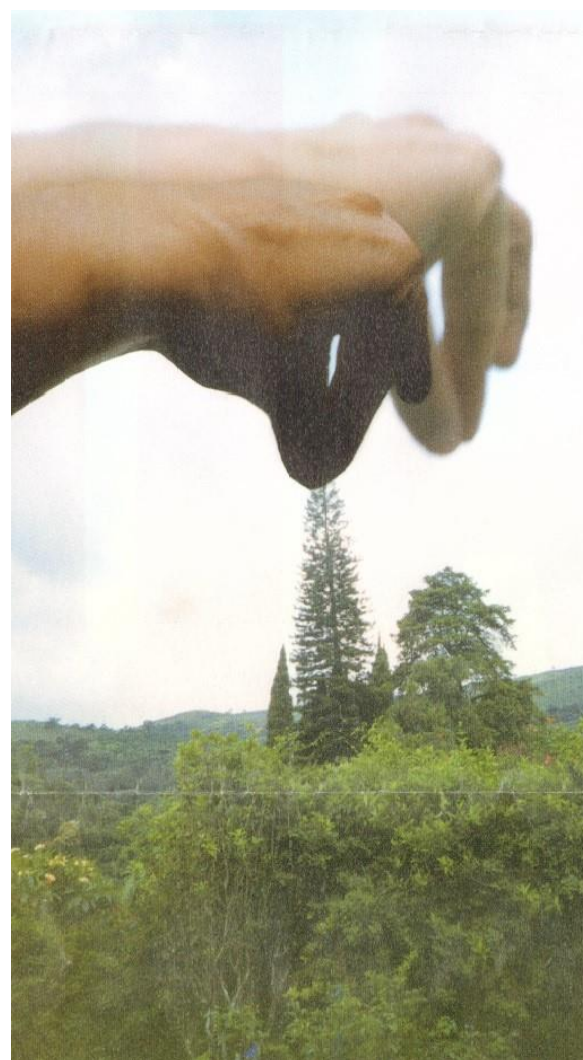
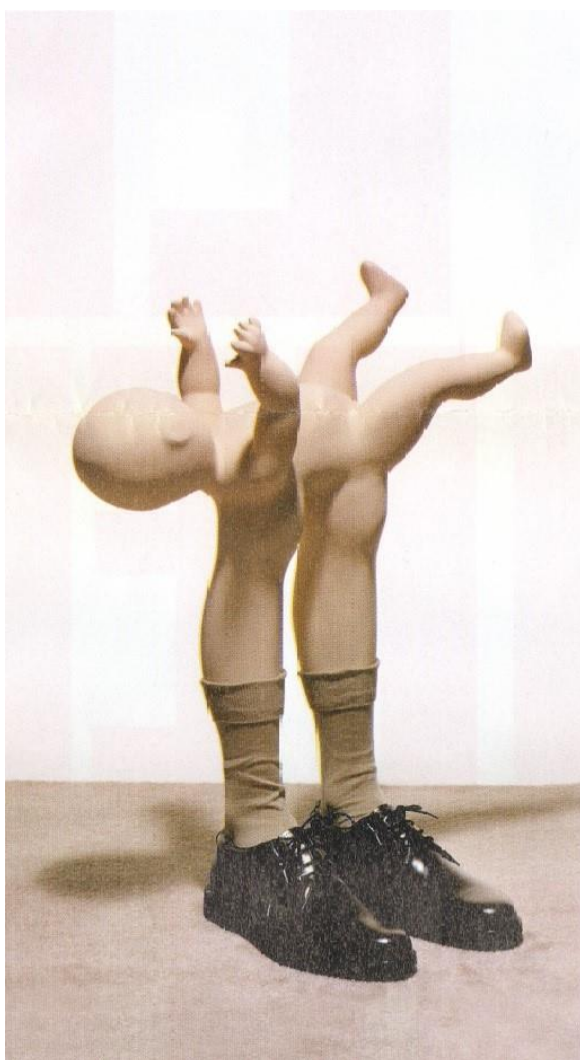


Imagem 84 – Reprodução do trabalho de Cristina Salgado. Fonte: Mattos (2002).

Imagem 85 – Reprodução do trabalho de Daisy Xavier. Fonte: Mattos (2002).

A proposta de Eduardo Coimbra é uma imagem do céu com a intervenção de um alvo que incide sobre uma nuvem bem ao centro da composição, sobrepondo uma certa violência ao registro da paisagem (imagem 86). O trabalho de Eliane Duarte também evoca a natureza a partir de um conjunto de peças que se assemelham a colares, criando um objeto no qual os fios têm presos a si alguns objetos que remetem a casulos (imagem 87). Tais volumes estão posicionados em uma mesma altura, também ao centro da composição, produzindo uma acumulação.



Imagem 86 – Reprodução do trabalho de Eduardo Coimbra. Fonte: Mattos (2002).

Imagem 87 – Reprodução do trabalho de Eliane Duarte. Fonte: Mattos (2002).

A porção circular do trabalho de Enrica Bernardelli também evoca um alvo, estabelecendo relação com o trabalho de Coimbra. Sobre um rosto de feições femininas, legendado pela expressão *desfolharciclones*, um círculo se impõe ao centro do rosto, sendo possível ler esse objeto como uma espécie de alvo que parece ter sido produzido a partir da própria imagem que estampa (imagem 88). O trabalho de Fernanda Gomes que sobrepõe duas

impressões digitais, símbolo da individualidade do ser humano devido à sua exclusividade e também à sua semelhança, já que todos as possuem, também evoca imagens circulares através das linhas que, impressas a partir dos dedos, constituem sinuosos desenhos (imagem 89).

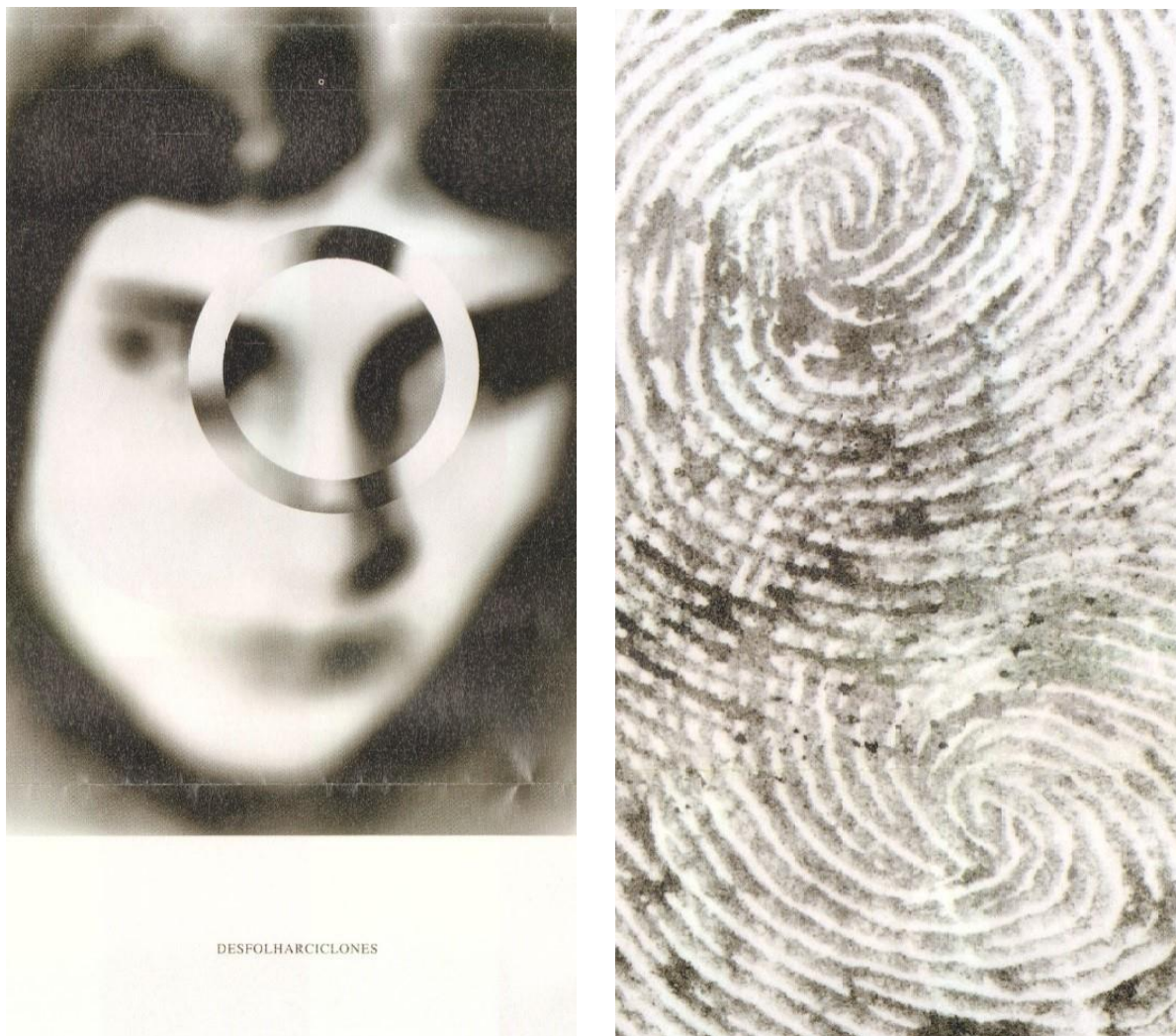


Imagem 88 – Reprodução do trabalho de Enrica Bernardelli. Fonte: Mattos (2002).

Imagem 89 – Reprodução do trabalho de Fernanda Gomes. Fonte: Mattos (2002).

Gilvan Nunes apresenta em sua obra duas pernas com botas ou meias de cores distintas, uma mais clara e a outra mais escura. Levitando no espaço, a curiosa figura tem seu corpo borrado e cortado na altura dos joelhos pelo enquadramento da imagem (imagem 90). O trabalho de João Modé parecer ser também proveniente de um desenho, mas uma espécie de laço que o atravessa horizontalmente pode sugerir que talvez essa superfície tenha algum volume, inclusive porque o fio parece envolto por uma substância vermelha em alguns pontos, sugerindo a presença de sangue, elemento bastante recorrente para se pensar a doença, assim como o próprio laço, símbolo da resposta ao HIV/aids (imagem 91).



Imagem 90 – Reprodução do trabalho de Gilvan Nunes. Fonte: Mattos (2002).

Imagem 91 – Reprodução do trabalho de João Modé. Fonte: Mattos (2002).

A fotografia de Luiz Zerbini apresenta uma figura humana que parece ser o resultado da sobreposição de duas imagens. De costas para o espectador, contemplando o vazio, a figura contrasta sua palidez com a escuridão (imagem 92). Segundo a reportagem de *O Globo*, o artista intitula a série à qual pertence essa imagem de *Fantasmilha*, exibindo nessa fotografia “[...] um corpo magro com uma imagem sobreposta que pode ser seu espectro” (CENAS, 2002, p. 7). Em outra direção, Marcos Chaves, em uma estratégia bem-humorada, sugestiona o uso do preservativo através da colocação de uma sacola em um hidrante. Além do coração estampado no preservativo improvisado, logotipo de uma rede de supermercados local, a cor vermelha está presente também no fálico objeto que se projeta da calçada (imagem 93).

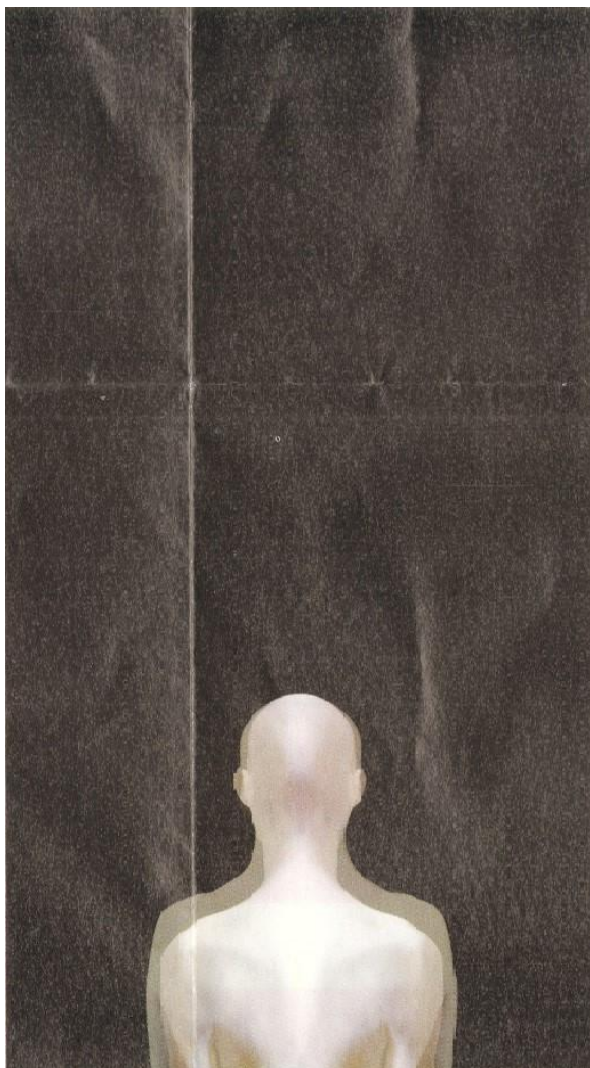


Imagem 92 – Reprodução do trabalho de Luiz Zerbini. Fonte: Mattos (2002).

Imagem 93 – Reprodução do trabalho de Marcos Chaves. Fonte: Mattos (2002).

A fotografia de Mauricio Ruiz apresenta o recorte de um peitoral masculino, no qual os pelos emolduram alguns pingentes presos por correntes (imagem 94). Além de uma forca, é possível identificar a presença de uma cruz e uma guilhotina levemente desfocada: referências à religião, ao martírio e à morte que se inscrevem na iconografia da aids, expandindo os símbolos relacionados ao sofrimento e à morte causada por algum tipo de contravenção. O corpo também é o mote do trabalho de Raul Mourão, que apresenta um desenho de uma cabeça em perfil, na qual é possível perceber um grande emaranhado e expressões como *fraude ou não* e *chave*. A dificuldade em aproximar esses termos da doença, assim como para identificar os desenhos, sugere que a própria acumulação que compõe a figura remete à enfermidade e suas discussões.

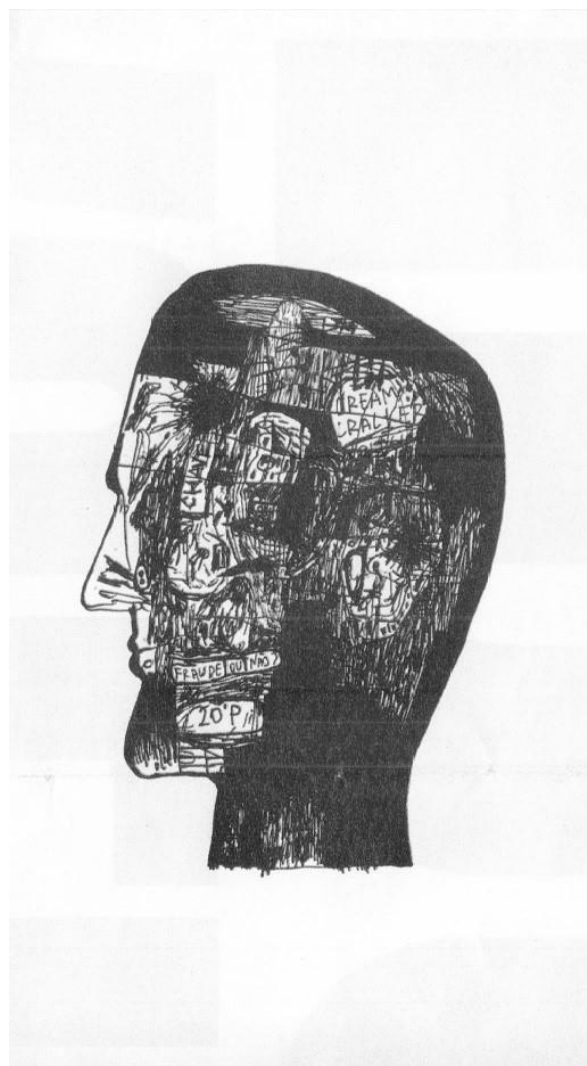


Imagem 94 – Reprodução do trabalho de Mauricio Ruiz. Fonte: Mattos (2002).

Imagem 95 – Reprodução do trabalho de Raul Mourão. Fonte: Mattos (2002).

Outro trabalho que parece difícil de aproximar com precisão à aids é o de Ricardo Becker. Ao fundo, um espelho quebrado parece refletir parte de uma paisagem, revelando junto a ela um corpo, uma árvore e o céu. Inclinado, esse espelho não ocupa toda a porção da imagem, deixando aparente uma porção cinza do espaço no qual se localiza. Sobre esse espelho, e misturado ao seu reflexo, um livro aberto em noventa graus configura um volume que cobre parte da cabeça da figura humana (imagem 96). A reprodução de *O beijo* (1907), de Constantin Brancusi, indica a presença do erotismo de forma discreta, além de inserir uma imagem consolidada nos discursos artísticos em uma obra que tematiza um assunto emergente. A fotografia de Rosângela Rennó, por sua vez, apresenta um corpo infantilizado e distorcido com algumas manchas. Apesar de poder ser uma referência ao sarcoma de Kaposi, o uso de um

corpo jovem e de manchas mais sutis pode indicar outras chaves de leitura, como a própria ideia de mácula, bem como a maculação da carne (imagem 97).

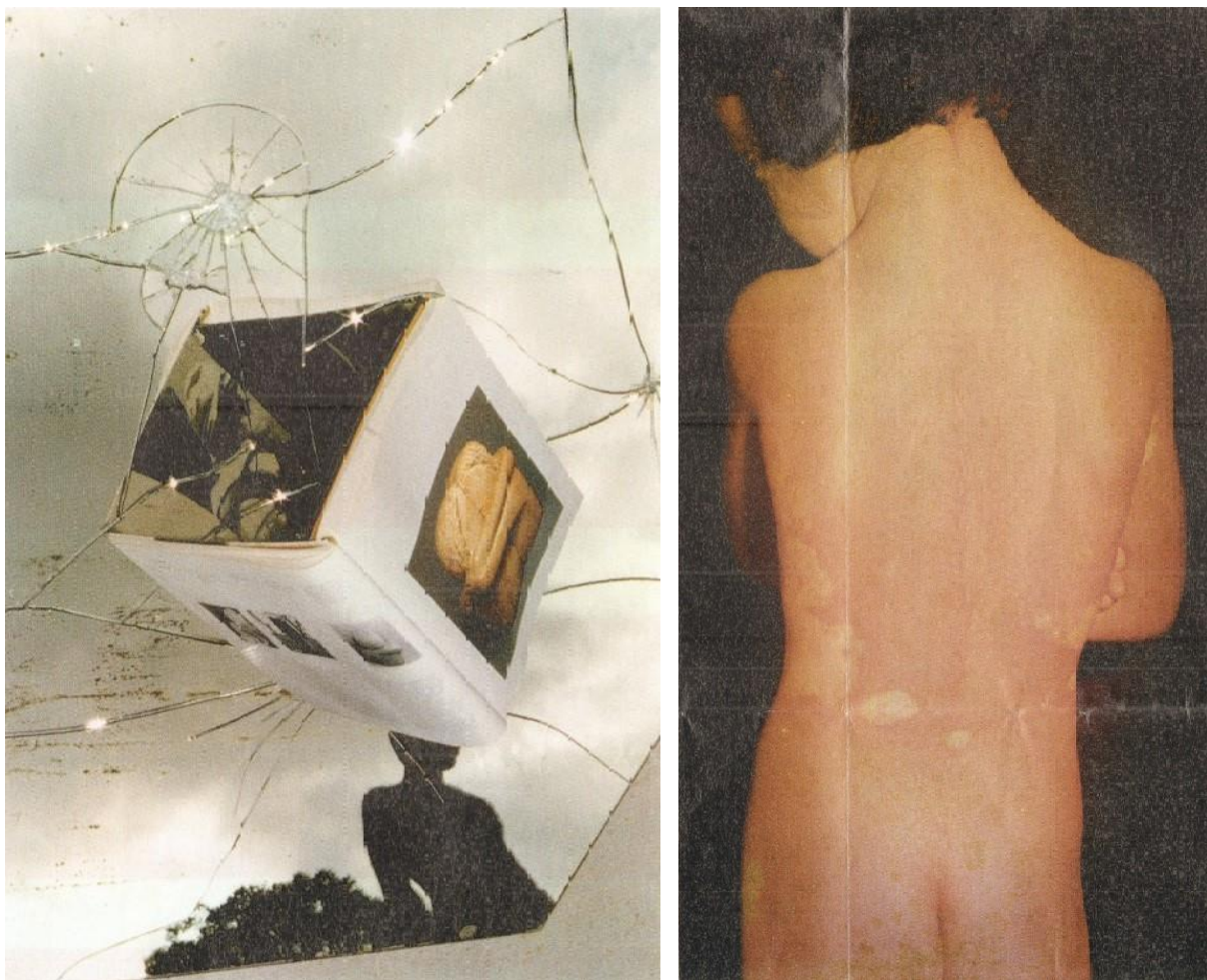


Imagem 96 – Reprodução do trabalho de Ricardo Becker. Fonte: Mattos (2002).

Imagem 97 – Reprodução do trabalho de Rosângela Rennó. Fonte: Mattos (2002).

Tatiana Grinberg, por sua vez, apresenta o registro de dois pratos sobre um solo repleto de plantas, com algumas delas dentro dos recipientes (imagem 98). A presença de delicadas flores, símbolos fúnebres por excelência, compõe junto às linhas que atravessam a paisagem que recebe os dois vasilhames. Por fim, Vicente de Mello, que também participara das exposições de Curitiba e Porto Alegre, apresenta a sombra negra de uma rosa. Um dos símbolos do amor, largamente utilizado por artistas que abordaram a aids, tanto pela sobreposição deste aspecto com sua condição de oferenda fúnebre quanto pela relação com o amor romântico. Seus contornos contrastam com o fundo branco, quase como um símbolo, um logotipo, aproximando-se da proposta de Mattos de apropriação dos códigos visuais da publicidade (imagem 99).

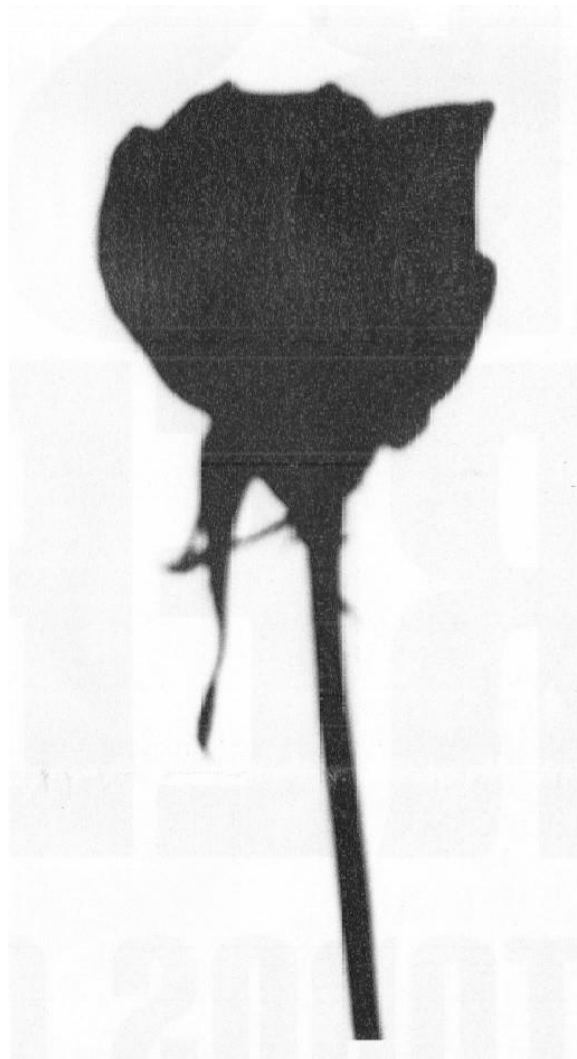
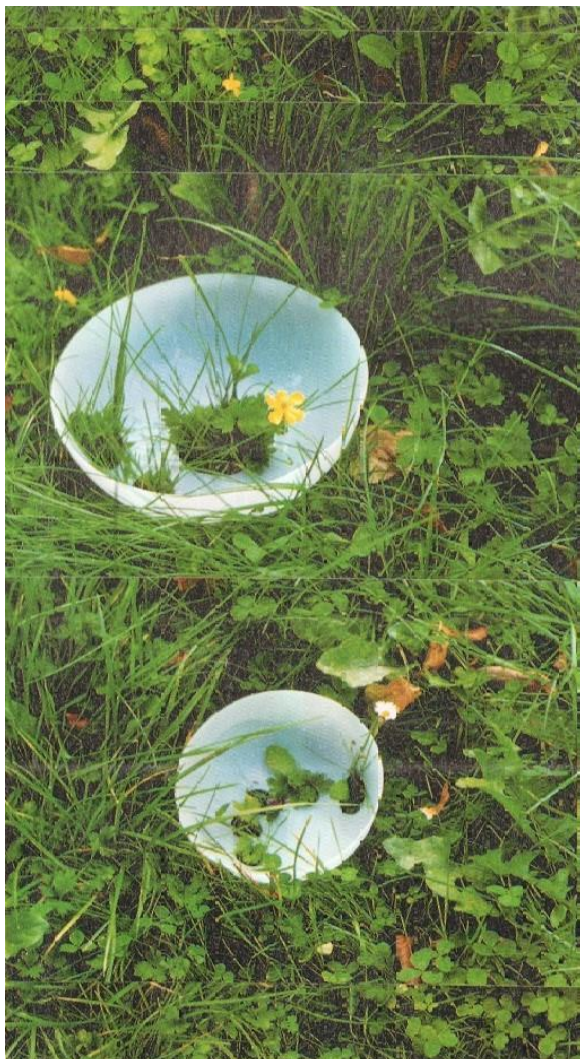


Imagem 98 – Reprodução do trabalho de Tatiana Grinberg. Fonte: Mattos (2002).

Imagem 99 – Reprodução do trabalho de Vicente de Mello. Fonte: Mattos (2002).

A fonte que informa sobre as obras que entraram posteriormente no projeto não permite maior detalhamento por dois motivos: apesar de ser possível pensar que os acréscimos estão em ordem alfabética, tal como as outras obras, não é possível confirmar, pois o impresso não possui a identificação das obras. Além disso, as imagens desses trabalhos provêm de um material do qual só se conseguiram imagens muito pequenas.

Sendo assim, as propostas de Carlos Borges, Edmilson Nunes, Marcos Cardoso, Victor Arruda e Zé Waitz (imagem 100) só podem ser debatidas de maneira bastante especulativa: a primeira imagem apresenta uma cadeira, com dois blocos de texto, um acima e outro abaixo dela. A segunda, um animal que parece ser um gato, provavelmente fazendo referência ao chiste popular de que o animal teria sete vidas. As próximas duas imagens parecem apresentar retratos, sendo a primeira um rosto sorridente que compõe uma máscara vermelha envolta por cabelos

esverdeados e uma veste amarela, e a segunda, um rosto do qual emergem outros rostos disformes a partir de um suporte em sua testa. Por fim, a foto de uma árvore com seu caule bifurcado e sobre o qual existe uma construção de madeira.



Imagem 100 – Detalhe do postal da segunda itinerância da exposição *SIDAIDS*. Fonte: acervo de Armando Mattos.

A diversidade das obras e as diferentes relações estabelecidas pelos artistas indicam que o desejo de Mattos se concretizou, ainda que em alguns casos as imagens sejam bastante genéricas. O curador, apesar de relatar que essa foi sua única iniciativa a respeito da aids, quando indagado sobre como a aids havia influenciado sua produção, afirmou que não a abordou diretamente depois desse projeto, mas que acreditava que todos foram atravessados pela doença, modificando seus hábitos e moldando suas subjetividades a partir desse episódio. Nesse sentido, afirma: “[...] eu acho que ela está incorporada na vida das pessoas. Então eu acho que a gente vive ainda em tempos de aids”.

Essa frase, dita na entrevista realizada em 2019, está diretamente ligada ao mote da exposição *SIDAIDS*, pois a proposta procurava refletir as discussões sobre a enfermidade a partir da visão de cada artista, duas décadas após seu surgimento. Assim, o conjunto das imagens que a compuseram, diferentemente das outras exposições, não necessariamente fala da emergência da aids enquanto uma epidemia mortal, mas sim de sua presença e impacto, operando então em regimes de visibilidade específicos. Talvez por isso as imagens evitem trazer elementos diretamente ligados à doença, procurando produzir aproximações mais indiretas e sutis. Mesmo quando um laço, flores ou o corpo sugerem a presença da enfermidade, essas questões são bastante brandas, podendo se referir inclusive a outras referências que não a doença.

Essa percepção vai ao encontro da crítica desenvolvida por Wilson Coutinho (2002, p. 4), que em um texto publicado no jornal *O Globo*, no dia 20 de março, sob o título *Visão superficial, na arte, do mal do séc. XX. Mostra no Museu Nacional de Belas Artes procura focar o impacto da Aids mas toma um caminho errado*, afirma que

“Cultura em tempos de Aids”, reunindo 20 artistas no Museu Nacional de Belas Artes, desdramatiza o tema, mas mal chega a tocá-lo. A idéia foi, talvez, a de oferecer nenhuma comoção ao drama, o que parece ser um caminho errado. O problema da mostra é que ela não explora o tema nem o vivencia. Fica nem carne nem peixe, o que é uma pena para uma das grandes questões existenciais a partir da década de 80. O título, além disso, oferece muito e dá pouco. [...] As obras expostas tanto poderiam comentar a Aids ou um passeio no Jardim Botânico. [...] O fracasso dessa exposição não impede que outra seja feita, com mais seriedade e mais verba. Afinal, trata-se de um tema cultural do nosso século.

Sua contundente crítica, que comenta o aspecto genérico e pouco aprofundado das imagens, é inserida em um panorama maior. Narrando uma série de episódios da história da arte, Coutinho (2002) afirma que a pintura nunca se aproximou muito das enfermidades, optando por estados de espírito, como a melancolia. No entanto, segundo ele, a aids se apresenta de uma maneira diferente. Primeiramente, porque ela surge na década de 1980, época que o autor define como o período da confissão, no qual existiria uma partilha do sofrimento com o outro, fosse ele o semelhante que também sofre ou aquele que tem medo de sofrer. Além disso, a epidemia se diferenciava de doenças em tempos anteriores também pelo fato de as artes visuais terem se aproximado dela como nunca antes de nenhuma outra moléstia, uma informação difícil de ser afirmada sem referências. Após citar o trabalho de Leonilson no qual o artista utiliza o próprio sangue como uma referência no cruzamento entre trabalho artístico e biografia, afirma que “A doença pessoal como metáfora da narração é, de fato, um tema novíssimo” (COUTINHO, 2002, p. 4). Relacionando tal contexto com o erotismo, afirma que

A Aids [...] tornou-se uma doença da narração e penetrou no território das artes plásticas como nenhuma outra doença. Metáfora do mal-estar civilizatório, seu nexa com a sexualidade numa época permissiva tornou-a um fenômeno tanto psíquico quanto ético. É pena que a exposição no Belas Artes, apesar do chamariz do título, não consiga nem nos comover nem fazer com que possamos refletir sobre ela (COUTINHO, 2002, p. 4).

Dizer, no entanto, que as obras poderiam ser referentes a um passeio no Jardim Botânico é uma afirmação desnecessária diante da proposta curatorial. Mattos evidencia no título, assim como no texto que apresenta a mostra, a intenção de abordar a enfermidade, bem como o fato de as obras produzidas serem consequência das interpretações pessoais dos artistas que a compõem. Pois bem, se a exposição se chamasse *Passeio no Jardim Botânico*, o crítico poderia discuti-las em relação a esse tema, que estaria enunciado, orientando a curadoria. Agora, se em um projeto que deixa clara a abordagem da enfermidade o crítico problematiza o teor das imagens, ele ignora a proposta da exposição e, logo, o contexto em que essas imagens se inscrevem. Talvez Coutinho (2002) sinta falta de imagens óbvias e literais sobre o sofrimento provocado pela doença, tais como as provenientes dos meios de comunicação, e não estivesse disposto a interpretar a doença de uma maneira que não fosse literal.

A reportagem de *O Globo* parece contribuir para esse debate, afirmando que “O nome da exposição é “A cultura em tempos de Aids”, mas que ninguém espere imagens literais, de associação direta com a doença” (CENAS, 20002, p. 7). Na sequência, apresenta algumas considerações do curador que podem explicar o porquê desse resultado:

Não selecionei trabalhos, deixei que cada um explorasse livremente o tema – conta Mattos. – Não queria que ninguém fizesse associações diretas, porque isso as campanhas do governo já fazem, nem sempre com eficácia. Queria mostrar como a Aids mexeu com a arte e com as relações pessoais dos artistas (CENAS, 2002, p. 7).

Ainda que afirme não ter selecionado trabalhos, ao receber as propostas dos artistas depois de sugerir que não queria associações diretas, Mattos propôs um recorte para sua exposição, pautado pelo desejo de produzir imagens diferentes das veiculadas pelas campanhas do governo. Nesse sentido, a discussão sobre como abordar o tema se torna presente no projeto.

Ao rememorar a crítica que apontou a falta de profundidade da proposta, narra:

[...] inclusive eu me lembro que o Wilson Coutinho falava isso, que a exposição não tinha alcançado um questionamento crítico maior sobre a doença. Mas a minha ideia não era essa, não era criar um questionamento crítico sobre a doença, era chamar a atenção para a doença, para o tempo que ela existia, para ilustrar alguma coisa que não necessariamente a doença, mas para falar sobre ela no espaço de convivência da gente depois de tanto tempo, como é que estava a aids, como é que a gente podia ver a aids ou como é que os artistas podiam tratar desse tema [...].

Quando afirma que sua ideia não era criar um questionamento crítico da doença, mas chamar a atenção para sua presença, penso que Mattos assinala o papel dúbio da arte que se propõe narrar um fato histórico de maneiras que fogem da literalidade, presa entre a discussão de um tema e procurando intervir na vida real, neste caso através da conscientização sobre a existência da enfermidade e, simultaneamente, experimentando narrativas e formas de apresentar as imagens. Nesse caso, as obras produzidas a partir do impacto da aids não são óbvias, suscitam debates que estão latentes em suas materialidades.

Assim, é importante pensar que a crítica de Coutinho (2002) se constrói na suposta superficialidade da exposição, não reconhecendo sua validade, como um trabalho menor por não tratar da doença de maneira didática e direta. Nesse sentido, é possível afirmar que o projeto de Mattos propõe discutir a enfermidade e que as imagens que ali estão têm esse propósito, ainda que a iniciativa não seja explícita como uma campanha que indica o uso da camisinha. Assim, ainda que flerte com a publicidade, o projeto não tem a mesma função que as peças publicitárias, recorrendo a diferentes estratégias para abordar o impacto da epidemia.

3.5 – Algumas considerações sobre exposições quase invisíveis

Recuperando o termo exposições-manifesto de Guasch (2000), é possível pensar no conjunto das mostras aqui discutidas como realizações atravessadas por diferentes motivações, mas que compartilham algumas linhas gerais. Se não é possível ter uma visão abrangente apenas a partir dos textos que foram publicados junto aos impressos decorrentes delas, a partir de uma pesquisa mais ampla, que incluiu entrevistas e outros documentos, foi construído um melhor entendimento sobre as iniciativas.

Em sua teoria, Guasch (2000) propõe o estudo dos textos decorrentes de exposições como uma forma de entender seus discursos. Mas, ainda que a autora discuta o mesmo período das exposições que analiso, com exceção do projeto *SIDAIDS*, já que estabelece seu recorte entre 1980 e 1995, existe um grande distanciamento entre sua proposta e a realidade das fontes que encontrei. A condição precária não só do sistema de arte no Brasil, mas do contexto em que as exposições foram realizadas, contribuiu para que existissem não só poucos registros sobre elas, como também textos mais limitados. Ainda que no caso de *Arte contra AIDS* o documento seja referenciado como um catálogo, sua dimensão limitada, bem como a falta de qualidade das reproduções, permite-me classificá-lo como um folheto. Nesse sentido, todas as exposições possuem textos curtos provenientes de seus folhetos e fôlderes, impressos que não permitem grandes volumes textuais.

É claro que mesmo os textos pequenos são muito importantes, permitindo a análise de diversas questões: Viriato expressa a emergência de sua iniciativa ao destacar a abordagem de um tema social, pensando a exposição como uma oportunidade de mobilização e conscientização; Gomes, apesar de colaborar com Viriato, segue outro caminho. Partindo do pensamento de Sontag (2007), critica tanto as imagens da epidemia provenientes das campanhas que considera moralistas quanto o discurso da mídia, apresentando uma terceira via, a criação artística. Em um enunciado que transita por esses dois aspectos, Mattos tanto destaca o caráter informacional e a preocupação social de sua iniciativa quanto apresenta a possibilidade de compreensão e abordagem da moléstia a partir do imaginário artístico. Apesar das diferenças, todos pontuam um caráter político à realização de sua mostra.

No entanto, a dimensão reduzida desses escritos impede uma maior problematização da exposição e dos seus atravessamentos. Os textos funcionam mais como introduções às mostras do que como um construto coeso de considerações que expressa com clareza as características de cada projeto. Nesse sentido, a análise de outras fontes permitiu perceber, por exemplo, que

todos os curadores trabalharam na perspectiva de uma curadoria afetiva, conceito discutido por Claudia Paim (2014), que o define como a constituição de uma exposição a partir do convite estendido a pessoas próximas ao curador. Essa afetividade, presente no fato de os três curadores convocarem participantes a partir de seus círculos de convívio, ainda está presente em outro aspecto discutido pela pesquisadora: o fato de o curador se implicar no tema em que aborda no projeto. Assim, é exemplar o fato de que tanto Viriato quanto Mattos apresentaram obras próprias nas iniciativas que conduziram, envolvendo-se diretamente com os debates que propunham.

Chama a atenção também que as curadorias sejam, majoritariamente, compostas por trabalhos feitos sob demanda. Viriato, Gomes e Mattos, em diferentes contextos, compuseram as exposições a partir do convite de artistas, sem procurar, necessariamente, pesquisas vinculadas ao tema, apesar de Viriato indicar que pautou algumas de suas escolhas pela proximidade que alguns dos seus convidados possuíam com as questões do corpo e da sexualidade.

Viriato também foi o único que procurou incluir em sua exposição artistas falecidos em decorrência da aids, informação importante se comparada à iniciativa de Gomes, que procurava justamente se afastar de perspectivas elegíacas, que, em sua visão, dominavam a produção discursiva nos eventos relacionados à arte. Dessa forma, a presença de Raul Cruz e Leonilson assinalou uma preocupação mais ampla do que a abordagem do tema por parte do meio artístico a partir de uma convocação, propondo discutir como a enfermidade afetou o meio a partir da morte de artistas que transbordaram sua experiência direta com a enfermidade em suas obras. Nesse sentido, o curador dedicou parte de sua iniciativa para abordar um retrospecto da epidemia, discutindo então a representatividade daqueles que foram diretamente afetados pela doença, ainda que estivesse muito próximo do período em que eles haviam falecido.

É claro que a perspectiva de Mattos, ao afirmar que todos foram tocados pela doença, deve ser levada em consideração. No entanto, é preciso pontuar que a presença direta da aids na biografia de artistas que faleceram em decorrência dela, assim como na de artistas cujas obras já discutiam esse tema antes de um convite para abordá-lo, é diferente daqueles que, sob encomenda, decidiram contribuir para a discussão. Isso não quer dizer que tal aspecto seja uma medida de valor nem que essas iniciativas estejam diametralmente opostas. Por exemplo, o trabalho de Prolik dedicado a Cruz é um atravessamento importante que contribui para uma reflexão mais profunda sobre o impacto da aids, ligando-o ao luto. É possível dizer que o luto

não é uma experiência direta em relação à aids? Ou que o fato de o trabalho ter sido produzido a partir de convite torna a obra menos potente?

Na verdade, algumas dessas proposições parecem ser exatamente os trabalhos possíveis de serem realizados em determinados contextos. Digo isso porque, a partir das conversas com os curadores, foi possível perceber que a realização de um projeto com artistas soropositivos seria de difícil concepção devido ao forte estigma da doença. Quando perguntados sobre isso, com frequência ele afirmaram que seria delicado perguntar sobre esse assunto ou mesmo levantar a questão diante de algum artista. Assim, o anseio da autorrepresentação dos enfermos, debatido a partir do projeto de Nan Goldin desencadeado pela exposição de Nicholas Nixon, só poderia ser aproximado de tais iniciativas se pensássemos, como propõe Mattos e sugerem os outros curadores, que a aids é um problema de todos. Entretanto, essa abordagem também oculta as estruturas sociais que operam para manter artistas e obras relacionados à epidemia fora da cena.

Assim, é interessante pontuar que o véu da obscuridade permanece até hoje recobrando algumas das informações sobre a enfermidade. Durante o desenvolvimento das entrevistas, mais de uma vez fui solicitado a suprimir alguma informação, pois o entrevistado acabava pensando duas vezes e preferia não expor um dado que não era de conhecimento público, o que iria contra a decisão de indivíduos que optaram pela discrição sobre sua condição sorológica. Além do respeito pela memória e pela postura desses indivíduos em manter a doença no âmbito privado, esses episódios são exemplares tanto da falsa sensação de segredo, já que a informação corre à boca pequena, quanto da rede discursiva que opera no interior das informações sobre a enfermidade e, aqui, na sua relação com as artes visuais.

A discussão sobre a aids é cheia de contradições, como apontado por Bessa (2002), e a realização dessas exposições não esteve livres delas. Um destaque pode ser dado para a sua existência enquanto eventos isolados, pois se, por um lado, os curadores nunca mais desenvolveram outras iniciativas semelhantes, não demonstrando um interesse de longa duração nesse tema – apesar de Viriato continuar abordando-o em suas obras –, suas realizações se espalharam através de uma série de desdobramentos: a mostra paranaense deu origem à exposição gaúcha e à cearense, enquanto a mostra-piloto no MnBA foi exibida em outras sete cidades fluminenses. Outra contradição é o fato de Mattos destacar o desejo de se afastar de uma visão tradicional da arte, convidando artistas consagrados e expondo no MnBA.

Nesse sentido, a emergência e a necessidade de comunicar e divulgar o assunto provavelmente provocaram essa configuração: intervenções pontuais, mas articuladas para chegarem ao maior número possível de pessoas. Além disso, é importante destacar como a mostra de Viriato estava relacionada ao contexto internacional – tanto pela sua origem quanto pela presença estrangeira –, assim como a de Mattos representou o país na Bienal de Havana. Em um panorama sobre a aids, suas iniciativas foram incisões cirúrgicas e pontuais a partir das circunstâncias em que estavam envolvidos. Ao mesmo tempo, suas pontuais intervenções estavam inseridas em um contexto maior, que atravessa o impacto da doença, assim como outras instituições ativistas que se inserem nesse contexto. A relação com ONGS, instituições de saúde e com o poder público também por meio de instituições culturais pode ser um indício de como se estabelece a presença da arte em um interstício que tanto discute as questões da linguagem quanto um tema de grande impacto social. Todos os curadores, apesar de suas diferenças, discorreram sobre essa zona fronteiriça.

Logo, a condição de exposições-manifesto, nesta pesquisa, é construída não apenas pelos seus textos, mas também pela análise da materialidade da exposição, bem como do discurso dos seus curadores por meio das entrevistas e outros documentos. Nesse sentido, as notícias da mídia reverberam algumas dessas discussões e permitem analisar sua recepção e a forma como eram vistas pelos jornalistas e pelos críticos que, em geral, reproduziam as informações cedidas pelos curadores e pelos artistas, com exceção de Coutinho (2002), que construiu uma crítica ao projeto desenvolvido por Mattos.

No entanto, a produção parca de publicações ou impressos sobre a exposição é apenas um fator de um quadro maior de precariedades: o fato de a exposição curada por Viriato ter diferentes nomes em diferentes documentos expressa a fragilidade de uma exposição na qual o museu apenas cedeu espaço para a sua realização, sem qualquer outro tipo de apoio. É possível destacar, por exemplo, que o trabalho de mediação e divulgação da mostra ocorrera todo por parte do grupo de voluntários que se organizou ao redor do curador. Além disso, não foi possível encontrar mais dados sobre a parte da mostra que fora instalada no MIS-PR.

Se a mostra curada por Gomes e Viriato talvez seja a que teve a melhor recepção da instituição, tanto por ser recebida em um contexto amistoso, que inclusive se preocupou em propor uma expansão do projeto original, quanto pela produção de um material gráfico de maiores dimensões, a ausência de um *clipping* no museu e o fato de a instituição ter perdido dentro do seu acervo alguns materiais é um indício da precarização dos espaços culturais

públicos. O que, sabe-se, não é um acidente, mas sim um projeto de longa duração na sociedade brasileira.

No caso do projeto *SIDAIDS*, sua inauguração em um grande museu chama a atenção para a sala em que ele ocorreria, um espaço secundário, à margem dentro da própria expografia da instituição. Nesse sentido, o fato de a exposição circular posteriormente por espaços do SESC RJ, que não possuíam contextos adequados para exposição, é interessante por, simultaneamente, levar a arte para outros contextos, ao mesmo tempo em que abre o debate para a importância de tais obras: será que outras obras e projetos que envolvessem temas mais tradicionais seriam expostos em contextos adaptados?

Nesse sentido, mesmo que eu compreenda tais realizações como exposições manifesto, nas quais os curadores propõem a abordagem de um tema emergente em uma clara oposição ao pensamento da arte como uma esfera externa ao social, não é possível pensar que tais realizações ocupem o centro hegemônico da arte no país. Nesse sentido, a afirmação de Guasch (2000) de que tais projetos poderiam escrever a história e organizar o tempo da arte contemporânea, tornando a arte uma utopia social, deve ser problematizada diante da percepção do quanto essa questão é periférica e frágil no interior da instituição arte. As poucas informações sobre o desdobramento da exposição *AIDS: Consciência em Arte*, em Fortaleza, assim como a ausência da discussão sobre *Arte Vida Aids* (1994) e *Parceiros de Vida Contra a Aids* (1996), neste trabalho atestam a dificuldade em construir-se a memória do cruzamento entre as artes visuais e a aids através de suas exposições.

Se Bürger (2012) aborda a relação entre a autonomia e a intervenção da arte na práxis vital como um paradigma discutido conscientemente pelo menos desde o modernismo, Hal Foster (2014) vai além ao afirmar que a obra de arte se insere em dois eixos: o vertical, que pensaria sua existência em relação à história da arte, e o horizontal, que a pensaria como um aspecto pertencente ao seu entorno social. A partir dessa perspectiva, é possível aferir que os propositores das exposições aqui apresentadas deixavam clara a sua consciência dessas duas forças, produzindo exposições importantes tanto para a discussão do tema da aids em termos sociais quanto para a discussão da contemporaneidade artística. No entanto, esse esforço parece não ser completamente absorvido pela instituição arte.

Suspensos entre a autonomia da forma e o desejo de introduzir uma reflexão sobre a enfermidade, os curadores produziram intrincadas estruturas entre os dois aspectos. Uma rede

na qual o poder se estabelece em direções distintas, já que os espaços da arte são apropriados para a abordagem de um tema social enquanto a própria produção artística recebe inspiração do mundo que lhe seria externo. Em uma perspectiva foucaultiana, é importante problematizar como essa rede de poder se utiliza da instituição arte como forma de disseminar uma posição política, mas, ao mesmo tempo, ocupa um papel periférico nesse campo, pelas suas características intrínsecas. A parca documentação em instituições como o MnBA e o MACRS demonstra o lugar periférico de tais realizações, assim como a falta de apoio do MACPR, que inclusive resistiu em receber a iniciativa de Viriato.

É importante, nesse sentido, avaliar que a situação de borda das exposições parece se sobrepor à fragilidade das instituições de arte, contribuindo para o desenvolvimento de uma condição de invisibilidade, bem como para a dificuldade na construção da memória desses eventos. Penso, então, que essas iniciativas foram quase invisíveis porque tiveram um caráter político, porque abordaram um tema tabu e porque foram além da questão formalista, mas que é difícil precisar quanto de sua invisibilidade institucional é provocada por esses motivos e o quanto é pela própria falta de estrutura dos lugares que as receberam, ainda que seja possível afirmar que sobre elas não foram publicados catálogos elaborados, o que atestaria de alguma forma sua importância. Assim, procurei apresentar o esforço em construir uma memória do cruzamento entre a arte e a aids por meio da reunião de fragmentos que apresentam diversas lacunas e indicam importantes realizações no âmbito do embate sobre a definição de arte a partir da sua relação com a forma e sua relação com o mundo.

4 – As monografias sobre artistas e a presença da aids

Cara de Boi sempre me respeitou. Nunca falou de assassinatos ou de crimes de nenhum tipo; conversava comigo a respeito da esposa, mas ninguém o visitava. Não era violento; seu único momento de exaltação era no banheiro, ao olhar para as nádegas dos outros homens enquanto se masturbava. Isso lhe custou caro, mas o fato é que o prazer sexual se paga quase sempre muito caro; mais cedo ou mais tarde, por cada minuto de prazer que vivemos, passamos depois anos de sofrimento; não se trata da vingança de Deus, é a vingança do diabo, inimigo de tudo o que é belo. O belo, porém, sempre foi perigoso.

Reinaldo Arenas em *Antes que anoiteça*

A historiadora da arte Anna Maria Guasch (2009) propõe o entendimento da autobiografia no campo das artes visuais pensando-a como uma das modalidades da biografia. Nesse sentido, antes mesmo de começar a falar em imagens, postula que “[...] a biografia não explica a vida, mas corre paralela a ela, como em paralelo correm os trilhos do trem” (GUASCH, 2009, p. 12)⁸⁹. Recorrendo então a uma metáfora bastante visual, ao evocar linhas que nunca se encontram, inscreve o enlace entre obra e vida em uma relação ambígua: próxima e semelhante, mas preservando-as em sua individualidade. Assim, pode-se pensar que as obras de arte atravessadas por aspectos da vida dos artistas comentados nessa investigação, fossem eles soropositivos ou não, não conseguem, e muitas vezes nem têm a intenção, de reproduzir a experiência ou a narrativa da doença. Em verdade, na maioria das vezes as menções podem ser elípticas, sutis ou ambíguas. Como enunciado pelo artista David Wojnarowicz, a linguagem não dá conta de traduzir a experiência.

No entanto, mesmo diante dessa impossibilidade, o impacto da doença e a sua presença na arte é sinal de que o tema atravessou seus discursos, o que pode ser percebido não somente na produção artística, mas também em textos historiográficos, críticos e teóricos. Diante desse panorama, a produção dos artistas investigados neste capítulo não acompanha o desejo de reproduzir a experiência deles com a aids, mas sim de perceber como tal relação foi abordada em diferentes estudos monográficos. Logo, para além da análise do comentário da enfermidade em suas obras, também interessam para esta pesquisa os comentários biográficos que podem

⁸⁹ T. a.: [...] la biografía no explica la vida, sino que corre paralela a ella, como en paralelo corren los raíles del tren.

esconder ou não a presença da doença na vida dos artistas.

Em algumas das monografias investigadas, existe a sobreposição do comentário biográfico e crítico, em outras não. Por isso, procuro um entendimento sobre a presença da enfermidade que não compreende apenas os artistas que abordaram o tema em suas obras, mas também aqueles que, portadores do vírus HIV, tiveram esse aspecto comentado ou suprimido no seu comentário biográfico. Nesse sentido, nem todo artista analisado teve a doença, assim como nem todos a abordaram em seu trabalho. No entanto, todos estão inscritos em pelo menos uma dessas duas situações.

Ao longo das investigações que percorrem a escrita de si, encontrei, em alguns momentos, o conceito de confissão, utilizado como um adjetivo para trabalhos nos quais o aspecto autobiográfico se destacava. No entanto, se o termo confessional é frequente quando se discorre sobre o ato do artista de comentar sua biografia nas obras, nem sempre é possível apreender qual seria a especificidade desse conceito. Coutinho (2002) o utiliza no âmbito de uma reportagem de jornal que critica o projeto *SIDAIDS*, definindo-o como a partilha do sofrimento do artista e inscrevendo essa tendência a partir dos anos 1980. No entanto, a pesquisadora Marlen De Martino (2009) propõe uma definição mais específica para a confissão, compreendendo o termo como uma narração autobiográfica do que foge à norma.

A confissão se relacionaria ao conceito do abjeto, no sentido que abjetar estaria associado a expelir, separar, sentir a objetividade no risco. A confissão estaria intimamente vinculada ao ato da excreção e da abjeção corrosiva, pois aquele que abjeta, abjeta um outro ou um algo, estabelecendo uma operação regulatória (DE MARTINO, 2009 p. 201-202).

Nesse sentido, o termo confessional abordaria o comentário sobre o que é abjeto em uma vida, sobre aquilo que a transgride, tal como o pecado, que é o tema da confissão católica. O desvio surpreenderia como tema da autobiografia justamente por se esperar que ele fosse de ordem privada e que assim permanecesse. A aids, altamente estigmatizada e fortemente ligada a práticas e indivíduos marginais, pode ser então considerada um tema privilegiado para o debate da confissão, principalmente diante do fato de que muitas pessoas preferiam manter sigilo sobre seu estado sorológico, o que poderia tornar ainda mais surpreendente que artistas afirmassem ser soropositivos e, ainda mais, que abordassem essa experiência em suas obras.

Assim, se para Foucault (2019, 2014) a confissão foi uma forma de controle relacionada à igreja ou ao sistema judiciário, para De Martino (2009), no caso da arte, o que ocorre é um transbordamento. Diferentemente do relato do desvio narrado para a figura religiosa ou da

importante prova de um crime, o aspecto confessional na arte significaria assinalar algo de ordem abjeta por algum tipo de impulso ou necessidade, algo que envolveria uma grande exposição por estar associado ao desvio, à prática sexual homoerótica e ao uso de drogas, por exemplo. É recorrente na literatura da aids o relato de que mesmo os indivíduos que haviam contraído o HIV por outros meios tivessem o receio de tornar pública sua condição porque seriam associados a esses comportamentos, assim como se relacionariam à narrativa de que muitos homens que mantinham práticas homoeróticas foram tirados do armário à força pela enfermidade. Foi optando por esse tortuoso caminho que muitas pessoas negaram ou postergaram a confirmação do diagnóstico, com medo de represálias e do estigma da doença.

Tais considerações indicam e envolvem uma constatação óbvia: atravessar o trabalho poético com a aids é uma escolha. E até mesmo a predileção pela sua ausência pode ser pensada como um resultado do seu impacto, como no caso do artista brasileiro Alex Flemming. Sendo uma referência na arte homoerótica produzida no Brasil, o seu trabalho apareceu como uma incógnita durante a pesquisa. A princípio, incluí seu nome na lista preliminar de artistas que poderiam ter abordado a doença, justamente pela sua produção homoerótica, assim como pela série de fotogravuras *Natureza-Morta* (1978), em que Flemming apresenta imagens encenadas de corpos sendo torturados, em uma clara alusão às práticas repressivas do último período ditatorial do Brasil. Como muitas vezes o corpo ferido ou torturado aparece como metáfora para a aids, estabeleci essa relação e, a partir de então, passei a investigar com mais profundidade suas obras.

Esses indícios pareciam bastante pertinentes: um artista gay, que trabalha com o homoerotismo e que já havia abordado o martírio do corpo, provavelmente também poderia ter discutido a aids em seus trabalhos. No entanto, após procurar por mais informações sobre sua produção, tanto em exposições quanto em livros e catálogos, não obtendo sucesso em localizar a presença da enfermidade, entrei em contato com ele perguntando se havia abordado o tema em suas obras⁹⁰. Em resposta, Flemming relatou que não quis mencionar a doença de propósito e que sua recusa talvez estivesse baseada no fato de que mais de 100 pessoas que ele conheceu morreram em decorrência do HIV.

Em meio à morte de amigos e conhecidos, assim como do clima de terror resultante dessa situação, Flemming, conscientemente, negou a moléstia em sua arte. Em uma posição que

⁹⁰ Conversa realizada pelo aplicativo Messenger do Facebook no dia 13 de fev. 2017.

poderia ser chamada de utópica, procurou criar um lugar outro no qual o desejo não era atravessado pela epidemia, no qual os garotos de corpos torneados em cores vibrantes não pareciam ter nenhuma relação com a aids. Ou seja, a ausência do tema na obra é resultado, justamente, da sua presença na vida do artista. Seu ímpeto se aproxima da discussão proposta por Bessa (2002), que debate sobre a impossibilidade de a arte falar de algo tão antiestético. Nesse caso, o que Flemming não quis foi justamente macular sua arte com algo que o tocava tanto e que o atormentava cotidianamente, levando seus amigos à morte. Além disso, a discussão sobre o luto promovida por Crimp (2004) problematiza a complicada situação dos gays nesse período: velando os corpos de seus amigos e, simultaneamente, com o receio de serem os próximos.

Contudo, no interior dessa delicada situação, alguns indivíduos que também viram seus amigos morrer ou que tiveram a experiência da doença em seus próprios corpos decidiram abordar o tema em seus trabalhos. Alguns artistas, outros não. Ainda assim, é possível pensar que todos estavam vivendo a crise da aids, mesmo que não a abordassem em seus trabalhos. Archer (2008), em sua história da arte contemporânea, discorre sobre o impacto da aids na cena artística de Nova York, mencionando os coletivos e as principais figuras da cidade, indo também além das fronteiras estadunidenses, como na menção ao trabalho de Chéri Samba, da República Democrática do Congo. A partir de seus comentários, é possível perceber como a moléstia afetou o meio artístico na cidade, mesmo que de maneiras sutis. Um exemplo é quando Archer (2008) discorre sobre o trabalho de artistas abstratos como Philip Taaffe, Victor Vasarely e Peter Schuyff, definindo sua escolha pela arte óptica como uma recusa à abordagem da enfermidade e de seu tempo. No entanto, o autor sugere que alguns dos seus aspectos formais estavam ligados à doença, como, por exemplo, as manchas de Schuyff, que remeteriam ao sarcoma de Kaposi.

Em um texto do crítico Brooks Adams (2011), um exemplo prosaico, mas muito significativo, demonstra que essas relações eram ainda mais estreitas. Quando comenta a chegada do artista Mark Morrisroe à cidade de Nova York, o autor menciona que ele aluga o apartamento repassado por Taaffe. Morrisroe, falecido em decorrência da aids, abordou o tema a partir da sua experiência extremamente inventiva com a fotografia. Tanto ele quanto o pintor abstrato viviam em um mesmo contexto, o que reforça como é difícil pensar a arte e os artistas apartados da influência da aids.

Na passagem do apartamento, é possível perceber a convivência de artistas que

trabalhavam com temas completamente distintos, mas que estavam próximos e que pertenciam ao mesmo *zeitgeist*. Além do mesmo ofício, trocavam aluguéis, compartilhavam um mesmo espaço e tempo. Como pensar, então, que não estavam todos inseridos na epidemia de alguma maneira? A estratégia de se pensar então não em indivíduos, mas em uma sociedade tomada pela enfermidade, vai ao encontro de uma visão mais abrangente, perceptível nas relações estabelecidas entre os artistas que são comentadas nas suas monografias. E se eles pertenceram a um mesmo tempo, talvez um conjunto de estudos integrados sobre suas individualidades possa indicar um panorama coletivo.

Assim, se percebi ao longo da pesquisa que não existem muitos estudos comparativos sobre a aids e a arte no Brasil, ao pesquisar cada um desses artistas a partir de monografias escritas sobre eles, consegui perceber algumas aproximações: são artistas que pertenceram a um mesmo tempo, em alguns casos trabalhando juntos, se conhecendo e tendo suas práticas permeadas pela presença mais ou menos intensa da enfermidade, ainda que em direções distintas e através de diferentes estratégias. Ao incorporarem aspectos da sua experiência biográfica na sua produção poética, eles estabeleceram mais uma relação entre sua existência e a enfermidade que permeou a sociedade no último quartel do século XX.

4.1 – Leonilson (1957-1993): com ela sempre por perto

O primeiro desses artistas é o cearense José Leonilson Bezzera Dias (1957-1993), que partiu com a família para São Paulo em 1961, onde construiu sua carreira. É, provavelmente, o brasileiro mais lembrado quando o tema é a aids e as artes visuais. Um indício dessa situação é o fato de seu nome ter sido uma unanimidade entre os curadores entrevistados para a elaboração do terceiro capítulo, quando perguntados sobre artistas que abordaram o tema no país. Além disso, o fato de ser largamente citado em outros momentos desta investigação pode atestar a veracidade desse veredito: Luz (2013) menciona sua obra contornando a presença da enfermidade; Jardim (2019) comenta brevemente o artista no contexto da epidemia; enquanto Reis (2016) aproxima o seu trabalho ao de Rafael França e ao de artistas estrangeiros, discorrendo sobre diversos trabalhos, como *Sem título* (1985) e *El puerto* (1992).

Entre esses comentadores, um numeroso grupo se distingue por destacar uma mesma obra, *O perigoso* (1992), a composição com uma gota do sangue do artista: Trevisan (2018) assinala Leonilson como um dos mais maiores artistas que atuaram na resistência nos “anos da peste” no Brasil, mencionando sua inserção no panorama internacional e analisando também sua obra; Laurindo-Teodorescu e Teixeira (2015b) também discorrem sobre o mesmo trabalho

e citam a morte de Leonilson junto à de outros artistas; Bessa (2008) se apropriou de seu nome, homenageando-a no título de sua pesquisa, na qual indica como a produção de Leonilson parece ser paradigmática para se pensar a arte autobiográfica em tempos de aids; Aliaga y Cortés (2014) discorrem sobre *O perigoso* e também sobre *El Puerto* (1992), inserindo-as em uma história da arte e da aids latino-americana e ibérica; Garcia (2004) analisa seu trabalho a partir do homoerotismo e da enfermidade e menciona as obras *Jogos perigosos* (1989) e *O perigoso* (1992), sendo a segunda a partir do comentário de Trevisan (2018); e, por fim, Fabbrini (2002) destaca o uso do sangue no diminuto desenho relacionando-o à *body art*.

Além do protagonismo de Leonilson, é possível perceber que boa parte dos textos menciona uma mesma obra, o que diz muito sobre o protagonismo do artista e de *O perigoso* nas histórias da arte e da aids no Brasil. No entanto, as obras monográficas sobre o artista oferecem um panorama mais amplo sobre sua relação com a enfermidade.

O livro *São tantas as verdades*, de Lisette Lagnado (2019), foi originalmente lançado em 1995, constituindo-se na primeira monografia dedicada ao trabalho de Leonilson. Sua publicação se deu em conjunto com a primeira exposição retrospectiva póstuma do artista, com a qual compartilha o mesmo nome e que fora apresentada na galeria de Arte do Sesi em São Paulo. Em 2019, nessa mesma galeria, o agora Centro Cultural FIESP, foi realizada *Leonilson – Arquivo e memória vivos*, mostra com curadoria de Ricardo Resende na qual fora lançado seu catálogo *raisonné*⁹¹.

Segundo o texto de orelha do livro de Lagnado (2019), sua publicação original se tornara uma referência, constituindo-se em uma das principais fontes de estudo sobre a produção do artista. Composta por entrevistas realizadas pela autora em 1992, assim como por textos críticos, cronologia e bibliografia selecionada, além de uma lista de exposições – na qual consta a mostra *Aids: consciência e arte* realizada em Curitiba – e cerca de 120 reproduções das obras, a iniciativa teve duas edições de sucesso, sendo publicada novamente mais de vinte anos após sua primeira edição, em uma versão atualizada com base nas pesquisas que deram origem ao catálogo *raisonné*. O volume fora uma iniciativa do Projeto Leonilson, organização fundada por amigos e familiares do artista após sua morte, responsável por catalogar e divulgar sua obra, da qual Lagnado foi uma das fundadoras.

⁹¹ Catálogo *raisonné* é uma publicação na qual se reúnem informações sobre todas as obras conhecidas de um determinado artista.

Logo na apresentação da terceira edição, a autora discorre sobre o tempo, comentando que as entrevistas realizadas em 1992 têm a mesma idade de alguns jovens artistas que tiveram Leonilson como uma referência, pontuando a importância de seu trabalho e a morte em decorrência do HIV no interior de uma crítica às narrativas hegemônicas do campo da arte:

Apesar da ausência de seu autor, morto precocemente quando se desconheciam as medicações para viver com HIV positivo, a presente obra teve a façanha de desafiar a historicização das práticas artísticas no Brasil dos anos 1990. Por uma conjuntura avessa às histórias pessoais, falava-se então de seu caráter intimista de maneira um tanto pejorativa. Era preciso encontrar na arte modos de sublimar a vulnerabilidade do ser. Decerto, a narrativa crítica e estética naquele momento jamais conceberia que a ruptura de seu arcabouço teórico, ainda tributário da exigência da autonomia da forma, abrisse margem para a valorização do desejo, do contingente e do psicológico (LAGNADO, 2019, p. 7).

Nesse trecho, é apresentado o embate entre a perspectiva autobiográfica e o *status quo* do mundo da arte baseado no preceito da autonomia. Além disso, ao mencionar a valorização do desejo, a autora pontua de forma elíptica o aspecto homoerótico do trabalho de Leonilson, que, ao lado de seu estado clínico, eram características indesejadas diante da expectativa de que fossem sublimadas as vulnerabilidades do sujeito, como enunciado pela autora.

Quando é abordada a dimensão pública da intimidade em seu trabalho, a pertinência de sua perspectiva se destaca, como no trecho em que é mencionada a sinceridade aliada à ficção nas suas obras, que parece inscrever o trabalho do artista nos preceitos propostos por Guasch (2009) sobre a autobiografia e sua relação com a vida. No entanto, Lagnado (2019) adverte que a interpretação atual da obra do artista é atravessada pela exaltação da interioridade construída por Leonilson, assim como pelo distanciamento do que o artista foi em vida, o que contribui para a construção de uma figura de vítima ou mártir, um sujeito sofredor e frágil que não corresponde à realidade. Afirmando que “[...] a posição de “vítima” desempodera e estigmatiza” (LAGNADO, 2019, p. 8), a autora solicita que seu interlocutor não caia nessa armadilha e afirma que

Os primeiros esforços de legitimação do depoimento de um artista com aids enfatizaram um universo simbólico, medida necessária para afirmar com êxito a singularidade de enunciado de seu sujeito – isto é, seu “caráter universal”, uma terminologia cada vez mais inadequada. Foi preciso corroer o *status quo* de um modelo autoritário de validação da obra de arte a fim de permitir o ingresso de signos pertencentes a registros que pareciam até então aleatórios ou até mesmo sem qualidade (quase ilícitos!) para sustentar um debate artístico. Essa *démarche* crítica, que o leitor encontrou na primeira edição [...] foi uma decisão estratégica, tendo em conta o ambiente conservador nas rodas acadêmicas influentes. Somente após enfrentar a etapa de consolidação de um vocabulário estético poder-se-ia combater as reduções de uma trajetória à debilidade de um “pequeno eu”, como explica Deleuze a respeito da saúde do escritor. As interpretações iniciais atestam a experiência trágica do mutismo forçado por uma sociedade homofóbica, dominante no meio das artes

plásticas (LAGNADO, 2019, p. 9).

Mencionar a homofobia dominante no meio das artes, incluindo a menção ao espaço acadêmico, contextos interpretados muitas vezes como permissivos e liberais, demonstra que, apesar de sua abordagem da sexualidade e da enfermidade, a autora desenvolveu uma estratégia discursiva visando à legitimação da obra do artista para se adequar minimamente ao que era esperado de um trabalho como esse. Ou seja, no momento da produção da primeira edição do livro, seu discurso foi mais comedido.

Ao mencionar uma providência ou esforço crítico de apresentar e discutir o universo simbólico criado por Leonilson como essa estratégia, aponta que esse seria um primeiro passo, permitindo outras discussões posteriores. Disposta a fazer críticas bastante incisivas ao meio artístico e aos seus limites na abordagem da sexualidade e de temas correlatos, o seu discurso se torna bastante afiado, pontuando diversas populações subalternizadas e a sua luta por visibilidade:

Aprende-se com Leonilson que não se cria com a doença, mas com a saúde. Importa ressaltar a aceleração de processos de visibilidade em múltiplas frentes demolindo muros intransponíveis no período em que viveu. Vale frisar que a evolução do conhecimento científico em torno da aids não representa uma conquista isolada. É acompanhada de mobilizações crescentes contra a derrubada de preconceitos racistas e sexistas. A ligação afetiva instaurada entre gays, lésbicas, bissexuais, não binaries, homens e mulheres trans na família brasileira está longe de satisfazer índices mundiais de respeito à dignidade de orientação de gênero, mas sua realidade quebrou o tabu do silêncio, e sua fala ocupa de forma crescente importantes vias públicas, seções inteiras em livrarias e festivais e discussões entre parlamentares. Agora, sim, *importa quem fala* (LAGNADO, 2019, p. 9).

Fica subentendido nesse texto de apresentação que sua existência só é possível na época em que é realizado, de acordo com o crescente espaço ocupado pelas populações dissonantes do sistema de sexo/gênero. Ao propor a discussão do lugar de fala, Lagnado (2019) problematiza a invisibilidade de tais grupos, que ainda não alcançaram uma situação adequada, mas que fizeram barulho o suficiente para quebrar o silêncio. Nesse sentido, parece que as coisas mudaram um pouco desde a primeira edição do livro.

Na apresentação da segunda edição, também incluída no mesmo volume, é mencionada uma possível “escola” de diários bordados, resultante da influência de Leonilson, assim como a busca por uma identidade sexual em seu trabalho no contexto da geração 80, “[...] pasteurizado pelo impulso da transvanguarda italiana” (LAGNADO, 2019, p. 12) na qual se destacaria a especificidade de Leonilson “[...] em aliar sua historiografia pessoal à discussão política do uso dos prazeres, elevando à dimensão pública modelos de interioridade psíquica”

(LAGNADO, 2019, p. 12).

O prefácio de Adriano Pedrosa não comenta a enfermidade, tema que é retomado por Lagnado (2019) em seu ensaio *O pescador de palavras*, no qual é construída a crítica ao trabalho do artista de maneira integrada à sua biografia, partindo da ideia de que sua produção é como a escritura de um diário íntimo, no qual o conflito da sexualidade só aparece de forma mais intensa a partir de 1991. Apesar de neste momento a autora não mencionar qual seria esse conflito, com a leitura da obra ficará claro que ele está associado ao comportamento homoerótico.

Por sua vez, a doença é mencionada como algo que influencia o trabalho do artista modificando o *zeitgeist* de sua geração:

Embora nunca se constitua como um argumento, ela acelera os mecanismos de ambição. [...] A urgência da chamada “Geração 80”, esse movimento antes alegre, de cores sem compromisso, tornou-se um fardo trágico no qual urgência agora é sinônimo de morte – donde a ambivalência que imprime no seu autor o sentimento de ser algoz de si mesmo. A tarefa do artista consiste em traduzir a ruína de “sua” doença para uma dimensão do discurso verdadeiro. Demanda, sabe-se, sem resposta (LAGNADO, 2019, p. 51).

Após introduzir a enfermidade como algo que afeta a chamada geração 80, arrefecendo sua efusividade, a autora discorre sobre o tema sob o título *Alegoria da doença*, comentando o trabalho *Saque e aproveite a vantagem* (1985) (imagem 7), demonstrando que o interesse do artista pela enfermidade é mais antigo do que sua contaminação, ou pelo menos anterior à descoberta de seu estado sorológico, coincidindo com o período de maior veiculação de notícias sobre a doença no país. Além disso, destaca-se que algumas das palavras presentes em outros trabalhos, tais como *você não escapa* e *com ela sempre por perto*, são menções irrefutáveis à aids.

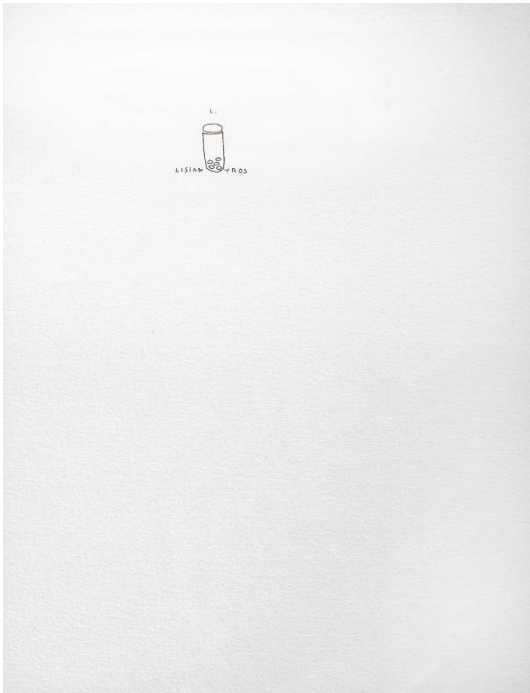
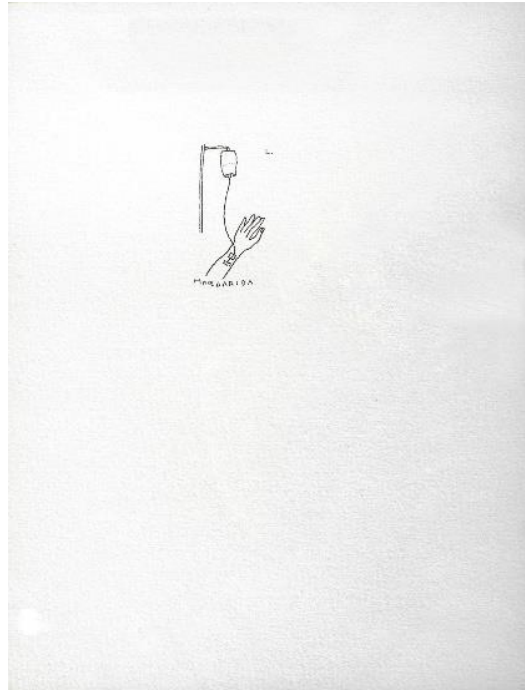
A relação com a doença atinge um novo patamar em 1991, quando Leonilson realiza o teste e tem uma resposta positiva para o HIV. É também o ano em que realiza os trabalhos *Mesma saliva, mesmo veneno* (1991) e *Jesus com rapaz acidentado* (1991). A menção à saliva é curiosa, porque não é um fluido que transmite a enfermidade, mas seu comentário pode ser um código para outros fluidos, assim como para o contato com outro corpo potencialmente perigoso: neste caso, atrás de qualquer beijo poderia estar o risco. Na sequência, a autora fala da série *O perigoso*, que, segundo ela, é a maior demonstração da ironia do artista: “O perigoso em questão, ambiguidade cruel, é um sujeito desfalecente, de existência tênue: está sendo consumido por dificuldades respiratórias e uma incontinência crônica (LAGNADO, 2019, p.

54). Sobre o trabalho homônimo da série, tão comentado por aqueles que mencionam Leonilson, afirma:

O primeiro desenho dessa série tem a identidade de um corpo de delito: uma simples gota do próprio sangue contaminado. O que poderia agora configurar uma armadilha da literalidade (do uso de um sangue perigoso à singela representação de um rosário) relata a dor do traço que, mesmo débil, não sucumbe à autopiedade (LAGNADO, 2019, p. 54).

Na sequência, a autora versa brevemente sobre os outros trabalhos, nos quais coabitam desenhos variados e nomes de flores, mencionando a presença dos lírios, símbolo da inocência e da morte, que já estava presente em obras anteriores. Sem se delongar sobre os outros desenhos da série, que estão reproduzidos nas páginas do livro, afirma que “Os horrores da doença deixam de ser uma tradicional circunscrição temática para se tornar o aparelho expressivo capaz de continuar indagando sobre o processo de esgarçada da condição humana” (LAGNADO, 2019, p. 55), comentando na sequência o trabalho *Com ela sempre por perto* (1991).

O fato de a autora só discutir com maior profundidade um dos desenhos da série *O perigoso* (imagem 101) é curioso, pois os outros, apesar de reproduzidos no livro, não recebem quase nenhuma atenção, o que parece ser também o procedimento de outros comentaristas, sendo que alguns deles nem mencionam a série em si, mas apenas a obra com a gota de sangue. As outras imagens articulam palavras, principalmente nomes de flores, com pequenos desenhos que remetem à enfermidade, nos quais se destacam procedimentos médicos e religiosos: uma mão com acesso para o que parece ser uma bolsa de soro que recebe o termo *margarida*; o nome *primula* sobre um dedo sendo perfurado por uma agulha; *lisiantros*, misto do nome científico e popular da mesma flor, junto a um frasco de medicamentos; *copos-de-leite* envoltos em um terço; duas mãos com uma delas segurando o que parece ser um relógio, acompanhadas do termo *anjo da guarda*; e *as fadas*, com um terço menor que o anterior.



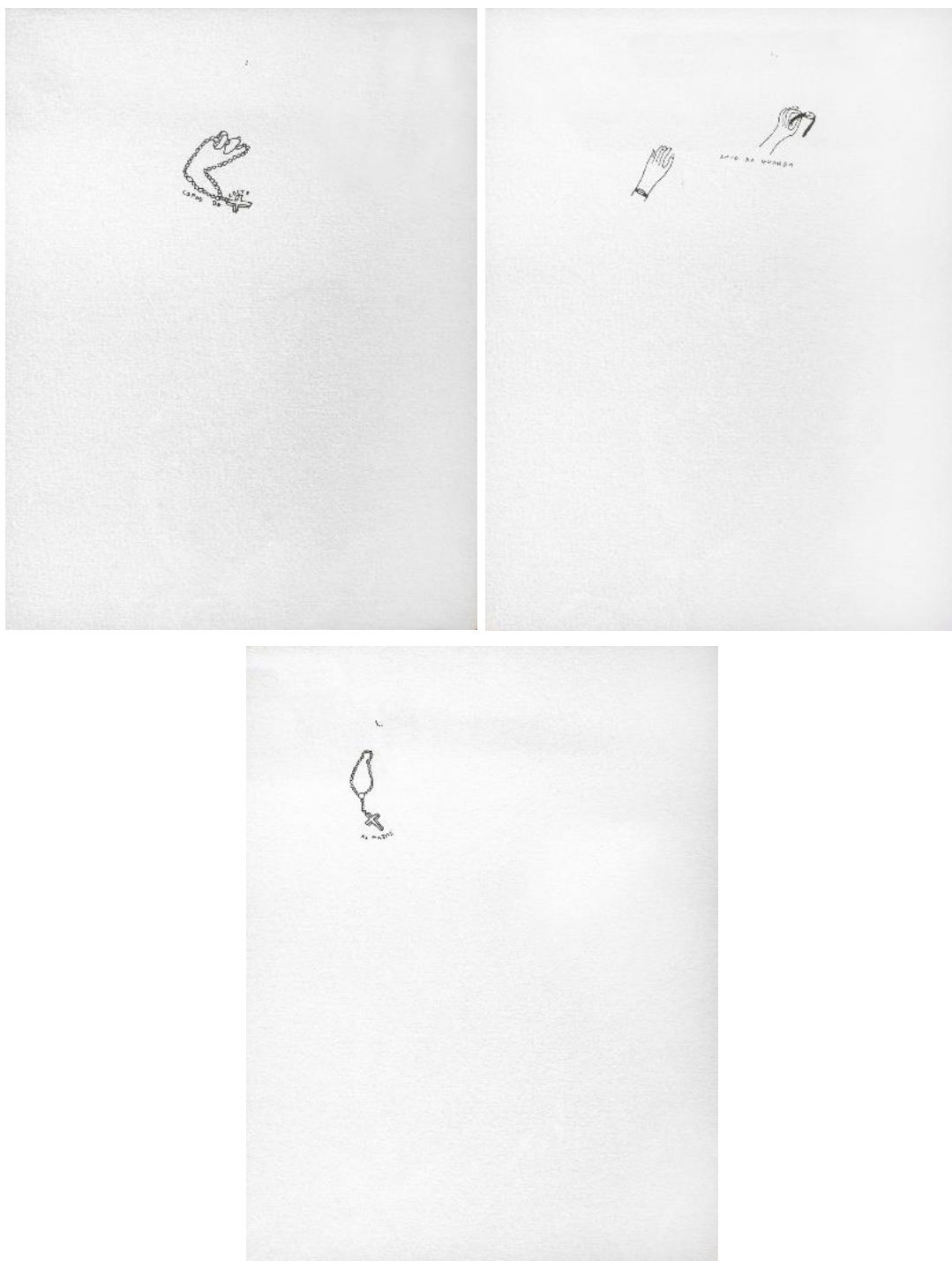


Imagem 101 – *O perigoso*. Leonilson, 1992. Sete desenhos com tinta de caneta permanente e sangue sobre papel, 30,5 x 23 cm Fonte: Lagnado (2019).

Lagnado (2019, p. 56) afirma ainda que “Quanto mais o artista aprofunda sua relação com a doença, mais essa ela (sic) se torna banal e, por um contragolpe ao alcance de todos”. Essa banalidade está diretamente relacionada à impossibilidade de se pensarem os trabalhos dessa época fora do impacto da enfermidade, que se torna cotidiana, estando realmente sempre por perto. O fato de os nomes das obras que se referem à doença não abdicarem de certa ironia, ainda que sejam melancólicos, atesta o entrelaçamento entre a chegada da aids como um

elemento que se integra aos procedimentos de narrativa do eu do artista sem prescindir de sua ironia, mesmo em face de tal conjuntura.

Lagnado (2019, p. 57) afirma que os bordados realizados entre 1992 e 1993 devem ser vistos como autorretratos, apesar da presença fugidia do corpo. “Desfeita agora a relação antropomórfica, eles têm uma aparência “abstrata”, pois o artista deixou de se reconhecer na sua própria imagem”. Ela discorre sobre objetos têxteis, como o bolsinho com as iniciais do nome do artista bordadas (J.L.B.D.) (imagem 102) ou o saquinho com as duas primeiras iniciais e a idade (J.L. 35) (imagem 103), pensando-os como relicários que guardariam a imagem de Leonilson após a morte. “Investidos do mesmo valor que o ex-voto, exploram a identificação entre imagem e doente. Subvertem a noção tradicional do retrato e se tornam objetos genealógicos, voltados para a identidade do artista, pois trazem a atmosfera dos restos funerários (LAGNADO, 2019, p. 57).



Imagem 102 – *Bolsinho*. Leonilson, 1992. Linha sobre veludo, 14 x 12,5 cm. Fonte: Lagnado (2019).

Imagem 103 – *Saquinho*. Leonilson, 1992. Linha e fio de cobre sobre voile, 15,5 x 15,5 cm. Fonte: Lagnado (2019).

A autora comenta então *El puerto* (imagem 8), o trabalho do espelho coberto, no qual o tecido que recobre o objeto tem bordadas algumas informações: Leo 35, 60, 179, El Puerto.

A explicação: seu consultante é soropositivo, condição que inflige a seu corpo uma série de mutações físicas. Diante dessa nova modalidade de visão que, no limite, ainda pode ser chamada de “autorretrato”, o sujeito “Leo” tem 35 anos, está pesando 60 quilos, mede 179 centímetros (LAGNADO, 2019, p. 58).

Destacando a interdição da representação do corpo, sua sugestão é produzida pela indicação de algumas de suas características. Para a autora, o trabalho discute o luto, a ausência do corpo e a perda da realidade, além de propor o que chama de uma fenomenologia da dor, pontuando a experiência do espelho como espaço da discussão entre o observador e o artista.

É uma alegoria do estigma da doença contagiosa que apresenta sinais externos imediatamente reconhecíveis: a semelhança física entre os soropositivos que já desenvolveram a doença não resiste à dissimulação. Mas a linguagem de Leonilson não é panfletária. Seu objeto, carregado de memória, ressurgiu da cultura *camp* com uma função dupla: trazer informações do passado e permitir a consulta de um oráculo. Reminiscência e imaginação se fundem no horror do objeto. Para desviar-se da aura de Leonilson, apenas um pano de pobre aparência, quase fajuto (LAGNADO, 2019, p. 61).

Ao comentar o fato de o trabalho emoldurar uma espécie de vazio, relaciona-o com a incapacidade da medicina de lidar com a enfermidade. Discutindo a posição ética possível para quem olha essa obra, a autora propõe que Leonilson colocou uma lente de aumento sobre a sua vida, projetando as suas mudanças corporais nesse trabalho.

Por fim, encerra o ensaio com a última instalação do artista, montada na Capela do Morumbi, em 1993 (imagem 49), evocando como a escolha desse espaço evidencia a conotação religiosa do projeto, algo que Lagnado percebe na obra do artista desde 1986 a partir de diversas iconografias, presentes também na série *O perigoso*, por exemplo. É importante lembrar que o mesmo trabalho fora apresentado em *AIDS: Consciência e Arte* (1993), exposição curada por Edilson Viriato, dado não mencionado pela autora. Quando Lagnado (1993) comenta sobre São Sebastião, símbolo apropriado pela cultura gay que aparece nos trabalhos de Leonilson, leva em conta que ele também é um emblema de proteção contra pestes.

Na instalação, a passagem da temporalidade para a redenção pontuada pela autora se manifesta pelo aspecto fantasmático e evanescente das peças que compõem a ambientação, produzidas a partir das próprias camisas do artista.

Nesse momento a linguagem de Leonilson atravessa um processo ainda mais radical de purificação. O uso de tecidos leves, como o *voile*, e a quase ausência da cor (o branco predomina) acentuam a questão da desmaterialização, tanto da obra como de seu criador. [...] Cansado de uma formação baseada na culpa e na penitência, Leonilson inscreve sua crítica no âmago da ordem moral vigente (LAGNADO, 2019, p. 64).

A partir da ideia de uma religiosidade caótica, as obras são descritas, sendo mencionadas as duas camisas brancas deterioradas e com longas mangas que vestem o encosto das cadeiras, com os textos *falsa moral* e *do bom coração* bordados em sua superfície. O bordado *Lázaro* é

composto por outras duas camisas emendadas pela sua parte inferior, pendurado em um cabide, evocando o personagem bíblico que ressuscita como alguma espécie de esperança na imortalidade.

Surge então o debate sobre a distância entre a linguagem e a expressão do desejo, algo que se aproxima do discurso proposto por Wojnarowicz (2018). A autora afirma que “Atingir os meandros do indizível, sem se constranger na pieguice e na armadilha da retórica amorosa, é uma tarefa difícil, sobretudo para um artista que fizera do sarcasmo uma divisa” (LAGNADO, 2019, p. 66), e menciona o uso de palavras nas pinturas e bordados do artista como uma estratégia dissonante que discute a própria linguagem. No debate sobre o desenvolvimento da identidade no trabalho, apesar de sua preferência sexual, segundo a autora, não se tornar uma militância nem ser classificada, a menção aos rapazes e ao amor homoerótico definem um pouco do que o artista procurava discutir.

Sobre o cruzamento entre a arte a biografia, são produzidos alguns comentários importantes, que vão desde a relação com o corpo até a escolha por uma arte militante que restringiria a linguagem:

A biografia turva as interpretações quando a obra só encontra nela uma única justificativa possível. Não é o sujeito que explica a obra, mas a obra que explica o sujeito. Talvez fosse mais produtivo interpretar a enfermidade do corpo como o lugar alegórico da falência dos atuais paradigmas médicos e políticos. A questão colocada entrecruza fundamentos políticos e estéticos: já que a doença interpela o corpo do artista, será a obra capaz de intervir sobre uma questão tão crucial como a ética pedida pela aids? Enquanto uma certa militância perde o distanciamento crítico e restringe a linguagem a uma função referencial, aludindo literalmente à realidade do sujeito, por outro lado existem produções órfãs de um autêntico vínculo com o agente da linguagem. O discurso destas últimas, onde se refugiam os partidários da arte ascética (LAGNADO, 2019, p. 70).

Para contextualizar a autobiografia em sua obra, Lagnado (2019) recorre a algumas artistas, citando palavras de Louise Bourgeois e estabelecendo com Eva Hesse o interesse em encontrar um material que pudesse traduzir a desmaterialização do corpo. A autora discute ainda que Leonilson se utilizara da poesia da elipse e cita o termo também proposto por Bessa (2002), afirmando que a obra dele torna sublime sua paixão e o receio diante da morte.

A doença, que de início era um caos, deixou de ser um bloqueio, permitindo uma primorosa organização formal do trabalho. Não há mais artifícios. A profunda transformação pela qual passa Leonilson, com seus excessos, é fator de resistência contra a desintegração do sujeito. Convertido em obra, o corpo transcende sua mera fisicalidade e a ausência que já está em curso cessa de ser fonte de dor: com a reflexividade “obra = corpo = obra”, Leonilson finalmente reencontra sua possibilidade de redenção (LAGNADO, 2019, p. 71).

Na entrevista que Leonilson concedeu à autora, produzida em sete encontros no final de 1992 e compilada no livro, muitos trechos se destacam, sendo reproduzidos posteriormente por diversos autores e comentadores da obra de Leonilson. A entrevistadora menciona a fragilidade do entrevistado, ressaltando que ele ainda não estava sob o uso de sedativos, e que, apesar de algumas falhas de memória, tal documento é uma importante referência sobre sua trajetória. Chama a atenção que, na apresentação da entrevista, Lagnado (2019, p. 80) pontue que Leonilson dividia o mundo entre sãos e doentes, assim como que “A morte envolvia cada palavra”, além de afirmar que nesse texto importa mais a resistência à angústia da morte do que a evidência da enfermidade.

Ao afirmar que “Acometido de uma das doenças mais avassaladoras da humanidade, Leonilson não escolheu a entrega nem a militância estética da aids” (LAGNADO, 2019, p. 80), novamente é mencionada a recusa pela militância. Talvez como uma estratégia de tentar sublimar a relação arte e vida que poderia desqualificar o trabalho do artista? Algo dessa atitude, já enunciada pela entrevistadora no prefácio do livro, está no relato sobre o primeiro dia de conversas, no qual afirma que Leonilson tentou falar da doença e que ela se esquivara, pois queria mostrar que falar do seu trabalho já era uma justificativa para a entrevista. A doença rondava o diálogo, mas não fora abordada diretamente nesse dia de entrevista. É possível ver a estratégia de Lagnado (2019) quando o artista afirma que várias coisas haviam acontecido em sua vida, e ela o interrompe perguntando sobre a relação entre seus bordados e a exposição de Arthur Bispo do Rosário. Curioso pensar que a relação com Bispo do Rosário é a estratégia de Luz (2013) para abordar a produção do artista, comentada no primeiro capítulo.

Nesse primeiro dia de entrevista, Leonilson menciona uma poesia gay que colocara em uma exposição realizada no Centro Cultural São Paulo, afirmando que seu tema era o encontro com um rapaz em um avião, contando no texto alguns detalhes desse breve *affair*. No segundo dia de entrevista, retorna ao assunto, comentando que queria mostrar que “gay também ama”. Afirmando a dificuldade em abordar esse assunto, menciona que, fora Oscar Wilde, não se vê literatura gay e que no Brasil não existe uma revista sobre o tema, que a questão se restringe à esfera privada, sendo também elitizada. Diante desse panorama nada favorável, decide abordar esse assunto na poesia, apesar de não se considerar alguém que defende bandeiras. Na sequência, a entrevistadora afirma que isso é uma provocação muito maior dentro do campo das artes e Leonilson completa que nesse meio não existe sinceridade sobre o tema.

A mudança de seus trabalhos, deixando para trás a produção em grandes formatos da

geração 80, sobrepõe uma escolha poética à fragilidade de seu corpo, que não consegue mais trabalhar com grandes dimensões, quando afirma que “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, 2019, p. 87-88).

Em dado momento, o artista versa sobre um *turning point* que teria mudado os anos 80, mencionando a aids e o declínio econômico como as características dessa mudança. Ele afirma que as relações começaram a ficar perigosas e que nos anos 1990 as pessoas estão com medo das pestes e da economia. Além disso, ao falar do período hedonista que antecedeu esse revés, ele menciona que conhecia bem Jorge Guinle, artista falecido em decorrência da aids, informação que é pontuada em uma nota, não constando no corpo do texto. Leonilson parece usar Guinle como um exemplo de alguém que viveu esse momento libertário dos costumes e que fora levado pela enfermidade.

No segundo dia da entrevista, Lagnado deseja falar da doença e percebe que ele também está disposto para isso. A primeira deixa é o comentário sobre *El puerto*:

É, minha idade, meu peso, minha altura. Ele chama El puerto. Eu fiz o teste de HIV e deu positivo há um ano 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 (LEONILSON, 2019, p. 97).

Na sequência, o artista versa sobre sua rotina, afirmando que, com a doença, se tornou mais receptivo: “O Leo com 35 anos, 60 quilos e 1,79 metro é um porto que fica recebendo” (LEONILSON, 2019, p. 98). Assim, junto aos dados que descrevem seu nome, idade, peso e altura, os quais demonstram a fragilidade de seu corpo, a menção ao porto se destaca por sua metafórica presença, que destoa da degradação física expressa em números.

Quando interpelado sobre uma estética gay, Leonilson menciona o ACT UP, assim como Barbara Kruger e as Guerilla Girls como símbolos de uma nova estética, mas sem defini-la. Lagnado (2019) então lhe pergunta se existiria uma estética ou uma identidade gay. Ele afirma que sim, relatando sua experiência quando foi a uma livraria gay em Nova York, narrando sua surpresa diante de um empreendimento como esse, o que ele acreditava justificar sua resposta.

Ao longo da entrevista, o artista parece ficar mais à vontade para falar de suas experiências: menciona um namorado que se atrasara para um encontro, assim como discute

novamente que seu estado de saúde impede que ele faça alguns trabalhos maiores e com outros materiais. Além disso, quando interpelado se a presença de um urinol em um desenho seria uma referência duchampiana, afirma que não e que o seu desejo fora o de evocar o espaço fetichista do banheiro público, mencionando a prática da pegação, ou seja, dos encontros sexuais que ocorrem nesse espaço, abordados também nas intervenções de Miralles. O uso da palavra vapor em um trabalho também é uma referência à prática homoerótica e seus espaços de resistência: “Este trabalho é muito próximo do trabalho do mictório. Ambos são meio pervertidos e fetichistas. O vapor remete à sexo. Adoro sauna a vapor” (LEONILSON, 2019, p. 118).

Em meio a essas declarações, o artista também fala de seu cansaço e do sangue que escureceu em *O perigoso* tornando-se uma coagulada nódoa negra. É a partir do debate sobre essa obra que declara sua situação:

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 (LEONILSON, 2019, p. 124).

Esse emblemático pensamento, que Lagnado (2019) descreve como irônico diante da fragilidade do corpo, assinala sua interdição. Em relação aos cuidados com a prevenção, Leonilson incentiva que as pessoas se cuidem e que façam o teste. Antes de sua recomendação, discorre sobre a força do desejo, que inebria e faz com que as pessoas não tomem o devido cuidado com a prevenção.

Por seu turno, a publicação *Leonilson: use, é lindo, eu garanto* (2016) tem um escopo bem mais específico, pois reúne os 102 desenhos que o autor publicou junto à coluna *Talk of the town – o ti-ti-ti da cidade*, da amiga e jornalista Barbara Gancia, na Folha de São Paulo, ilustrada pelo artista entre os dias 9 de março de 1991 e 14 de maio de 1993. Dois pequenos textos introduzem a coleção de imagens, sendo o primeiro da própria jornalista.

Além de apresentar a amizade entre colunista e ilustrador, afirmando que ele não fora sua primeira escolha, por ser um artista visual e não um artista gráfico, ressalta que Leonilson não recebia o texto completo, mas sim o tema que seria abordado. Gancia (2006, p. 10) destaca o compromisso dele com a tarefa, salientando ao final de sua vida o impacto de seu estado de saúde na produção:

Mesmo nas vezes em que estava viajando ou depois que ficou doente, Léo continuou a mandar suas ilustrações com a regularidade de sempre. Lembro da última, quando ele já estava hospitalizado. Num esforço descomunal, que me foi relatado por quem

presenciou a cena, Leonilson segurou o bloco de desenho e produziu um garrancho sobre a folha. Não publiquei. Guardei o “não-desenho” por algum tempo e depois o descartei. Era triste demais ter de conviver com ele (GANCIA, 2006, p. 10).

Aqui se apresenta novamente o debate da interdição da imagem da dor, que remete à recusa de Flemming em abordar o tema. A relação entre o desenho e o estado de Leonilson é tão intensa que sua portadora decide se desfazer da dolorosa lembrança. Aqui, a discussão proposta por Sontag (2003) sobre a dor dos outros se manifesta como interdição. Ou seja, se a autora debate o fascínio e o interesse provocados diante de imagens de dor, a atitude de Gancia é justamente recusar uma imagem que fora produzida num contexto de extremo sofrimento.

A apresentação de Ivo Mesquita (2006) procura apresentar o conjunto de desenhos concedendo mais informações sobre suas características. Destacando o fato de que o exame dos textos e das ilustrações da coluna podem oferecer um retrato de uma época, afirma que os desenhos do artista, objeto de sua escrita, procuram comentar aspectos da vida cotidiana, destacando “[...] a solidariedade do artista para com os marginalizados e discriminados, como os índios, as prostitutas, os aidéticos, os ciganos, os animais em extinção, ou clamam por valores humanistas, como amor, compreensão, tolerância, lealdade, ética” (MESQUITA, 2006, p. 12).

Para o autor, ao longo da coluna os desenhos vão ganhando maior independência em relação ao tema proposto. Além disso, a vulnerabilidade em razão da aids que permeia a obra de Leonilson surge nessas imagens, que afirmam seu inexorável impacto, que, segundo Mesquita (2006), aparece nas obras como uma espécie de morte anunciada, diretamente relacionada com a discussão sobre o corpo:

Constrangido nas possibilidades de realização sexual, a AIDS trouxe-o não para a margem mas para o centro da questão. A energia do desejo encontra sua realização amorosa, agora conscientemente, na sublimação, que forja os interstícios da linguagem. O seu trabalho, em grande parte, sempre esteve envolvido com o sentido do ser, com sua identidade e com o exercício pleno da vida como únicos valores a serem procurados. Nesta etapa final da carreira, no entanto, seu interesse concentra-se na questão do corpo, do seu próprio corpo feito metáfora, buscando, através da arte, alguma possibilidade de transcendência (MESQUITA, 2006, p. 15-16).

Para o autor, Leonilson observa e revela para o público sua realidade, na qual “[...] o corpo é assumido em sua condição de máquina desejante, que contém mente e espírito e está em permanente embate com o mundo (MESQUITA, 2006, p. 16). No entanto, esses desenhos não teriam nenhuma melancolia ou autopiedade, sendo elaborações da condição do artista, pontuando seu interesse por desafiar os limites impostos ao corpo e ao desejo.

O terceiro volume sobre o artista é o catálogo da mostra *Leonilson: Sob o peso dos meus*

amores, curada por Bitu Cassundé e Ricardo Resende, que fora apresentada, primeiramente, no Itaú Cultural, em São Paulo, em 2011, e que, no ano seguinte, seguiu para a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. No catálogo da versão gaúcha da mostra, alguns textos introduzem a retrospectiva que contou com mais de 360 obras.

No texto *Em busca da comunicação*, Ricardo Resende (2012, p. 17) apresenta o artista, explicando também o nome da mostra ao transcrever o poema presente na pequena aquarela *Sob o peso dos meus amores* (1990): “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”.

Ao falar da mudança que sua obra sofre ao longo do tempo, o autor comenta que “[...] o artista passa no final dos anos 80 a dedicar-se a uma obra mais contida, delicada, intimista e depois, nos anos 90, a uma escala menor em função da fragilidade física decorrente do seu estado de saúde prejudicado pela doença que carregava” (RESENDE, 2012, p. 18-19). Assim, apesar de mencionada, a natureza da moléstia é contornada pelo termo genérico doença. O autor ainda afirma que a morte permeia o final de sua produção e que esse é um assunto de bastante destaque na interpretação de sua obra. Nesse mesmo parágrafo, cita também a importância do amor, dos amantes e das relações afetivas para a compreensão da produção de Leonilson.

Mesmo sendo mais comedido que Lagnado (2019), ao comentar a sexualidade e a menção direta à doença, Resende (2012, p. 21) estabelece uma relação com a redução romântica da figura do artista levantada pela curadora:

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

Chama a atenção seu comentário sobre *El Puerto*, quando consegue falar da obra sem mencionar a doença:

Um dos trabalhos mais preciosos de Leonilson é o pequeno objeto feito de um singelo espelho com moldura laranja coberto com uma cortina de tecido listrado de verde. Traz inscrito a palavra *El Puerto*, o nome Leo e as medidas do artista à época: sua idade, peso e altura. Esse trabalho, um quase nada, de uma simplicidade absoluta, para Leonilson trazia a ideia de receptividade. O porto que recebe e acolhe com segurança. O artista que recebe as energias dos amigos ou os amigos que recebem suas energias. Leonilson não gostava de espelhos, por isso o cobriu (RESENDE, 2012, p. 27).

Essa estratégia fica ainda mais curiosa quando, na mesma página, ele menciona que “A

obra de Leonilson é uma questão pessoal, do próprio artista. Não trata de outra coisa” (RESENDE, 2012, p. 27), encerrando abruptamente seu texto com tal afirmação. Se havia afirmado a importância da autobiografia, por que o autor não narra de maneira clara a autorreferencialidade de *El Puerto*?

Por sua vez, *O inventário dos dias: notas sobre a poética de Leonilson*, de Maria Esther Maciel (2012), não menciona nem a doença nem o homoerotismo de sua obra, apesar de discutir o viés autorreferencial de seu trabalho. Ela até mesmo cita o projeto do romance *Frescoe Ulisse* (sic), que seria o resultado de gravações em fitas de áudio, mas que não chegou a se concretizar. Diante disso, as fitas se tornaram uma espécie de diário. O que a autora prefere não discutir é o conteúdo de tais gravações, que foram motivo de polêmica com a família do artista. O debate parece ter se resolvido, pelo menos parcialmente, com a produção dos documentários *Com o oceano inteiro para nadar* (1997), de Karen Harley, e *A paixão de JL* (2015), dirigido por Carlos Nader. Entre os motivos da polêmica, está o conteúdo homoerótico das gravações, tema que será retomado nos comentários sobre um dos cadernos de referência de Hudinilson, que possui uma reportagem sobre o assunto.

Bitu Cassundé (2012), em *Sob o vulcão*, abre o texto com uma epígrafe de Caio Fernando Abreu, proveniente de um texto de cujo título se apropriou para nomear também o seu. O autor narra uma perspectiva mais voltada à biografia do artista, mencionando detalhes da vida e da formação de Leonilson. Sobre a geração 80, cita um texto de Jorge Guinle, *Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal, Geração 80 ou como matei uma aula de arte num shopping center*, no qual o artista afirma que a pintura, no caso brasileiro, é como um feito orgiástico. Tal ideia parece estar relacionada ao impacto da aids nessa geração, como comentado por Lagnado (2019). Ainda sobre os anos 1980, são também mencionadas mudanças no estatuto do mercado de arte no país e a chegada da moléstia:

A Aids surgia e espalhava terror num período em que a liberdade sexual teve de se ajustar a novas estruturas, o vírus anunciava nas suas primeiras manifestações um ciclo de medo, insegurança e preconceito. Inicialmente vinculado às práticas homossexuais, a doença era pouco conhecida e as pesquisas se encontravam em fase embrionária (CASSUNDÉ, 2012, p. 49).

São trazidas também considerações sobre as características da enfermidade a partir do texto de Sontag (2007), que a compara com outras doenças. Após discutir a etimologia da palavra paciente, que significaria sofredor, discute-se o estereótipo da enfermidade a partir da autora, mencionando o forte impacto da enfermidade na sociedade. Na sequência, Cassundé (2012, p. 50) apresenta a relação entre arte e vida como uma das linhas de força da arte na

atualidade ao afirmar que:

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

Pontuando a descoberta da doença em 1991, afirma que tal ocorrência intensificou o aspecto autobiográfico em seu trabalho, adotando a simplicidade por meio de recursos mínimos. O curador informa também que a pintura é pouco praticada por questões alérgicas, dando lugar ao bordado: as modificações no corpo provocaram então uma mudança nas obras. Além disso, o corpo ausente ou fragmentado é discutido em relação a procedimentos metafóricos que formam autorretratos.

O curador também menciona a importante série *O perigoso*, descrevendo com bastante atenção a obra com sangue e apontando de forma coletiva os elementos dos outros desenhos. Diante dessa série, comenta que

A produção reflete um posicionamento diante da morte e os trabalhos se tornam pequenos relicários que relatam o seu calvário. Leonilson está diante da morte, e a arte se transforma numa narrativa que confronta sua imagem com a doença. É o olhar de um artista sobre o túmulo, o vazio se legitima na iconografia, as imagens ficam econômicas, mínimas e são emolduradas por espaçamentos, por silêncios (CASSUNDÉ, 2012, p. 51).

Sobre a relação entre a morte do artista e o compartilhamento com o público, afirma que a produção das obras é uma espécie de resistência diante do fim inexorável, pois a morte é enfrentada e projetada para o trabalho, traduzindo-se em aspectos como a fragmentação do corpo. Sobre esse tema, é citado o comentário de Lagnado (2019) sobre os últimos trabalhos do artista que deveriam ser considerados autorretratos. Propondo o sudário como uma possibilidade de interpretação do corpo por fragmentos, Cassundé (2012, p. 53) assinala mais uma vez a relação entre arte e vida:

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

Ao mencionar o impacto da doença, o autor afirma que a aids provocou uma castração do desejo e reflete sobre como poderia ser possível discutir o sujeito amoroso nessas condições, ao mesmo tempo em que parece responder ao seu questionamento com a estratégia do artista:

Leonilson discutiu o sujeito amoroso em tempo de cólera, fez de sua vivência uma escrita, uma fala, uma visualidade; politizou uma coreografia, falar dessa matéria, para muitos vulgar, é se posicionar diante do seu tempo, diante de uma via crucis que ele soube manipular através da sua poética e seduzir aquele que o observa (CASSUNDÉ, 2012, p. 57).

Além das três vozes e suas diferentes estratégias de abordagem do trabalho de Leonilson, é necessário pontuar que, na linha do tempo presente no catálogo, consta a descoberta da contaminação pelo HIV em 1991 e a morte em 1993, no entanto, sem nominar a causa desta.

No catálogo da mostra *Leonilson: Truth, Fiction* (2014), o curador Adriano Pedrosa cita a obra *Favorite Game* (1990), produzida pelo artista em Amsterdã, como origem do nome da exposição, que considera uma panorâmica, em vez de uma perspectiva. Mencionando a figuração de um corpo masculino com as palavras verdade e ficção em inglês, afirma que elas são

[...] noções que emolduram e dividem em dois a existência nua do homem. Porém, mais do que uma vítima aprisionada num dilema existencial que dilacera o sujeito entre verdade e ficção, o personagem obtém prazer nesse jogo: FAVORITE GAME, escreveu Leonilson no topo superior do desenho, identificando seu título, ao lado da cidade e do ano onde foi feito o trabalho (PEDROSA, 2014, p. 14).

Em nota, é mencionado que esta é a terceira grande exibição da obra do artista em São Paulo após a iniciativa de Lagnado, em 1996, e de Resende e Cassundé, em 2011. Na organização em eixos proposta pelo curador, a aids se manifesta fortemente no primeiro, intitulado *Os diários*. Os outros agrupamentos são: *As geografias; As matemáticas e as geometrias; Os brancos; As ilustrações; 1991; e A cena final*. Em *As ilustrações e A cena final*, a doença também é mencionada. Sobre o primeiro eixo, afirma:

Os diários compreendem o desejo e a sua incompletude, os sonhos e as ilusões, as relações amorosas, as paixões platônicas e aquelas não correspondidas, os caminhos do rapaz apaixonado, o coração, os amantes e os amados – reais ou inventados –, bem como os autorretratos, a fantasia, a sexualidade, os dias e as horas que passam, a doença (Leonilson descobriu ser portador do vírus da Aids em agosto de 1991) (PEDROSA, 2014, p. 16).

Sem rodeios, o autor inscreve a questão da aids na obra de Leonilson na sua perspectiva biográfica através da noção de diário, assim como, na cronologia ao fim do livro, menciona o conhecimento do estado sorológico do artista em 1991 e a sua morte em 1993, deixando clara a sua relação com a enfermidade no início e do fim do volume. Também no começo da edição, o curador comenta a enfermidade em relação a alguns trabalhos.

Outro retrato branco e mínimo, conciso e potente, é *34 com scars*, 1991, onde um pequeno pedaço de *voile* traz bordadas duas cicatrizes e o número 34 (a idade do artista), além de um acabamento costurado, espécie de bainha, em toda a borda da

obra. O *voile* agora assume feições de *soft sculpture* delicada e poética e pode ser lido como um corpo ou seu fragmento – nesse momento o artista já havia descoberto que era portador do vírus da Aids. A relação com a doença está também em 33/34, 1991, outro autorretrato mínimo com bordado preto sobre *voile*, agora esticado sobre chassi. Duas cruzes são bordadas em orientações inversas, acompanhadas com as idades do artista durante o ano de 1991 (33 e 34) apontando para os temas religiosos, outro motivo recorrente da obra, e sugerindo uma encruzilhada entre nascimento e morte – Leonilson morreria dois anos mais tarde, em 1993, aos 36 anos (PEDROSA, 2014, p. 16-17).

Em outros momentos dessa grande introdução textual que apresenta as obras que compuseram a exposição, o curador menciona alguns trechos selecionados da entrevista que está completa no fim do volume. Em um deles, Leonilson diz “A gente tem um ditado que diz que ninguém morre de véspera. É uma coisa que eu penso muito. Eu fico pensando que a morte fica rondando, que todo dia eu tenho notícia de um amigo que está morrendo ou que está apodrecendo vivo” (PEDROSA, 2014, p. 17). Nesse trecho, é perceptível a preocupação do artista com a doença e o fato de ela atacar pessoas conhecidas, relatado pelo artista em uma fala de 1991, período de muitos casos de aids no país. Ao sugerir que morrer de aids é apodrecer em vida, escolhe uma imagem forte para explicar a degradação da carne, algo que contrasta com a abordagem do tema em seus trabalhos. Mesmo no caso de *O perigoso*, que Pedrosa (2014) comenta citando a entrevista realizada por Lagnado, o sangue aparece de uma maneira delicada e que evoca a materialidade do corpo e a presença do vírus sem mencionar sua decrepitude.

Além disso, em diversos momentos, o autor discorre sobre questões ligadas ao homoerotismo e à cultura gay: claramente, comenta a sexualidade homoerótica quando discute a penetração anal na obra *Extreme Necessity Between Two People* (1990, p. 19) e também quando discorre sobre um trabalho da série *Os Dedicados*, mencionando a presença de um urinol, “[...] uma referência não a Duchamp, mas a um banheiro onde talvez pudesse ter ocorrido um encontro amoroso ou sexual” (PEDROSA, 2014, p. 21). Assim, recuperando o discurso de Leonilson na entrevista a Lagnado (2019), o autor transita pelo repertório das sexualidades dissonantes da heteronorma, pois, onde a história da arte padrão vê Duchamp, os sujeitos homoeróticos veem o espaço de sociabilidade sexual no qual ocorre a *pegação*. Em dado momento, Pedrosa (2014, p. 20-21) aborda outro aspecto do homoerotismo, afirmando:

O tema da sexualidade surge ainda num conjunto de três desenhos de 1990 com regras de sexo seguro em tempos de crise de Aids: *Fantasia terra mar ar*, fazendo referência ao fetiche do militar das três armas (Exército, Marinha e Aeronáutica). *Masturbação mútua*, onde dois homens masturbam-se um ao outro. E *Voyeurismo*, em que um olho tem sua íris desenhada com um nu masculino.

Nesse conjunto de obras, o primeiro desenho não parece ter uma ligação tão forte com o sexo seguro em tempos de aids, diferentemente dos outros dois, pois apresenta o fetiche por

fardas militares sem mencionar exatamente algum tipo de prática sexual em específico. Em *Masturbação mútua* (1990) (imagem 104), a sugestão de uma prática sexual segura ocorre pela supressão tanto da penetração anal quanto do sexo oral, e a estimulação do órgão sexual do parceiro pelas mãos surge como uma maneira de estabelecer contato físico sem riscos. O tema do onanismo também aparece em uma importante obra do estadunidense Keith Haring, *Safe Sex* (1988), na qual o mesmo ato é evocado como uma prática segura em meio à aids. Em ambos os trabalhos, articula-se a necessidade de pensarem-se outras práticas sexuais durante a epidemia.

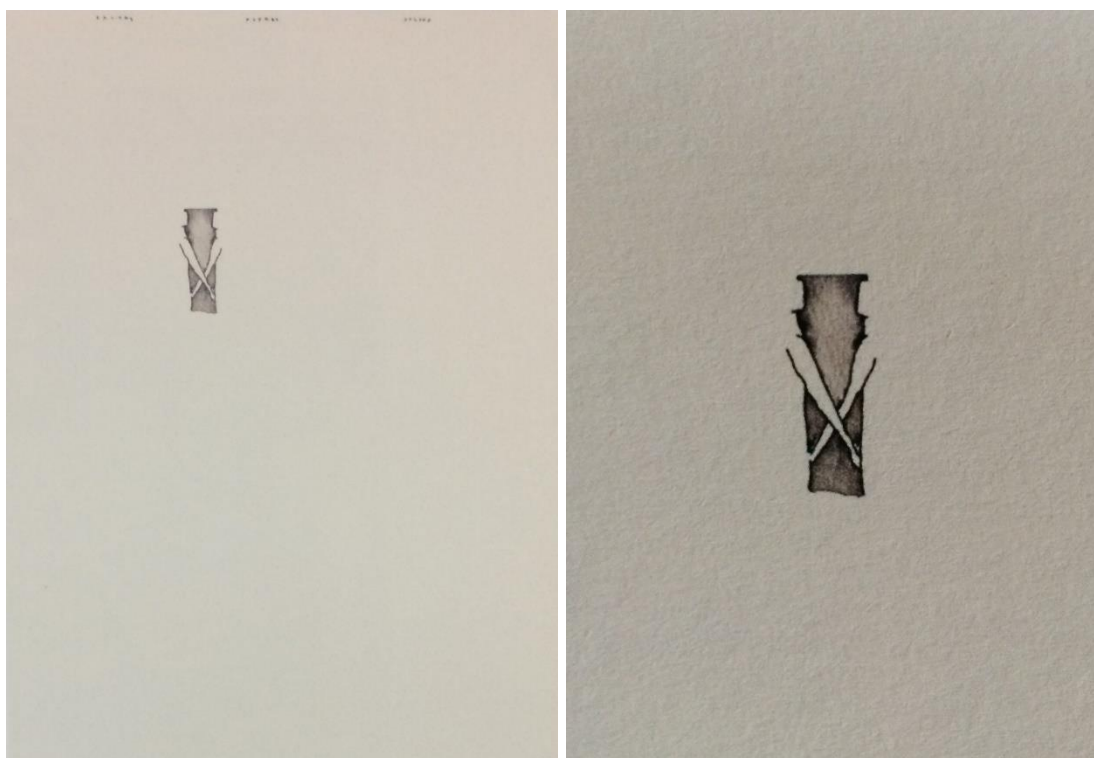


Imagem 104 – *Masturbação mútua*. Leonilson, 1990. Aquarela e tinta de caneta permanente sobre papel, 30,6 x 23 cm. Obra e detalhe da obra. Fonte: Pedrosa (2014).

Em *Voyeurismo* (1990) (imagem 105), a prevenção é ainda mais radical, pois a observação do corpo de outro surge como uma possibilidade erótica desprovida de risco, sugestionada pelo reflexo do corpo/objeto de desejo na íris do observador.

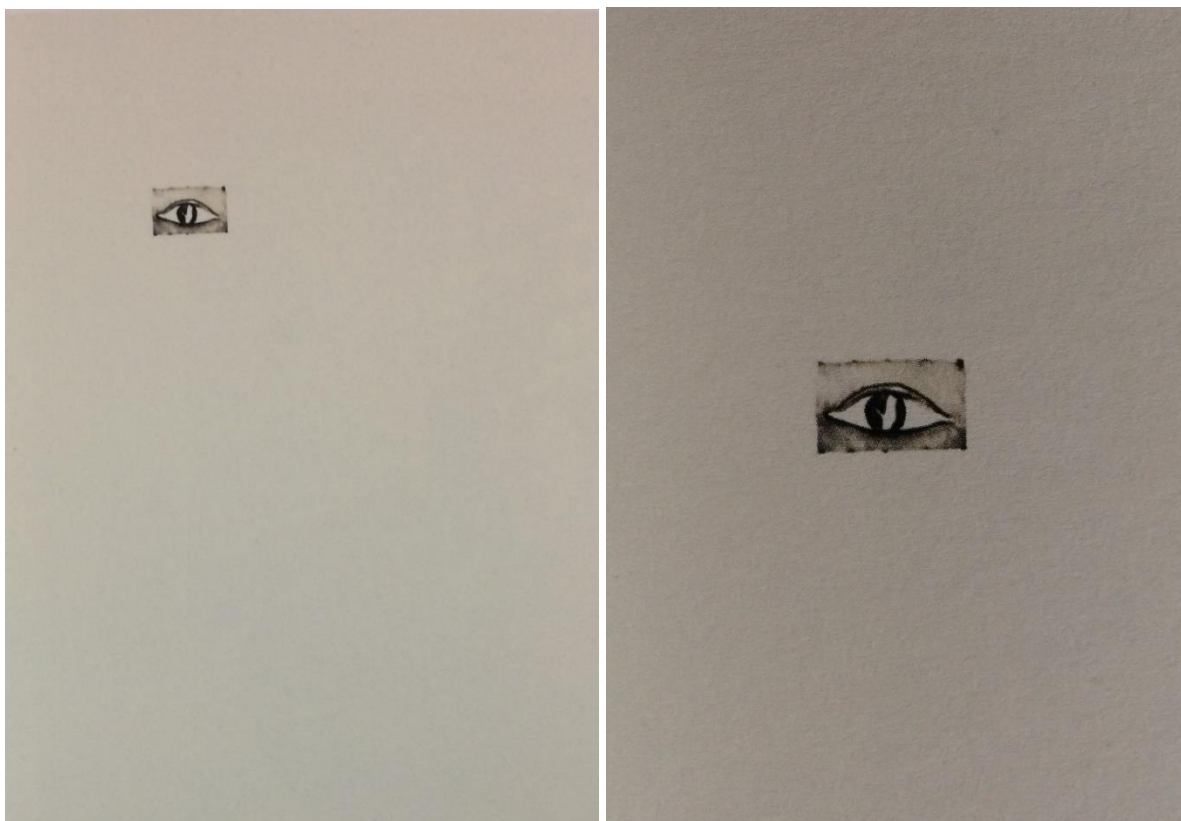


Imagem 105 – *Voyerismo*. Leonilson, 1990. Aquarela e tinta de caneta permanente sobre papel, 30,6 x 23 cm. Obra e detalhe da obra. Fonte: Pedrosa (2014).

Já no eixo *As ilustrações*, ao falar dos temas abordados pelo artista quando ilustrava a coluna de Barbara Gancia, na Folha de São Paulo, o curador menciona a crise da aids como uma das diversas questões que atravessavam Leonilson. No entanto, se a enfermidade aparece como tema em alguns desenhos, ela afeta diretamente a última imagem publicada na coluna em outro sentido, já que o estado de saúde de Leonilson afeta diretamente seu traço. No desenho publicado em 14 de maio de 1993 (imagem 106), duas semanas antes da morte do artista, um traço impreciso se revela na ilustração. Como esse desenho fora publicado, ao comparar essas informações com as de Gancia (2006), é possível aferir que talvez tenha sido a penúltima ilustração produzida para a coluna por Leonilson.

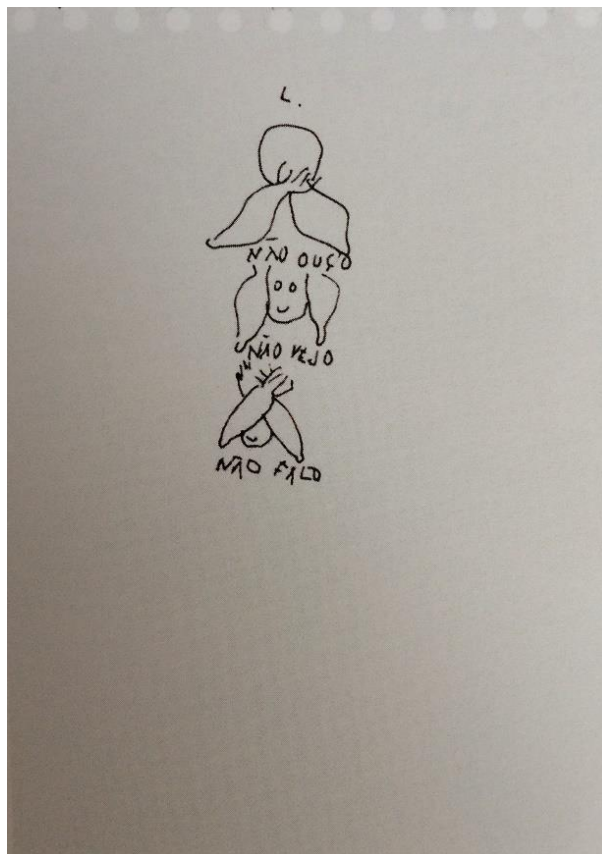


Imagem 106 – *E se Suzy Rêgo casasse com Gustavo Rosa?* Leonilson, 1993. Tinta de caneta permanente sobre papel, 14,6 x 10,4 cm. Fonte: Pedrosa (2014).

Em *A cena final*, ao discorrer sobre o último trabalho do artista, a instalação na Capela do Morumbi, Pedrosa (2014, p. 31) discute a possibilidade de se pensar um outro núcleo para a exposição que reunisse as questões religiosas. Quando afirma que “Leonilson vem de uma família católica, mas, por ser gay (algo que começa a trazer para o trabalho no início dos anos 1990), apropria-se da iconografia religiosa de maneira subversiva”, o autor explicita, pela primeira vez, a orientação sexual do artista sem rodeios, algo frequentemente suprimido, sobretudo no que se refere aos comentários biográficos de artistas visuais. Sobre a obra, afirma que “[...] é a expressão máxima de seu interesse religioso” (PEDROSA, 2014, p. 31), mencionando a sua relação com a morte e com a figura do personagem bíblico Lázaro:

Lázaro, que segundo o evangelho, Jesus fez ressuscitar após quatro dias, é o personagem central, composto de duas camisas brancas, numa espécie de retrato duplo, espelhado, infinito, narcísico, ou em fusão amorosa canibalizada, e pode ser lido como um autorretrato (PEDROSA, 2014, p. 31).

Nas entrevistas ao fim do volume, organizadas como uma espécie de conversa contínua, apesar de terem sido realizadas em diferentes datas entre março e abril de 1991, Leonilson menciona o convívio com Rafael França no início da carreira, em 1980, assim como a amizade

com Guinle, a partir de 1983. No momento dessas entrevistas, ele ainda não sabe de sua soropositividade, pois só realiza o exame em agosto do mesmo ano, de forma que a presença da aids é comentada por alguém que não é consciente de seu estado sorológico.

Quando Leonilson afirma que seus trabalhos são diários, justifica que por isso é muito mais fácil que ele fale de uma relação amorosa, o que não ocorreria nos trabalhos de outros artistas. Também menciona a presença de São Sebastião como uma coisa “super sexy”, destacando-o como um símbolo para que “[...] a gente se identifique” (PEDROSA, 2014, p. 238). Diante da assertiva que indica a possibilidade de Leonilson se inscrever em um coletivo, Pedrosa provoca, mas o artista não chega a falar algo como “nós, os gays”, apesar de essa ideia ficar implícita. Novamente, recorre-se à elipse. Na sequência desse assunto, Leonilson afirma que

Agora, você falou de sexualidade... É, porque agora eu já sou um cara mais velho. Antigamente sexualidade... Você encontrava com alguém e você transava. Agora existe uma coisa de perigo, existe uma coisa de responsabilidade. [...] Há dez anos era diferente, era completamente diferente (PEDROSA, 2014, p. 239).

A partir dessa fala, o entrevistador indica, elipticamente, a presença da aids há pelo menos sete anos, e o artista afirma que agora isso está escancarado e que, por isso, as relações mudaram completamente. Não se fala o nome da doença, sendo comentado o seu impacto bem como a modificação dos hábitos diante de sua instauração. Ao discorrer sobre a obra *Novo homem*, também chamada de *Com ela sempre por perto*, o artista menciona as partes do corpo que compõem a obra, como o coração, o pulmão e os lírios que estão juntos da carne, além de comentar o medo da morte:

É porque eu estava doente essa semana, tive um puta torcicolo. E fiquei sem me mexer direito, trabalhei com dificuldade. Eu ia fazer acupuntura e tinha aquelas figuras de corpo humano, com os meridianos. Então eu fiquei pensando na morte [...] É, nesse trabalho eu estava pensando nisso. Eu estava doente, mas há as duas florzinhas que eu acho que são uma coisa de renascimento. E tem também a coisa do fogo, que é esse espírito que não se apaga, assim, que não me apaga. Tem uma âncora... (PEDROSA, 2014, p. 236-237).

O medo de morrer aparece nas palavras de Leonilson em mais uma passagem da entrevista, e é importante por explicitar a angústia dos indivíduos homoeróticos que se sentem constantemente em risco de se infectarem, como apontado por Crimp (2004). Além disso, essas passagens também podem indicar que o artista já suspeitava de seu estado sorológico, ainda que não tivesse realizado o exame.

Também nessa entrevista, Leonilson destaca a presença autobiográfica em sua obra como

resultado de um processo pessoal de reflexão, no qual passa a pensar sobre sua vida, seu corpo, sua sexualidade e seus desejos, de forma que isso acabou aparecendo também nos seus trabalhos. Já Pedrosa (2014) define na abordagem da sexualidade, nos trabalhos mais recentes de Leonilson, o cruzamento de uma agenda pessoal com uma política, diante da afirmação de que agora o artista se sente mais preparado para discutir sua sexualidade. A partir desse tema, Pedrosa pergunta ao entrevistado qual é a sua opinião sobre o termo *arte gay*, propondo nesse rótulo trabalhos como os de Robert Mapplethorpe e Duane Michals, artistas bastante admirados por Leonilson. Nesse momento, o artista também menciona os coletivos ACT UP e Gran Fury, sem esmiuçar sua relação com a aids.

Outros comentários sobre as relações entre homens surgem no decorrer da entrevista, como quando o entrevistador relata uma exposição de Leonilson em 1990 e menciona um trabalho que era um pão em formato fático colocado sobre uma prateleira na altura da região genital com a frase “na cor dos lábios do meu amor”, assim como a série *Os dedicados*, cujos trabalhos remetem a rapazes que o artista havia conhecido.

Atravessado por um discurso bastante heteronormativo, presente também nas fitas gravadas que constituem os áudios do documentário *A paixão de JL* (2016), Leonilson afirma ter encontrado no trabalho de Michals “[...] um homem que escrevia sobre a sexualidade sem ser “bichinha”, sem ser gay, sem ser...” (PEDROSA, 2014, p. 245), fala completada pelo entrevistador que sugere o termo afeminado, tendo a anuência de Leonilson, que ainda acrescenta o termo pedante. Assim, ainda que fosse gay, o artista possuía uma visão bastante heteronormativa dessa expressão sexual, algo plenamente compreensível pela estrutura social que atravessa inclusive aqueles que estão além da heteronorma, responsáveis muitas vezes por reproduzir discursos e performatividades vinculados ao sistema que os oprime.

No entanto, Leonilson afirma fazer parte de uma ou de mais de uma minoria quando comenta um dos trabalhos (imagem 107) em que sugere tais grupos ao redor de copos, utilizando uma lista de termos também presentes em algumas de suas ilustrações de jornal. Em relação ao copo em que menciona os aidéticos, afirma que

Eu acho legal aquele trabalho porque é uma coisa sutil. Não é um trabalho violento, e também não é um trabalho cabotino, um trabalho calhorda, que fica se aproveitando do tema da Aids, que é uma coisa superatual, superdiscutida. Eu acho que o trabalho fala sutilmente e é um trabalho bonito, é um trabalho poético. Eu acho que dá para a gente explorar a poética da coisa, e não explorar a coisa em si (PEDROSA, 2014, p. 253).

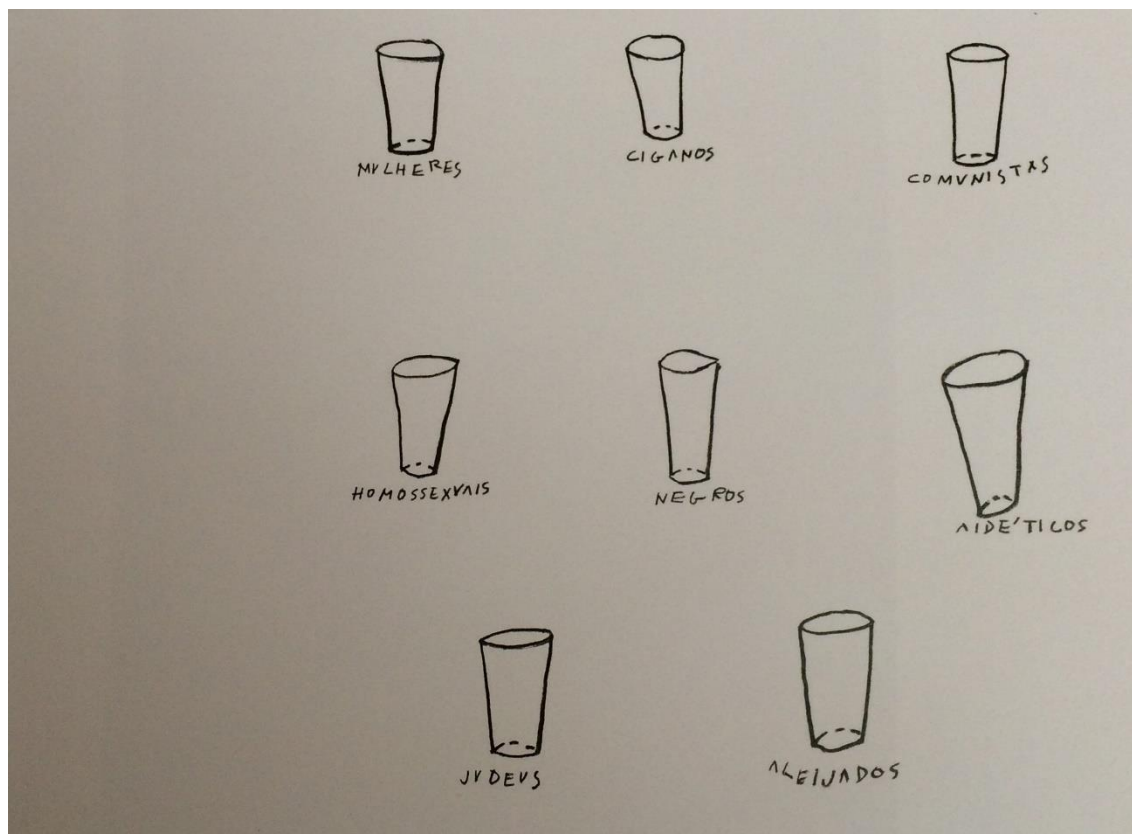


Imagem 107 – *Mulheres ciganos comunistas homossexuais negros aidéticos judeus aleijados*. Leonilson, c. 1990. Lápis de cor sobre papel, 22,5 x 33 cm. Fonte: Pedrosa (2014).

Na sequência da conversa, é discutido o trabalho *Saque e aproveite a vantagem*⁹² (imagem 7). O artista afirma que o expôs no Rio de Janeiro e que esse foi seu primeiro trabalho mais explícito sobre a enfermidade:

Peguei uma folha logo quando se começou a falar sobre Aids, a se apresentar coisas na imprensa do Brasil. Porque no começo era “a peste gay”, e essa era uma matéria interessante, porque estava falando da Aids e, do outro lado, do futebol. Achei interessante e desenhei um canivete grande e tinha umas bolas (PEDROSA, 2014, p. 257).

Aproximar essa entrevista daquela realizada por Lagnado, é interessante pela constatação de que o tema já estava na obra de Leonilson antes de ele saber de seu estado sorológico, contribuindo para a ampliação da relação direta entre a abordagem da aids e a soropositividade do artista. Como ele pensava sua arte a partir de uma espécie de diário, se o tema lhe chamava a atenção, poderia aparecer em sua produção. Também é interessante perceber que a doença é diagnosticada justamente após ele começar a abordar a sexualidade de forma mais direta em sua produção.

⁹² Reis (2016) o denomina como *Sem título*.

A publicação mais recente sobre o artista, e a última aqui a ser analisada, é o catálogo de uma mostra que foi apresentada no Rio de Janeiro e em São Paulo no ano de 2019. A iniciativa foi constituída pelas obras de Leonilson pertencentes ao acervo do artista Antonio Dias, que o recebeu em Milão quando ele foi para a Europa em 1981, momento no qual se estabeleceu uma forte amizade entre eles. No texto do organizador Max Perlingeiro (2019), é mencionada a última carta enviada por Dias, que estava bem na entrada da versão paulista da exposição, montada na galeria Pinakothke, em São Paulo:

Sabendo da saúde frágil de Leonilson, Antonio Dias escreve uma última carta em 3 de maio de 1993, poucos dias antes de sua morte. [...] Agora, eu penso em você todo dia. O ano passado foi muito duro, acabei “estressado”. Fui passar uns tempos em Milano, tive outra paralisia no rosto e fui me curar com o chinês. Antes de voltar, peguei dois trabalhos seus e resolvi trazê-los para Colônia. Todo dia passo em frente e lembro de você. Fiquei muito emocionado quando recebi sua carta com a Biblioteca/Espelho. E gostei tanto do que a carta dizia. Gosto muito de ter você como amigo. Estou pensando naquela ponte que você fez em Milano, que agora está no ateliê do Rio. Fica lá pegando poeira, mas eu não me importo, não consigo entender aquilo dentro de uma caixa de acrílico. É interessante caminhar em cima da ponte, fazer a ponte. Neste momento eu não sei aonde estou na ponte. Acho que é ainda naquele pedaço horizontal, que liga dois polos. Uma ponte é uma projeção. Aonde acaba a ponte? Acaba onde toca um outro ponto. Creio que isto é a maravilha da compreensão. Eu só vou chegar no Brasil em fins de julho, gostaria muito de lhe rever e dizer novamente que eu gosto mesmo de lhe ter como amigo. Infelizmente não deu tempo (PERLINGEIRO, 2019, p. 11).

No depoimento de Luiz Zerbini, que afirma surpresa diante da solicitação de Dias de que ele participasse desse projeto, o artista relata a proximidade com ambos de maneira carinhosa. No entanto, seu tom muda ao falar do desejo de destruição do diário de Leonilson, motivado pelo que acredita ser um reducionismo de sua vida e obra:

Lembrei-me também do desejo mútuo, meu e do Antonio, de destruir as fitas que o Leonilson gravou ao final da vida, quando já estava doente. Achávamos, e acho ainda, que elas propagaram uma imagem que não corresponde à realidade. Leonilson foi uma das pessoas mais engraçadas, inteligentes e rápidas de raciocínio que conheci. Dono de um humor rascante, cruel. O sofrimento que a doença causou não há de contaminar o seu trabalho, mas, para isso, não deveríamos repercutir, supervalorizar o momento em que ele aparece mais fragilizado (ZERBINI, 2019, p. 13).

Em um movimento que poderia ser aproximado da teoria de Sontag (2003) sobre o interesse pela dor alheia e pelas imagens dela advindas, o clamor de Zerbini não só problematiza a fragilidade do amigo como questiona uma ênfase redutora nesse aspecto. O texto de pouco mais de uma página parece resumir nesse trecho o maior desejo de seu amigo: a não redução de Leonilson ao seu fim e ao sofrimento que o levou até esse momento. Entretanto, sua postura também é redutora em outro sentido, pois destruir registros dessa época seria também uma forma de apagar parte da memória do artista e invisibilizar o impacto da enfermidade em sua vida e obra.

No depoimento de Thomas Cohn, galerista de importância fundamental na carreira de Leonilson, o profissional relata a realização da sua primeira exposição junto à Luisa Strina, e também da última, na qual

[...] tinha um trabalho dele no chão, não tinha assinado e eu queria aproveitar a sua vinda para assinar atrás, e não tive coragem. Ele estava num estado realmente muito ruim! Fizemos esta exposição que foi absolutamente maravilhosa, essa última exposição, dois meses antes da morte dele (COHN, 2019, p. 16).

O receio de solicitar a assinatura para alguém que se encontra em uma situação frágil, além de demonstrar respeito, indica que sua doença já estava bastante avançada, sendo capaz de provocar tal reação. No escopo da relação entre arte e vida, o galerista afirma que

[...] quando ele descobriu a doença, acho que isso foi no final dos anos 1980, eu acho que ele fez um compromisso consigo mesmo de se confessar em cada quadro, cada desenho, eu estou falando quadro, mas é cada desenho, cada pintura, todo quadro era uma proposta e era uma confissão ao mesmo tempo. Eu acho que aí ele atingiu uma maturidade – bom, o resultado agora todo mundo já conhece (COHN, 2019, p. 16).

Em relação às informações presentes nas entrevistas de Lagnado (2019) e Pedrosa (2014), essa assertiva não parece tão correta, uma vez que o artista já parece intensificar o aspecto autobiográfico antes da confirmação de sua soropositividade, que não ocorre ao final dos 1980 e sim ao início dos 1990. Além disso, as considerações sobre toda a sua obra como diário se contrapõem à ideia de que apenas com a doença seu compromisso confessional seja estabelecido.

No item Resumo Biográfico do catálogo, sem mencionar o motivo, sua morte é comentada com a seguinte frase: “Precocemente falecido em 1993, com apenas 36 anos” (PERLINGEIRO, 2019, p. 19). A pesquisa de Lagnado é citada quando se comenta a última porção de sua vida, considerada a mais autobiográfica, já que “[...] nos dois últimos anos de sua vida, a alegoria da doença domina por completo a linguagem” (PERLINGEIRO, 2019, p. 20). Além disso, recuando em um recorte temporal mais amplo do que os dois últimos anos de vida do artista, o autor afirma que “O período de 1989 a 1993 é de intensa produtividade. Nele, surgem os bordados e costuras, considerados pela crítica especializada e pelos historiados (sic) como as obras-primas de Leonilson” (PERLINGEIRO, 2019, p. 20).

Em uma cronologia apresentada no catálogo, no ano de 1991 é comentado que ele passa a ilustrar a coluna semanal de Barbara Gancia, assim como sua descoberta da doença, que finalmente é mencionada no texto de maneira literal:

Em agosto, descobre ser portador do vírus HIV, e a condição de doente repercute de

forma dominante em sua obra. Em *O perigoso* (1992), série de sete desenhos, trata com ironia a própria condição. Já em *El puerto* (1992), um espelho coberto com retalho de uma camisa do artista contém, bordadas com linha azul, informações sobre sua idade, seu peso e sua altura. É uma obra que versa sobre o luto e a ausência da figura (PERLINGEIRO, 2019, p. 29).

Nas informações do ano seguinte, 1992, é mencionado que ele contrai pneumonia, e a informação de que os bordados da última fase devem ser vistos como autorretratos é reproduzida sem citar a fonte original, que é o texto de Lagnado (2019). Em 1993, novamente temos a menção à pneumonia, assim como um comentário sobre sua derradeira produção: “Sua última obra, Instalação sobre duas figuras, criada para a Capela do Morumbi – que não chega a ver montada – alude à fragilidade da vida” (PERLINGEIRO, 2019, p. 30). Também é citada a fundação do Projeto Leonilson.

Entre as fotografias pessoais do artista apresentadas no volume, destaca-se uma imagem da última exposição citada por Cohn, na qual temos o artista posando com sua família (imagem 108). Apesar de seu estado debilitado, o retrato familiar apresenta um momento de celebração, algo bem distinto das imagens de enfermos divulgadas pela mídia e por fotógrafos como o estadunidense Nicholas Nixon, que, frequentemente, procuravam exibir o sofrimento e a solidão dos moribundos da aids, como já comentado nos capítulos anteriores.



Imagem 108 – Leonilson com a sua família na última exposição na Galeria São Paulo, março de 1993. Fonte: Perlingeiro (2019).

Assim, tal fotografia mostra Leonilson enfermo em um contexto artístico e, simultaneamente, familiar, além de apresentar este corpo que sempre é sugerido em sua obra através de diferentes recursos. Assim, é importante problematizar que a presença da moléstia na obra do artista é muitas vezes discreta e elíptica, o que não impede que a maioria dos autores levem em conta essa questão na leitura de seus trabalhos. A sutileza presente nas sugestões da enfermidade, bem como no comentário sobre seus efeitos, constitui uma estratégia potente que está diretamente relacionada com a visualidade proposta pelo artista.

Além disso, sua produção comenta tanto a sexualidade quanto a doença a partir do contexto autobiográfico, o que parece ter influenciado a leitura de sua obra de uma maneira muito intensa, sendo essa relação inclusive questionada por alguns dos seus comentadores. Ainda assim, a análise dos textos indica que coincidem sua maturidade como artista, seu momento de maior prestígio e a inexorável presença da aids em sua vida e obra, o que pode justificar a atenção dada ao que fora produzido nesse período, contribuindo para a visibilidade da moléstia em seu trabalho. Ademais, acredito que a existência do Projeto Leonilson, composto pela família e por amigos próximos do artista, entre os quais se incluiu Lagnado (2019), tenha tido um papel importante para que a enfermidade e o homoerotismo não fossem ignorados na produção de memória sobre o artista. Assim, a primeira obra monográfica sobre Leonilson parece ocupar um importante espaço ao estabelecer a importância de tais aspectos para o entendimento de sua produção.

4.2 – O prelúdio de Rafael França (1957-1991)

No interior do debate geográfico que atravessa a escolha dos artistas analisados nesta tese, Rafael França (1957-1991) representa um perfil recorrente nas migrações que acontecem no interior do país: o artista que começa sua carreira em uma região periférica, neste caso o sul, e que, posteriormente, vai para o sudeste, chegando a São Paulo em busca de melhores oportunidades. Saído de Porto Alegre, RS, França vai para a capital paulista e, depois, para Chicago, realizando nesse trajeto uma transição das artes gráficas para as artes do vídeo.

Um retrato bastante amplo sobre essa trajetória é *Sem medo da Vertigem: Rafael França*, publicação organizada por Helouise Costa (1997). Decorrente de uma exposição retrospectiva do artista realizada no Paço das Artes, em São Paulo, em 1997, o projeto também é fruto de um desejo dele de produzir uma publicação sobre sua obra. Em vida, França havia solicitado que seus trabalhos, bem como suas documentações, ficassem a cargo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP. Sobre esse conjunto, Costa destaca

que

Em meio a esta documentação está o rascunho do que ele intitulou “Projeto para catálogo geral”, escrito em Chicago no início de 1991, no qual estabeleceu a estrutura de uma publicação que visava fornecer um panorama completo de seu trabalho, envolvendo, além da determinação dos capítulos, a indicação dos nomes das pessoas que deveriam escrever os textos referentes a cada um deles. Hoje, passados todos esses anos, a confluência de diversos esforços criou condições para a realização da vontade do artista e coube a mim organizar este livro (COSTA, 1997, p. 14-15).

A organizadora, responsável pela empreitada por estar na gestão do MAC-USP, fala do tempo compreendido entre a realização desse projeto e a sua proposição, anterior à morte de França, em 1991. Assim, chama a atenção o fato de a edição corresponder ao desejo do artista em ter um livro que abordasse sua obra e, apesar das suas modestas dimensões, é possível afirmar que esta é a publicação mais completa sobre as diferentes fases do artista que, recém-chegado a São Paulo, carregava um portfólio com gravuras figurativas produzidas no Atelier Livre, transitando posteriormente pela abstração, a gravura, o xerox e, por fim, o vídeo.

É por entender a importância e a abrangência do texto em relação à trajetória de França que inicio esta análise com ele. Como dito anteriormente, o projeto procura percorrer todas as fases de trabalho do artista, partindo de suas gravuras, comentadas no texto de Regina Silveira, passando por suas xerografias, na análise de Mario Ramiro, e discutindo sua atuação no coletivo 3NÓS3 em texto de Annateresa Fabris. É importante pontuar, entretanto, que a obra se inicia com um prefácio de Regina Silveira, mestra e amiga de França, seguido por uma introdução da organizadora, trecho do qual foi extraída a citação que contextualiza o projeto.

A segunda metade do livro trata de seus trabalhos em videoarte e intercala textos críticos com sinopses dos vídeos. As videoinstalações são comentadas por Costa (1997) e seguidas de uma lista de sinopses sobre elas, estrutura repetida no texto de Arlindo Machado sobre os vídeos do artista. Por fim, encerram o volume dois textos de França, um sobre videoinstalação e outro sobre videoarte, além de duas cronologias, uma do 3NÓS3, coletivo que integrou junto com Mário Ramiro e Hudinilson Jr., e outra específica de sua carreira solo.

A respeito da aids na obra de França, podemos considerar que ela aparece somente na porção final de sua produção em vídeo. No entanto, o tema já é mencionado de forma elíptica na introdução do livro, quando Costa (1997, p. 14) afirma que “Rafael França foi um artista brasileiro, falecido precocemente (1957-1991), cuja atuação abrangeu um amplo espectro de atividades”. A menção a uma morte precoce em muitas biografias de artistas vitimados pela aids pode ser vista como uma forma evasiva de tratar o assunto, mas aqui não é o caso, pois na

página seguinte a autora afirma que

Se num primeiro momento a fronteira entre a vida do artista e a sua obra parece claramente demarcada, não é o que ocorre com o passar do tempo. O confronto com a AIDS seria um fator decisivo para que essas duas instâncias se tornassem indissociáveis. O rompimento definitivo de seus limites se expõe de forma contundente no último vídeo de Rafael (COSTA, 1997, p. 15).

O tema volta a ser mencionado na discussão sobre a sua produção videográfica. Ramiro (1997) pontuará a questão de forma indireta, afirmando que “Em Chicago ele se dedicou especificamente à produção de vídeos que representam uma nova fase de seu trabalho, a partir de então marcado por questionamentos ligados aos fenômenos da vida e da morte (RAMIRO, 1997, p. 40). Assim, Ramiro cita o impacto da doença no trabalho do artista sem mencionar seu nome, mas apenas seu efeito.

É somente no texto de Arlindo Machado (1997) que a questão será abordada de forma mais profunda, o que é coerente com o fato de o teórico discutir justamente os trabalhos que estão diretamente relacionados à moléstia. Machado começa a abordar o tema a partir da relação de França com o vídeo e sua sexualidade:

França encontrou no vídeo um meio adequado para meditar e especular sobre seus próprios conflitos interiores, sobretudo sobre sua obsessão maior: a fatalidade da morte. Sua obra, de cunho bastante pessoal, esteve também centrada numa indagação dramática sobre a questão da homossexualidade. Talvez seja possível dizer que “Without Fear of Vertigo” (Sem Medo da Vertigem) ocupe um lugar estratégico em sua obra. Nesse vídeo, o próprio França e vários amigos brasileiros e norte-americanos discutem as experiências do suicídio e do enfrentamento da morte, exatamente num momento (1987) em que a AIDS começa vagarosamente a aparecer como um flagelo restrito (até aquele momento) à comunidade dos homossexuais. No final do mesmo trabalho, o artista mostra uma suposta acareação policial de Peter Whitehall, condenado a cinco anos de prisão nos E.U.A. por ter colaborado no suicídio de seu companheiro Yann Bondy (MACHADO, 1997, p. 78).

Em sua análise, o autor sobrepõe a experiência homossexual ao desenvolvimento da aids, pontuando que naquele período a doença estava vinculada diretamente a esse grupo, algo que, posteriormente, seria alterado diante da disseminação do HIV. Além disso, ao pontuar a morte como uma obsessão, presente no vídeo através de diferentes estratégias, como as imagens do debate com os amigos e as de Whitehall, ele demonstra como a morte parece um horizonte próximo para a comunidade gay. No parágrafo subsequente, ele relaciona a condição de França à sua produção, estabelecendo justamente a relação do vídeo já comentado ao derradeiro trabalho do artista (imagem 6).

França morreu em 1991, vítima da AIDS, depois de ter nos presenteado com um dos testemunhos mais autênticos de fidelidade a si próprio. Seu último vídeo, “Prelúdio de uma Morte Anunciada” (1991), terminado alguns dias antes de sua morte, é uma

verdadeira celebração dos valores que nortearam sua vida e dos quais ele jamais abriu mão, nem mesmo nos momentos de maior agonia de sua doença. No vídeo, o próprio França troca carícias com seu companheiro Geraldo Rivello, enquanto aparecem na tela os nomes de todos os amigos brasileiros e norte-americanos que foram vitimados pela AIDS e a trilha sonora deixa correr uma dilacerante interpretação de *La Traviata* pela soprano brasileira Bidu Saião, gravada em 1943. A última coisa que aparece no vídeo é o texto: *Above all they had no fear of vertigo* (Apesar de tudo, eles não tiveram nenhum medo da vertigem), que claramente interliga *Without* a *Prelúdio* (MACHADO, 1997, p. 78-79).

Quando o autor discute as questões técnicas sobre vídeo no trabalho de França, aponta a diferença dessas duas obras em relação às outras, pontuando que

Pode-se até mesmo dizer que, excetuando-se justamente os dois trabalhos acima citados – *Prelúdio* e *Without*, raros exemplos de registros documentais na obra de França – os demais trabalhos são sempre experiências de invenção de novas formas narrativas para o vídeo, sem perder, todavia, o seu aspecto confessional ou autotestemunhal mais básico (MACHADO, 1997, p. 80).

Na sequência, Machado (1997) cita os trabalhos de França, pontuando que sua noção de narrativa não segue o senso comum de uma narrativa clássica, questionando os modelos mais recorrentes e canônicos, ligados ao cinema e à literatura. Nesse momento, ele comenta trabalhos de caráter gay, como *O Silêncio Profundo das Coisas Mortas* (1988), que narra a história de dois “amantes homossexuais” (MACHADO, 1997, p. 80), e *Insônia* (1989), adaptação de um texto de Graciliano Ramos “[...] ambientada no mundo homossexual” (MACHADO, 1997, p. 81).

Em virtude da abordagem do tema da aids, acredito que seja importante reproduzir as sinopses dos vídeos citados por Machado, que estão incluídas em um setor específico do catálogo, após o final de seu texto.

Whitout Fear of Vertigo 10'00", 1987. Em continuação à preocupação de França com o vídeo narrativo, *Whitout Fear of Vertigo* (Sem Medo da Vertigem) questiona as categorias de “ficção” e “não-ficção”. Um personagem jovem (nunca visto no vídeo) cometeu suicídio por causa de uma doença terminal. Um amigo que documenta a morte por solicitação do suicida é julgado e preso como cúmplice. O testemunho deste homem é pontuado por entrevistas com personagens não-fictícios discutindo as questões que se apresentam. França estrutura essa mistura de ficção e não-ficção em uma não-narrativa livre (COSTA, 1997, p. 82-87).

Prelude to an Annouced Death 5'00", 1991. Rafael França finalizou *Prelúdio de uma Morte Anunciada* poucos dias antes de sua morte em Chicago. Nele o artista aparece trocando carícias com seu então companheiro Geraldo Rivello. Enquanto isso, passam flutuando na tela inúmeros nomes de homens vitimados pela AIDS (COSTA, 1997, p. 87).

Costa afirma em nota que as sinopses são oriundas do *Video Data Bank* e que foram publicadas no catálogo *America without Borders*, editado pela mesma entidade, em Chicago. Pontua, entretanto, que a última sinopse não advém dessa fonte, ficando subentendido que ela

seja de sua autoria, justamente a que se refere a *Prelúdio*.

Na linha do tempo presente no livro, é importante mencionar as associações à aids. Nesse capítulo é narrado que, em 1985, o artista “Descobre ser portador do vírus HIV, fato que marcará profundamente o seu trabalho posterior em vídeo” (COSTA, 1997, p. 110). Além disso, o tema é indiretamente mencionado no comentário sobre a produção de *Without...* e quando se afirma que “Rafael França começa a sentir os primeiros sintomas decorrentes da AIDS” (COSTA, 1997, p. 112) no ano de 1988. Na sequência, uma passagem relata que “O agravamento do estado de saúde de França irá levá-lo a procurar tratamento médico em Chicago e a estadas cada vez mais prolongadas nos Estados Unidos” (COSTA, 1997, p. 112).

No ano de 1991, é narrada a escrita de sua carta testamento, no dia 22 de abril, e que no início de maio finaliza da edição de *Prelúdio*. “08 de maio – Rafael França morre em sua residência em Chicago e suas cinzas foram remetidas à família no Brasil. Carlos Eduardo França, irmão de Rafael, espalhou as cinzas na cidade de Veneza, Itália, em cumprimento à vontade do artista” (COSTA, 1997, p. 113).

Se, no livro organizado por Costa (1997), a aids é abordada de diferentes maneiras, oscilando entre o comentário direto e o indireto, o mesmo não ocorre na publicação sobre o coletivo no qual França atuou. *3NÓS3: intervenções urbanas – 1979-1982*, organizado por Mario Ramiro (2017), projeto também decorrente de um desejo antigo dos integrantes do grupo em documentar e registrar sua atuação, materializa-se através das mãos de seu último integrante ainda vivo. Obviamente, se o grupo se dissolve em 1982 com a ida de França para Chicago, sabe-se que a questão da aids não é comentada por uma questão cronológica. No entanto, chama a atenção a forma com que o artista é apresentado em sua biografia no item *Sobre os autores*.

RAFAEL FRANÇA nasceu em Porto Alegre em 1957. Um dos precursores da videoarte e da arte e tecnologia do Brasil, trabalhou com gravura, arte xerox, videoinstalações e intervenções urbanas. Radicado nos Estados Unidos, frequentou a School of the Art Institute of Chicago, onde estudou e desenvolveu uma parte significativa de sua produção videográfica, abordando temas controversos relacionados à sexualidade e à morte. Faleceu na capital do estado de Illinois em 1991 (RAMIRO, 2017, p. 235).

Seriam o homoerotismo e a aids os temas controversos abordados pelo artista? E por que não mencionar textualmente os motivos da controvérsia, a enfermidade e o desejo entre iguais? Ramiro opta por não comentar diretamente a questão da aids, referindo-se à morte e à sexualidade como elementos eufemísticos para falar da condição de França sem remeter diretamente à enfermidade e ao homoerotismo.

Algo deste receio em mencionar a enfermidade parece atravessar a investigação do pesquisador Vitor Butkus (2013), cuja dissertação sobre o trabalho do artista chama a atenção pelas poucas menções à doença. Boa parte dessa surpresa se deve ao fato de que Butkus (2013, p. 23) começa sua introdução afirmando que “Essa é uma pesquisa que teve como ponto de partida a videografia de Rafael França, buscando principalmente se interrogar sobre as relações vida-e-obra por ele instauradas nos vídeos que realizou nos seus nove últimos anos de vida”.

Assim, esperei que a questão da aids fosse um dos principais tópicos do trabalho, mas o autor, apesar de anunciar que começou sua análise pelo último vídeo de França, não deixa claro em nenhum momento do texto o fato de que é a contaminação pelo HIV que o leva à morte, algo que me parece essencial para quem se propõe abordar a relação entre vida e obra. Butkus (2013) hesita, deixando essa questão subentendida, talvez contando com o fato de que o leitor tenha essa informação, o que me parece equivocado para um trabalho científico.

Além da menção ao fato de que França havia se contaminado com o vírus quando afirma que “Não é apenas a partir do momento em que se descobre infectado por HIV que Rafael interroga a morte” (BUTKUS, 2013, p. 45), o tema só é comentado em outra oportunidade, na análise do vídeo *Without Fear of Vertigo* (1987). Ainda assim, a questão é razoavelmente esvaziada, pois, antes de analisar o trabalho, ele afirma que “[...] na produção de França, os problemas de ordem extra-artística são aludidos de modo mais indireto” (BUTKUS, 2013, p. 38-39). Na sequência, o autor discute o vídeo e a abordagem do suicídio, que relaciona ao contexto da epidemia de HIV, mas, ao invés de destacar essa relação, aprofundando o debate sobre o medo de uma morte sofrida que leva o indivíduo a tirar a própria vida, o autor apenas enumera algumas referências sobre esse tipo de morte. Indicando tal aspecto, que considera extra-artístico, como um tema que França aborda de forma branda, Butkus (2013) não parece relacioná-lo com a experiência do artista ou com a de seus amigos que estavam imersos no receio diante da morte iminente, que poderia chegar, inclusive, pelo suicídio decorrente do pavor provocado pela doença.

O próprio uso do termo extra-artístico parece equivocado para um trabalho que procura abordar a relação entre a vida pessoal e a obra de um artista, ainda mais se tal aspecto está relacionado com a morte do indivíduo estudado. Assim, apesar de apresentar uma proposta promissora, Butkus (2013) foge da aids, oferecendo uma perspectiva tímida se comparada com a de Costa (1997), que deixa clara a presença da moléstia na vida e na obra do artista.

Pelo fato de o trabalho de França ocupar um papel importante nos debates sobre a enfermidade na arte, é curioso que uma pesquisa recente recorra a certa obscuridade ao abordar essa questão. França é destacado nos textos de Reis (2016) e Garcia (2004), que, respectivamente, comentam seu papel como um artista engajado em um compromisso estético político, com o segundo ainda mencionando a homenagem que ele recebera na 3ª Bienal do Mercosul em 2001, que contou com a presença de seu grande amigo Hudinilson Jr.

Assim como eles, Aliaga e Cortés (2014) também discutem este último vídeo, que esteve presente na exposição *Histórias da Sexualidade* (2017), justamente no segmento que discutia os ativismos e a crise da aids. Entretanto, ainda que todos os autores tenham realizado considerações importantes sobre o vídeo, percebi que nenhum deles se aprofunda na escolha da ópera *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, como trilha sonora da obra. Ainda que Reis (2016) mencione o fato de ser um trabalho que aborda uma relação amorosa e que sua interpretação por Bydu Saião deixa evidente o drama dos amantes, nem ele nem os outros comentadores mencionam que a ópera trata de um amor atravessado por outra doença: a tuberculose.

No catálogo da mostra *L'art làtex. Reflexió, imatges i SIDA*, Sofia Barrón e Judith Navarro (2006) mencionam a ópera de Verdi em um breve levantamento sobre a relação entre as artes e as enfermidades, um paralelo interessante com o estabelecido por Sontag (2007) quando discorre sobre diversas doenças e suas metáforas para então relacioná-las à aids. Nesse sentido, ao evocar a história de Violetta Valéry e Alfredo Germont, impedida por intrigas e, posteriormente, pela tuberculose da protagonista, França busca referências que vão além da doença que o acomete, inscrevendo sua estratégia em uma história da doença e das suas manifestações na arte. Na proposta de França, o casal hétero dá lugar ao enlace de dois homens, e o HIV ocupa o espaço do bacilo de Koch. Em comum, o sentimento de vertigem e o amor interrompido de maneira abrupta pela morte.

4.3 – Cadernos e referências de Hudinilson Jr. (1957-2013)

O estereótipo do artista maldito, que deve muito à noção romântica do artista atormentado, aspecto que Crimp (2017) critica ao discutir as abordagens sobre a questão da aids, apesar de problemático, muitas vezes acaba se encaixando com sucesso na descrição da trajetória de alguns indivíduos. Hudinilson Jr. seria um deles. Sua morte recente, em 2013, aos 56 anos, justamente no momento em que começava a ser reconhecido pelo mercado e pelo público especializado, principalmente a partir do trabalho da galerista Jaqueline Martins, marcaria o início do processo ascendente de valorização de sua produção.

Em 2016, Ricardo Resende, diretor do Centro Cultural São Paulo (CCSP), publica *Posição amorosa: Hudinilson Jr.*, livro retrospectivo sobre a trajetória do artista que procura contemplar todas as suas fases e principais trabalhos. Ele havia sido designado por Hudinilson como a pessoa certa para organizar uma publicação sobre sua carreira. Além disso, a instituição em que trabalhava possuía a hemeroteca de arte de rua e o acervo de arte postal que haviam sido doados em vida pelo pioneiro da arte urbana. O título da publicação advém de um texto de Hudinilson, sobre o qual Resende afirma que

[...] posição amorosa seria a distância do relacionamento do homem, do contato, do amor e do sexo. Fina membrana do condicionamento insolúvel legado pelo homem. A tangência do toque, dos sentidos; a frieza, a frigidez, o distante, o inverso, o oposto que é igual ao espaço do sonho, do conflito e da solidão. Erotismo e tensão (RESENDE, 2016, p. 265).

Um dos principais méritos da publicação é demarcar de forma clara o caráter homoerótico de quase toda a produção do artista, à exceção de alguns trabalhos pontuais e das intervenções realizadas com o 3NÓS3 (RESENDE, 2016, p. 121). Curioso perceber que essa também é uma publicação que segue os desejos do artista de orientar um compêndio sobre seu trabalho, como o livro póstumo sobre Rafael França. Segundo o autor: “Hudinilson Urbano Jr. (1957-2013), pessoa organizada, deixou por escrito um caderno de anotações, que servia também de diário de catalogação dos cadernos de referência e performances” (RESENDE, 2016, p. 9). Na sequência, ele afirma que os tópicos pontuados pelo artista foram ser a menção à sua atuação como ministrante de oficinas e workshops sobre temas pioneiros no Brasil, como o *graffiti*⁹³ e a arte xerox, a sua performance *Pugnar Radical*, ocorrida no CCSP em 1984, e a atuação com o 3NÓS3. No entanto, o autor demonstra que essa orientação é muito parcial e que ele propõe a inclusão de outras categorias nesta obra:

[...] acrescentaria ainda, na lista, as xilogravuras, as colagens, os cadernos de referência e a arte postal, que ficaram de fora daquela orientação. Também não poderia deixar de citar as poucas pinturas que fez, mais as “roupas esculturas” coloridas e achatadas, quase planas, feitas com o próprio vestuário do artista, como macacões, calças, cuecas, camisetas, gravatas e sapatos pintados de tinta acrílica densa que, ao secar, ficam rígidas (RESENDE, 2016, p. 10).

Além disso, Resende (2016) comenta as tentativas de entrevistas, que por fim resultaram em um material importante para a concepção do projeto, realizadas por ele e por Maria Olímpia Vassão, também funcionária do CCSP. Ele também informa que, por meio do financiamento

⁹³ Apesar de hoje utilizarmos com frequência o termo grafite no Brasil, mantive essa grafia, pois é a mais encontrada nas fontes pesquisadas para esta investigação. A partir dessas referências nos comentários sobre os trabalhos de Hudinilson, bem como de Alex Vallauri e Maurício Villaça, percebi que o termo *graffiti* nesse contexto se refere a intervenções em espaços públicos realizadas, majoritariamente, com estêncil e tinta spray.

para elaboração desse projeto, também foi possível começar a documentação da obra do artista, realizada por Butkus, autor da já comentada dissertação sobre França.

Entre essas produções, destaco os cadernos de referência. Essa prática, ainda que não tenha surgido como um trabalho de arte, hoje ocupa papel importante na análise do legado de Hudinilson, pois nessa atividade cotidiana e diária o artista organizava diversas imagens de interesse, colando materiais impressos provenientes das mais distintas fontes. Com o tempo, saíram de cena as imagens de mulheres e os cadernos passaram a ser, majoritariamente, compostos por imagens de corpos masculinos, ainda que outros elementos compusessem as páginas junto a eles.

Resende (2016) discute também a relação de Hudinilson com a arte xerox, experimentação que começa com os colegas de coletivo, mas na qual o artista consegue um nível de aprimoramento e refinamento técnico muito importante. Tal prática desemboca em dois tipos de trabalhos: as imagens do próprio corpo do artista, que o imprime na máquina, e o ensaio produzido por Afonso Roperto que mostra o processo de Hudinilson. Merece destaque em sua trajetória também *Zona de tensão* (1983), outdoor censurado na sua instalação por conter a imagem da glândula do artista, evento que gerou o projeto *Pinto Não Pode*.

Além de narrar a trajetória do artista a partir da relação intrínseca entre arte e vida, o texto se destaca por pontuar diversos indivíduos que conviveram com Hudinilson, como o fundamental encontro com Alex Vallauri, diretamente relacionado ao contexto do *graffiti*, assim como o contato com Mario Ramiro, a quem conheceu em uma agência dos Correios, em virtude da relação de ambos com a arte postal. Em um comentário sobre o acervo do artista, que incluía obras de Vallauri, Marcos Hill, 3NÓS3, Mario Ramiro, Rafael França, Florian Raiss e Leon Ferrari, é possível saber de quem Hudinilson procurava se cercar.

Em dado momento, ao comentar a arte gráfica de Hudinilson, Resende (2016, p. 70) pontua sua aproximação com o trabalho de Leonilson, relação pautada pela semelhança de seu traço e do seu tema, os homens e as relações amorosas entre eles, além de um comentário iconográfico sobre a “[...] imagem da garrafa como invólucro do desejo [...]”. Uma outra fala discorre sobre os homens mencionados nos cadernos de referência:

O arquivo de imagens gerou cadernos de colagens com registros que espelhavam homens belos, artistas como Elis Regina (1945-1982), Cazuza (1958-1990), Renato Russo (1960-1996), Ney Matogrosso (1941) e Paulo Ricardo (1962). Atores de teatro e de televisão, como os galãs Mário Gomes (1952), Carlos Alberto Riccelli (1946) e

Lauro Corona (1957-1989). A amiga e atriz de teatro e televisão Claudia Alencar (1950), que vai participar de performances do artista (RESENDE, 2016, p. 42).

Interessante perceber que boa parte dos modelos masculinos do artista foram vitimados pela aids, tais como Cazuzza, Russo e Corona. Assim, por meio dessas escolhas de imagens pelo artista na composição dos seus cadernos, é inegável o fato de que sua prática de apropriação das imagens da mídia, e em particular, das imagens de ícones masculinos, naquele momento histórico, acabou por se relacionar à enfermidade. O artista, que associava seu desejo de arquivar aos ensinamentos de seu pai, professor e pesquisador da área de letras, distanciava-se dele ao não produzir um arquivo comum, reunindo suas imagens de interesse e compondo um inventário de seus afetos e desejos, bem como do que estava ao seu redor e que lhe chamasse a atenção.

O tema da aids é diretamente mencionado por Resende (2016) quando inscreve o trabalho de Hudinilson em um cenário maior de artistas que trabalharam a questão da homossexualidade a partir da década de 1970, período marcado pelo autor como um momento de maiores discussões culturais sobre as questões raciais, de gênero e sexualidade.

Alguns artistas como Hudinilson Jr., José Leonilson (1957-1993), Luiz Henrique Schwanke (1951-1992), o fotógrafo Alair Gomes (1921-1992), o multiartista Darcy Penteado (1926-1987) e o cubano Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) trouxeram a poética da homossexualidade para a arte. Hudinilson, como Schwanke, trabalhou a estética homoerótica de jornais e revistas. Schwanke, de modo mais comedido, sem ser visceral, diferente de Hudinilson, que em tudo era explícito e desavergonhado (RESENDE, 2016, p. 124).

Na sequência da comparação entre Hudinilson e Schwanke, o autor realiza aproximações entre os artistas anteriormente citados, muitos deles vitimados pela aids e ou que abordaram o tema em suas obras: Hudinilson também é aproximado de Gomes, sendo comentado o uso da imagem fotográfica e a condição explícita, características compartilhadas por ambos; Leonilson e Gonzalez-Torres formam outro par de discussão, este ligado à aids e comentado como uma breve menção a respeito de não serem explicitamente eróticos. Dessa maneira, o autor acaba não estabelecendo relações entre o seu objeto de estudo, Hudinilson, e estes dois últimos artistas, justamente no momento em que menciona diretamente a aids:

Leonilson deu forma ao discurso amoroso das relações em uma espécie de cartografia do afeto, mapeando o amor romântico entre iguais. Da mesma maneira, o cubano Felix Gonzalez-Torres construiu uma obra que é uma metáfora do cotidiano e de uma meditação sobre o amor e a perda do outro em tempos de Aids – doença que afetou diretamente a comunidade homossexual masculina, nos anos 1980 e 1990. A obra de Gonzalez-Torres expressa esta desilusão (RESENDE, 2016, p. 124).

Como é possível perceber no excerto, a menção à aids se refere apenas aos dois artistas e

não a Hudinilson. Neste ponto, caberiam comparações e comentários, sobre a abordagem ou não do tema e do que significava falar sobre o desejo gay naqueles tempos. No entanto, a análise de Resende (2016) vai em direção a um discurso que parece dividir os artistas entre os que falam da doença e os que falam do erotismo explícito, como se as duas categorias não pudessem ser sobrepostas. Essa visão fica clara quando, após afirmar que Leonilson e González-Torres buscam o outro, diz que

No caso de Leonilson não há eroticidade, o desejo é implícito na obra de arte, fica nas entrelinhas das palavras, dos desenhos e dos bordados. O desejo é algo sublimado. A palavra toma forma para dar dimensão do que o afetava. Felix Gonzalez-Torres enveredou-se nas performances, na fotografia, nas instalações usando recursos do dia a dia, como a fotografia do quarto onde se vê uma cama com os travesseiros amarrotados, sugerindo uso recente. Embora a morte ronde as imagens e instalações ainda assim, há sensualidade. No travesseiro, ficou a marca afundada da cabeça que não se apoia mais. Parece ainda quente com o calor de alguém que acaba de sair. Como Leonilson, Felix Gonzalez-Torres tinha o fantasma da Aids a rondar a obra (RESENDE, 2016, p. 124).

Após esse comentário, o autor muda de assunto e passa a discorrer sobre a proximidade de Gomes e Hudinilson, sem nem ao menos mencionar qualquer questão relativa ao debate sobre a aids em relação ao trabalho do artista tema de sua publicação. Esse acontecimento assinala uma fratura na relação entre o artista e seu contexto, pois é como se a discussão sobre a obra de Leonilson e Gonzalez-Torres em relação à aids fosse apenas um complemento, uma vez que tal debate não é levantado em relação ao artista protagonista da publicação. Por que então falar dos dois e da doença que os acometeu em vida e obra? A única explicação seria que Resende (2016) quer reforçar a diferença entre um grupo de artistas que discute a aids e o erotismo pouco explícito e um outro que não menciona a doença e é explícito. De maneira curiosa, ao mencionar a aids, parece afastá-la do artista bem como de sua obra, algo difícil, tendo em vista como o trabalho de Hudinilson estava inserido no homoerotismo, que naqueles tempos não se descolava da presença da enfermidade, já que, como afirmara Leonilson, ela estava sempre por perto.

Em um momento posterior, uma anotação de Hudinilson reproduzida no corpo do texto afirma que são presentes em seus cadernos de referência imagens de artistas e dos seus respectivos trabalhos. Novamente, é importante pensar que são mencionados vários indivíduos vitimados e ou que abordaram a aids em seus trabalhos. Ainda sobre tais volumes, é comentado que seu conteúdo transita por temas como “[...] momentos fantásticos e outros até surreais, momentos de rara beleza – e outros poucos violentos, em que aparece a morte, o suicídio, assassinatos e tortura” (RESENDE, 2016, p. 191). Seriam alguns desses comentários diretamente relacionados à aids, mencionando as mortes provocadas pela enfermidade?

Uma menção ao círculo de amigos de Hudinilson em um tempo anterior à instauração da aids aparece em outro ponto do texto, quando é mencionada a artista Claudia Wonder. Ao pontuar os trabalhos da série *Zona de Tensão*, inclusive o outdoor que sofreu censura de Aracy Amaral em um projeto expositivo, o autor comenta que

Essa irreverência e resistência vinha das ruas e do seu convívio com artistas do teatro, do cinema e dos frequentadores da noite paulistana, como a amiga e multiartista Claudia Wonder, que fez história no travestismo em São Paulo. Eles frequentavam ambientes orgásticos. Era uma época pré-Aids. No Madame Satã, o público era recebido por uma mulher enjaulada como uma pantera negra, que comia repolho e vomitava na plateia. Cenas como essa compunham um ambiente onírico que dava a medida da noite paulistana (RESENDE, 2016, p. 307).

O autor comenta que esse tom exagerado é uma licença poética, estendendo essa questão à própria biografia do artista. Já quase ao fim do texto, ocorre a aproximação entre o trabalho de González-Torres e Hudinilson sem mencionar a moléstia:

Um caminho está em olhar sua obra pela estética da cultura queer. Embora não haja nada relativo nos cadernos e nem nas conversas, a obra do artista cubano (ambos nasceram em 1957) Felix Gonzalez-Torres e a dele têm muitos paralelos. Enquanto o cubano seguiu o caminho de transformar a vida comum em uma espécie de meditação sobre o amor e a perda entre dois seres iguais, o um e o outro, Hudinilson partiu para um projeto de busca de si mesmo ou de ver a si mesmo, narcotizando-se na própria imagem (RESENDE, 2016, p. 319).

Esse comentário e o fato de, no momento da discussão da aids no texto, não existir uma aproximação entre o trabalho de Hudinilson e o de González-Torres, poderiam indicar que talvez essa questão não fosse relevante para a produção do artista. No entanto, o fato de Hudinilson abordar o homoerotismo durante a crise da aids deveria ser suficiente para justificar essa aproximação. Um olhar um pouco mais atento a alguns aspectos da produção do artista e sobre sua crítica podem indicar que Resende (2016) evitou esse debate necessário, como apontam alguns indícios.

Além de atribuir também para si a autoria sobre o primeiro cartaz de uma campanha para a aids no Brasil (imagem 3) junto a Darcy Penteado e Jean-Claude Bernardet, como indica em entrevista no vídeo de Butkus (2013) – diferentemente de Trevisan (2018), que o atribuiu apenas a Penteado –, Hudinilson foi incluído, em 2019, na mostra *United by AIDS – An Exhibition about Loss, Remembrance, Activism and Art in Response to HIV/AIDS* no Migros Museum em Zurique, Suíça. Contando ainda com o trabalho derradeiro do brasileiro Rafael França, além de outros artistas, como Avram Finkelstein, General Idea, Nan Goldin, Félix González-Torres, Gran Fury, Keith Haring, Chéri Samba e David Wojnarowicz, a mostra realiza o movimento de aproximação entre o trabalho de Hudinilson e a aids que ainda não havia sido realizado no

Brasil. É possível pensar que a inclusão de dois trabalhos da série *Zona de Tensão* (imagens 109 e 110) é uma forma de estabelecer que falar sobre o homoerotismo em tempos de aids é remeter, inexoravelmente, à enfermidade, ainda que isso não esteja mencionado de forma explícita nas imagens.

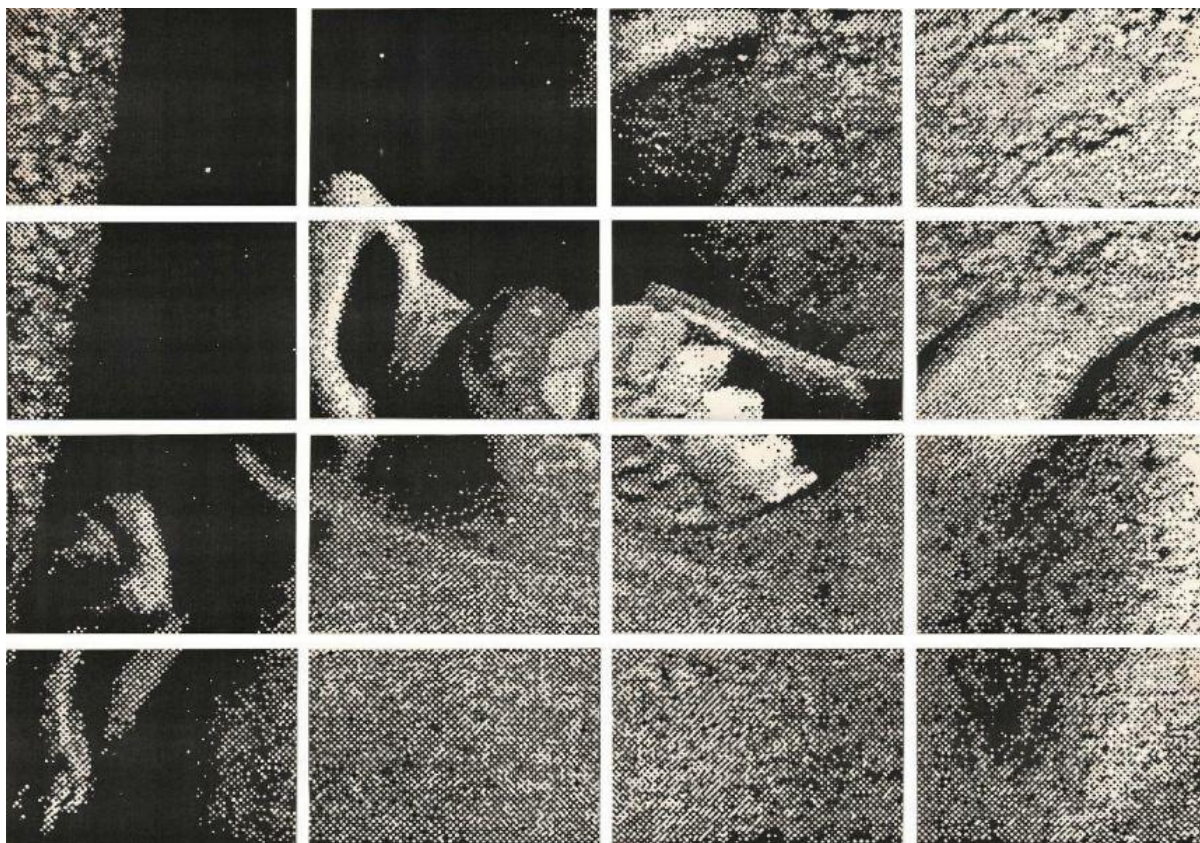


Imagem 109 – *Zona de Tensão III* – D. Hudinilson Jr., 1988. Fotocópia sobre papel, 16 folhas, cada uma com 20,1 x 29,2 cm. Fonte: Migros... (2019).

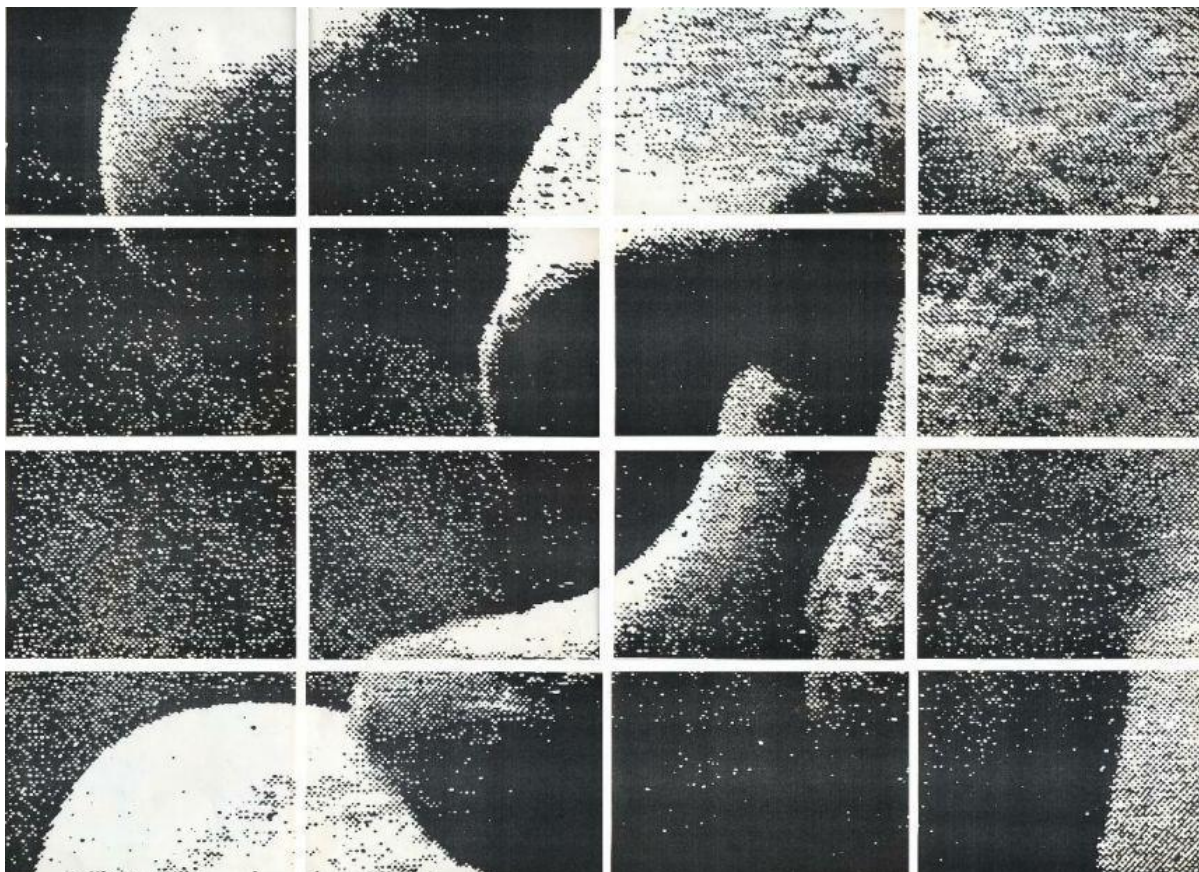


Imagem 110 – *Zona de Tensão III* – G. Hudinilson Jr., 1988. Fotocópia sobre papel, 16 folhas, cada uma com 20,5 x 29,5 cm. Fonte: Migros... (2019).

A justaposição desses dois trabalhos evidencia a escolha por pensar a enfermidade em imagens que parecem permeadas pelo gozo e talvez pela dor: em uma análise preliminar, enquanto a primeira parece evocar o sofrimento, a segunda percorre o tema da lascívia. No entanto, o primeiro painel poderia estar representando o gozo ao invés da dor, ou ambos, e a segunda imagem não se desliga do risco que as práticas eróticas proporcionam. Lado a lado, são imagens que podem demonstrar o enlace entre eros e tânatos durante a epidemia. Assim, além da discussão do erotismo, a curadoria parece propor, tanto pelo tema quanto por sua data de produção, que tais trabalhos são permeados de alguma forma pela enfermidade.

Além disso, a homenagem de Hudinilson ao colega do coletivo 3NÓS3, realizada na 3ª Bienal do Mercosul em 2001, comentada por Garcia (2004), também está relacionada ao debate sobre a aids, já que inclui o último trabalho de França, assim como reflete sobre sua ausência através de uma estratégia elegíaca.

Gostaria, no entanto, de me debruçar mais profundamente em uma série de trabalhos que estabelece de maneira irrefutável a relação da epidemia com a produção de Hudinilson, os cadernos de referência. Durante a análise do texto de Resende (2016), fiz questão de frisar como

o autor perdia a oportunidade de relacionar o conteúdo desses volumes com a enfermidade pela presença de figuras públicas que faleceram em decorrência da moléstia, por exemplo. Na verdade, apesar de bastante comentados quando se fala da produção de Hudinilson, em geral essas obras não são analisadas com profundidade, como ocorre no texto de Resende (2016), que menciona a importância dos cadernos, mas sem adentrar em sua materialidade. O desejo de arquivamento e a presença numerosa de modelos masculinos são descritos pelo autor, porém sem desenvolver maiores considerações sobre seu conteúdo.

Eu já havia entrado em contato com alguns dos cadernos em exposições, mas sua apreciação nesses espaços costuma ser difícil: por possuírem muitas páginas, em geral as instituições optam por apresentá-los abertos em uma só posição, sem que o público possa mover suas páginas. Dessa maneira, baseado nos indícios de que tais trabalhos seriam importantes para a pesquisa, visitei os acervos do Centro Cultural São Paulo, da Galeria Jaqueline Martins e da Fundação Vera Chaves Barcellos em busca do contato direto com as obras, o que foi muito revelador sobre o conteúdo dos cadernos, bem como da sua relação com a aids.

O único caderno de referência pertencente ao acervo do CCSP, numerado como VII, foi uma surpresa, revelando em suas páginas uma elegia para o artista Alex Vallauri, amigo próximo de Hudinilson, que faleceu em decorrência da aids em 1987. Apesar de ser difícil atribuir uma data exata para essas obras, já que o artista utilizava materiais antigos na elaboração dos volumes, é possível aferir que este fora realizado, pelo menos em parte, no ano de 1987: além da grande quantidade de notícias desse ano retiradas de jornais, o fato de documentar a morte de Vallauri revela um importante aspecto de seu tempo, sendo acompanhado por outras discussões contemporâneas, como a reforma da Capela Sistina e a Lei Sarney, um mecanismo pioneiro de incentivo à cultura aprovado em 1986. Em sua capa (imagem 111), a homenagem ao amigo querido já se manifesta na colagem de um dos seus símbolos, a bota de salto alto, fixada com fita adesiva, que divide espaço com a ficha de identificação do caderno, uma mancha clara e o relevo de um busto em metal que lembra um soldado romano.

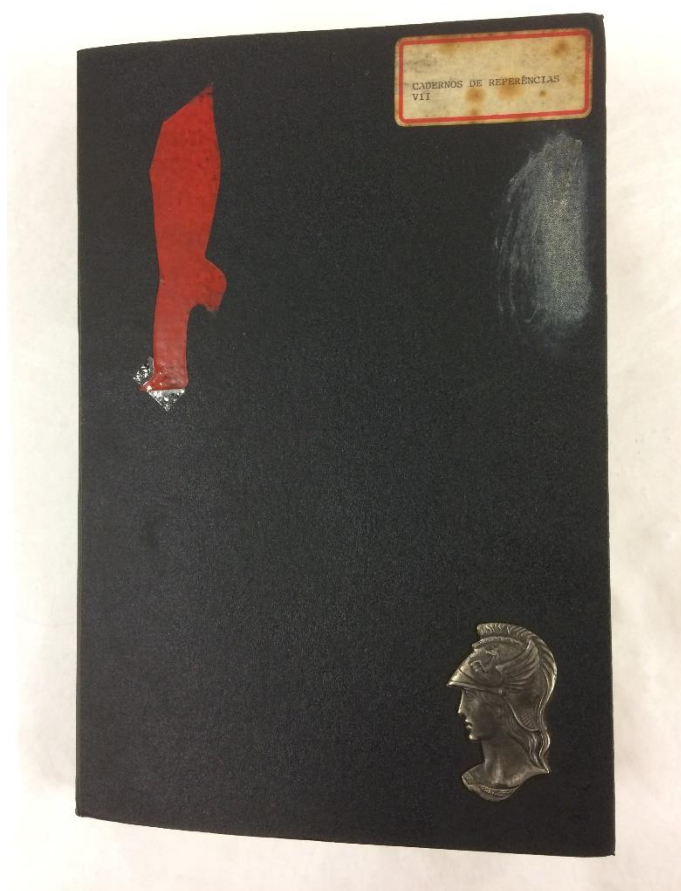


Imagem 111 – *Caderno de Referência VII* (capa). Hudinilson Jr., 1987. Colagem sobre caderno de capa dura, 32,8 x 22,3 x 7 cm. Acervo: Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural da Cidade de São Paulo / SMC / PMSP. Fotografia do autor.

Vários materiais integram o volume construído a partir de um livro ata numerado: notícias variadas, receitas de medicamentos de uso cotidiano, como laxantes e antifúngicos, correspondências, xerografias, reproduções de obras de artistas como Salvador Dalí, Aubrey Beardsley, Auguste Rodin e George Quaintance, recortes de jornais de personalidades do meio gay, como Andy Warhol, Caio Fernando Abreu e Jean Genet, propagandas, fragmentos de histórias em quadrinhos, marca-páginas, folhas e outros materiais passíveis de serem colados.

Organizado para produzir composições bastante distintas, esse conjunto heterogêneo versa sobre o tempo presente do artista e seus interesses: muitas informações sobre arte, diversos homens nus e seminus provenientes de revistas, jornais e publicações eróticas, informações astrológicas, alguns *flyers* de uma sauna gay, recortes de jornal e outros impressos sobre o próprio autor, bem como sobre seus amigos. Neste grupo podem ser destacadas a correspondência com Rafael França, que lhe envia votos de boas festas em referência à passagem ao ano de 1987, assim como fotografias de e com Alex Flemming.

No entanto, em quase um quarto das folhas do caderno existem um ou mais itens que se referem a Vallauri. Esses materiais vão desde imagens icônicas utilizadas por esse artista, como os acrobatas, o número 27 – seu favorito, que ele utilizava como uma espécie de assinatura –, passando por recortes de jornal dos convites para a missa de sétimo dia e reportagens sobre seu falecimento, que aparecem após os convites do evento religioso, demonstrando como a produção dos cadernos e a sequência das colagens não possui uma cronologia linear. Em uma das suas folhas (imagem 112), é possível identificar uma reportagem e uma pequena nota sobre a morte de Vallauri, assim como o seu acrobata, além de imagens que apresentam sua personagem *A Rainha do Frango Assado* e um registro de seus *graffitis* em um muro.



Imagem 112 – *Caderno de Referência VII* (folha 68). Hudinilson Jr., 1987. Colagem sobre caderno de capa dura, 32,8 x 22,3 x 7 cm. Acervo: Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural da Cidade de São Paulo / SMC / PMSP. Fotografia do autor.

Compondo junto aos elementos vallaurianos, é possível encontrar imagens eróticas, como o fragmento de história em quadrinhos que apresenta um intercurso sexual em preto e branco, sendo apenas a glândula do pênis e os lábios vaginais pintados em vermelho pelo artista. O mesmo tratamento cromático é encontrado no desenho que representa uma dupla penetração abaixo do acrobata, na qual uma das glândulas também recebe a mesma coloração. Outras duas imagens,

uma que apresenta a parte traseira e outra a genital de figuras masculinas, completam a composição, demonstrando a simultaneidade de temas distintos em um mesmo painel. Erotismo e morte lado a lado, como nos trabalhos selecionados para a mostra *United by AIDS*.

Na folha seguinte (imagem 113), o tema homoerótico é atenuado, dando lugar a outros materiais, como uma reportagem com a modelo da revista *Playboy* Claudia Alencar, amiga do artista. Nesse recorte, a capa da revista aparece em preto e branco e pequena, mas esta mesma imagem é reproduzida em outros momentos do caderno, a partir a colagem da capa ou de reproduções em preto e branco maiores, totalizando quatro aparições. Esse tipo de repetição era algo frequente, sendo, provavelmente, resultado da disposição de mais de um volume impresso do mesmo material ou da reprodução de uma mesma imagem em diferentes veículos de comunicação, dos quais Hudinilson extraía tais figuras. Uma imagem, no entanto, apesar de sua iconografia heterossexual, inscreve o homoerotismo e a aids na composição. Trata-se de uma imagem que reproduz o ator Brad Davis, morto em decorrência da contaminação com o HIV, interpretando *Querelle*, a personagem-título do filme de 1982 dirigido por Rainer Werner Fassbinder e baseado no texto *Querelle de Brest*, de Jean Genet. Se, nesse frame, o personagem está envolto nos braços de uma mulher, é necessário pontuar que a narrativa do filme apresenta a sua bissexualidade, o que introduz o erotismo entre iguais na película, que se tornou uma importante referência da cultura homoerótica.



Imagem 113 – *Caderno de Referência VII* (folha 69). Hudinilson Jr., 1987. Colagem sobre caderno de capa dura, 32,8 x 22,3 x 7 cm. Acervo: Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural da Cidade de São Paulo / SMC / PMSP. Fotografia do autor.

Em uma chamada de reportagem da *Playboy*, a aids é mencionada da seguinte maneira: “Dois cientistas brasileiros esclarecem todas as dúvidas para você encarar de frente a revolução da aids: com responsabilidade, sem preconceito e sem abrir mão do prazer!”. Além de ser uma reportagem em uma revista voltada para o público masculino heterossexual, demonstrando uma preocupação que vai além do mundo gay, essa não é a única menção à epidemia na composição. Além dela, existem alguns recortes de notícias de jornais: em um deles, por exemplo, é possível ver a imagem de um homem cuja legenda indica ser um paciente soropositivo. Acima da imagem, um texto versa sobre a morte, tema recorrente em muitas passagens do caderno.

Além da notícia sobre Claudia Alencar e seu ensaio, estão nessa folha alguns quadrinhos eróticos, uma propaganda da peça *A Rainha do Frango Assado*, baseada na personagem de Vallauri, e até mesmo as letras recortadas que celebram o artista “VIV ALEX”. No entanto, o grande destaque da composição é uma pequena nota na parte superior da porção esquerda, que, segundo a catalogação de Hudinilson, parece ter sido extraída do caderno *Ilustrada*, da *Folha de São Paulo*, no dia 6 de junho de 1987, na seção *Cartas*, sob o título *Imagem do artista*:

“Felizmente, a maior parte dos órgãos de imprensa – entre eles a Folha – tratou com respeito e discrição a morte dos artistas Flávio Império, Alex Vallauri e Jorge Guinle, enfatizando a sua obra e não pormenores de sua intimidade. No entanto, gostaria de registrar meu repúdio pessoal e meu protesto contra o abuso de sensacionalismo em alguns outros jornais e revistas, e a confirmação pública de uma doença fatal da qual estas pessoas, em vida, jamais se quiseram reconhecer portadoras. Mesmo que a imagem do artista seja pública, penso que é dever da imprensa respeitar o seu direito de resguardá-la. Sobretudo postumamente, quando não há mais chances de autodefesa” Sheila Leirner (São Paulo, SP).

A postura de Leirner é interessante por ir contra a perseguição da imprensa, que procurava descobrir os casos de soropositividade mesmo quando os indivíduos não tinham o desejo de revelar sua condição, como comentado por Trevisan (2018) e Bessa (2002), autores que discorrem, respectivamente, sobre a falta de escrúpulos dos meios de comunicação para obter histórias de celebridades e o interesse por tais narrativas biográficas. No entanto, em outra perspectiva, é possível também problematizar como essa postura contribui para um relativo apagamento da doença, já que ela não deveria ser mencionada.

Na nota de Leirner, é possível aferir que ela se referia à aids, que todos sabiam disso e em nenhum momento ela nega que tais indivíduos tenham morrido em razão disso. Assim, sua iniciativa parece muito mais operar na manutenção de uma fachada do que na preservação da privacidade dos artistas, já que fazer uma nota agradecendo pela discrição parece uma atitude pouco discreta. Ao dizer obrigada aos que mantiveram esse comportamento, a curadora retira qualquer dúvida de que eles morreram em decorrência dessa enfermidade, o que não deixa de ser uma contradição. Assim, ao assinalar a necessidade de preservação da intimidade dos artistas, Leirner confirma, elipticamente, que eles faleceram em decorrência da enfermidade.

Na folha seguinte (imagem 114), diferentemente de outras reportagens no caderno que informam diferentes causas para a morte de Vallauri, como pneumonia intersticial, desnutrição aguda e insuficiência renal, a notícia do jornal *O Estado de São Paulo*, do dia 11 de abril de 1987, afirma que “Vallauri havia contraído o vírus da AIDS há dois anos”. Justaposto ao texto de Leirner e a todas as outras referências e notícias sobre a morte do artista, Hudinilson parece construir um panorama geral sem tentar esconder a doença. Explícito no seu desejo de arquivar a despedida do amigo querido que lhe apresentou o mundo do *graffiti* está o processo de memorialização que, ao escolher diferentes fontes, produz um retrato que vai em diferentes direções. Nessa mesma folha, estão duas imagens da Rainha do Frango Assado, sendo uma delas envolta pela frase *O pichador apaixonado*. Constituindo seu caderno de colagens com notícias do mundo e corpos transbordantes de desejo, Hudinilson pontua a morte do amigo, mas demonstra que, apesar dela, vida e desejo seguem.



Imagem 114 – *Caderno de Referência VII* (folha 70). Hudinilson Jr., 1987. Colagem sobre caderno de capa dura, 32,8 x 22,3 x 7 cm. Acervo: Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural da Cidade de São Paulo / SMC / MSP. Fotografia do autor.

Nos cadernos sob a guarda da Galeria Jaqueline Martins, existem outras manifestações da presença da aids, mas em uma direção diferente da elegia para Vallauri. A instigação optou por datar todos como entre 1980 e 2000, o que parece prudente em termos de datação, mas que dificulta um pouco o estabelecimento de datas mais aproximadas da época de produção de cada volume.

O caderno I (imagem 115), que certamente fora começado no início dos anos 1980, como atesta sua numeração, exhibe, em meio a xerografias, homens nus e seminus e outros materiais, possuindo poucas menções à aids. No entanto, logo em suas primeiras páginas, é interessante pontuar o texto *A bíblia, homossexualismo e Aids*, escrito pelo pastor presbiteriano Adélio Mendes, que parte, obviamente, de uma visão religiosa tanto do gay como da enfermidade, considerando-a um castigo para o comportamento pecaminoso. Próximo ao recorte, recobrando parcialmente a palavra sumário, outro pequeno pedaço de papel no qual destaca o trecho “Uma vez mais Eros acabou perdendo para Tanatos”. Assim, com uma espécie de prenúncio, o primeiro caderno anuncia, logo no seu início, de forma discreta, o embate entre eros e tânatos

ao longo do final do século XX.

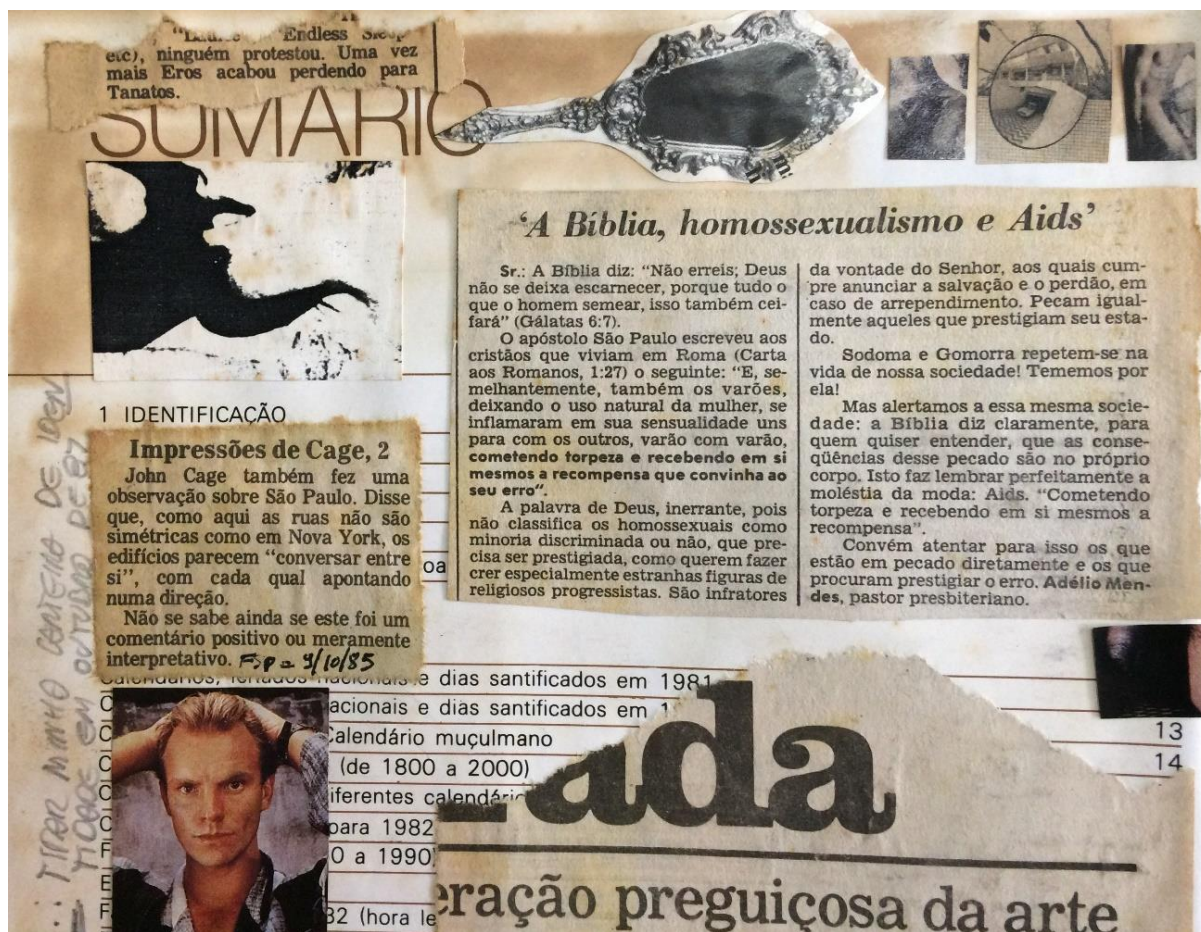


Imagem 115 – *Caderno de Referência I* (detalhe). Hudinilson Jr., 1980-2000. Imagem: cortesia da família do artista e Galeria Jaqueline Martins. Fotografia do autor.

No caderno XII, constam materiais datados entre 1981 e 1988, demonstrando uma ampla abrangência temporal. Logo no início do volume, uma pequena reprodução do primeiro cartaz de combate à aids produzido no Brasil (imagem 116) é cercado por um retrato de Hudinilson e Anna Bella Geiger, assim como por diversos corpos masculinos, entre os quais uma reprodução parcial de *O tocador de alaúde* (1598), de Caravaggio, que é acompanhada por uma citação de Virginia Woolf retirada de *Viagem ao farol* (1927). Uma espécie de fita com estampa de corações complementa a composição, além das marcas presentes no papel.



Imagem 116 – *Caderno de Referência XII* (detalhe). Hudinilson Jr., 1980-2000. Imagem: cortesia da família do artista e Galeria Jacqueline Martins. Fotografia do autor.

Como em todos os volumes, o atravessamento dos afetos e dos interesses de Hudinilson se manifesta, permitindo pensar uma espécie de cartografia gay: um artigo de Bernardet de 1982 sobre a identidade homossexual, assim como notícias sobre a morte de Jean Genet e um recorte da coluna de Caio Fernando Abreu reiteram o retrato de uma época e de uma cultura que são

apresentadas mais ou menos como na forma que se estabelece na vida real, de maneira fragmentária, se construindo aos poucos. Nesse sentido, o amadurecimento de uma cultura gay no Brasil na década de 80, como anunciado por Green e Polito (2006), está documentado nos cadernos de Hudinilson.

Nas diferentes relações estabelecidas pelo autor nessa série de trabalhos, destacam-se aquelas que envolvem os afetos de Hudinilson, como as menções ao seu amigo Rafael França. Sua presença é marcante nesse número não somente pelas correspondências, mas também por algumas fotografias que ocupam as páginas de maneira bastante diferente das outras. Com um tratamento diferenciado, alguns retratos são dispostos como uma espécie de álbum, sem receberem outros materiais colados ao seu redor. Em uma das folhas (imagem 117), encontra-se um retrato de França junto a outros três do cantor Belchior.

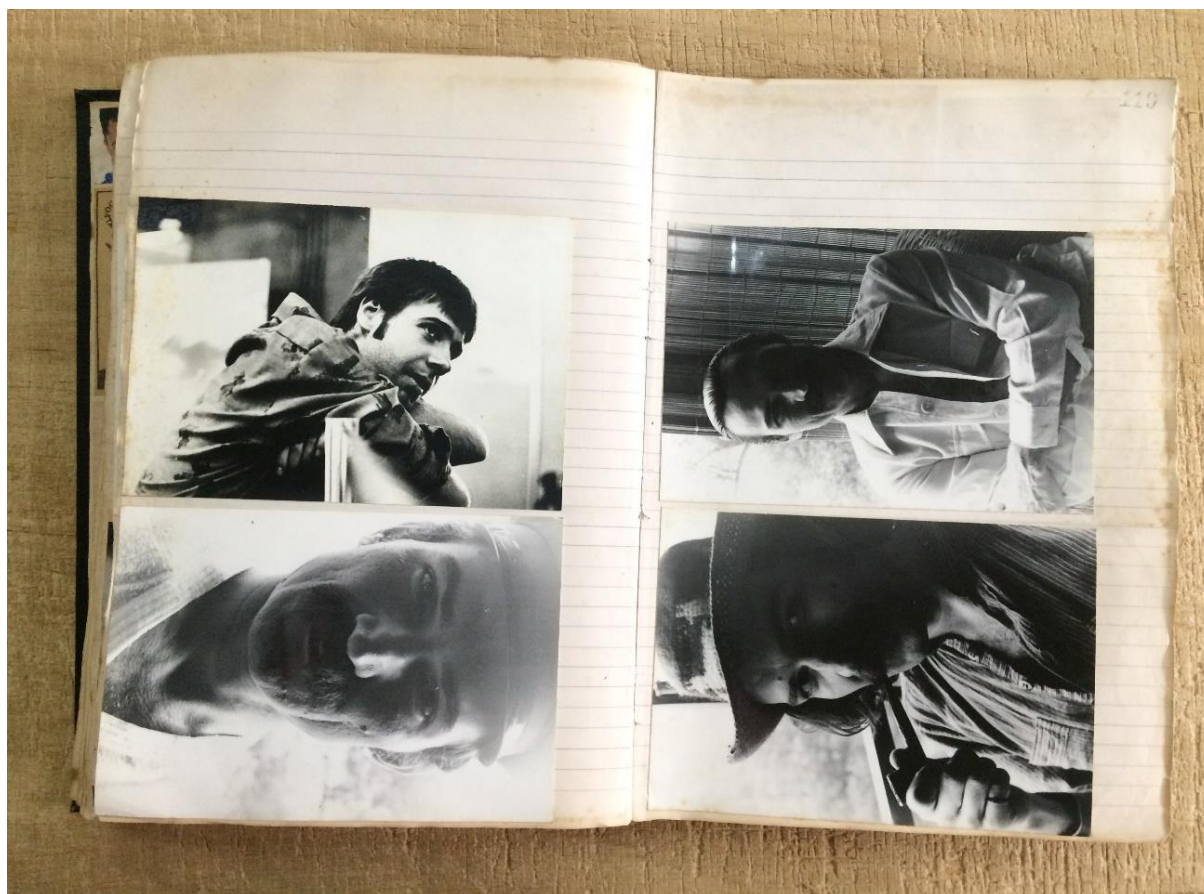


Imagem 117 – *Caderno de Referência XII* (detalhe). Hudinilson Jr., 1980-2000. Imagem: cortesia da família do artista e Galeria Jaqueline Martins. Fotografia do autor.

O caderno 27⁹⁴, por sua vez, é realizado sobre uma agenda do ano 2000, sendo possível

⁹⁴ Utilizei a numeração fornecida pelas instituições responsáveis pelos cadernos. O fato de a mesma instituição utilizar dois sistemas diferentes indica que em dado momento Hudinilson modifica a numeração dos cadernos de

aferir que fora produzido no entredécadas, um período no qual a aids não ocupava o mesmo espaço ameaçador no imaginário popular. Ainda assim, estratégias anacrônicas como o uso de materiais mais antigos sobre Vallauri (imagem 118) indicam a continuidade de aspectos relacionados à enfermidade. Seria possível pensar que Hudinilson acrescentou referências ao artista porque o número desse volume era o número favorito de Vallauri?

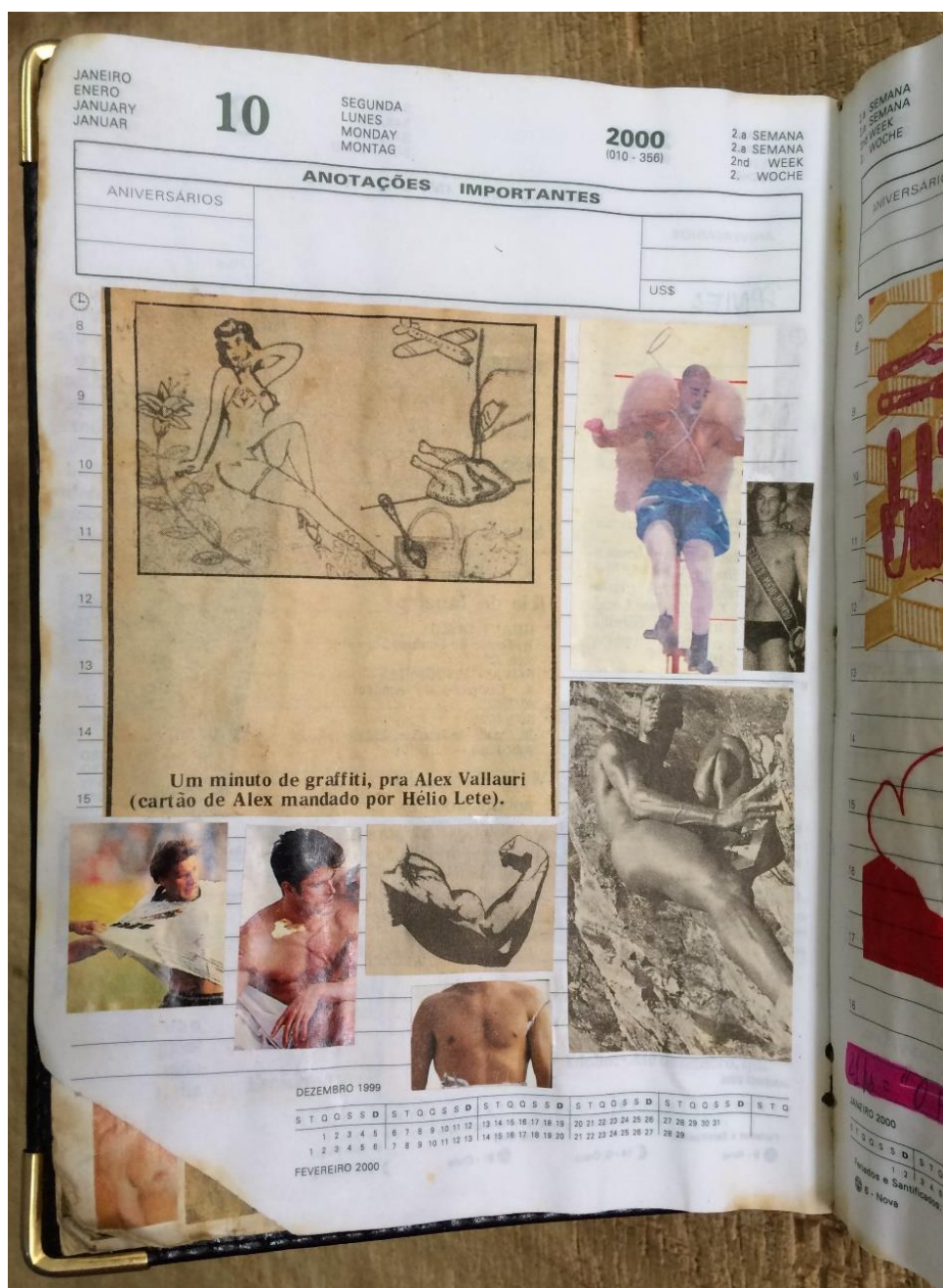


Imagem 118 – *Caderno de Referência XII* (detalhe). Hudinilson Jr., 1980-2000. Imagem: cortesia da família do artista e Galeria Jaqueline Martins. Fotografia do autor.

algarismos romanos para arábigos, o que pode ser aferido pelas numerações nas capas. No número XII, por exemplo, abaixo da ficha colada na capa, consta também o algarismo arábico correspondente, 12.

Pude aferir a antiguidade do recorte pela sua coloração muito mais amarelada do que a dos outros fragmentos de jornais com datas posteriores presentes na obra. Mesmo em relação aos recortes da folha em que se encontra, é possível perceber a diferença cromática que sinaliza sua idade. Curiosamente, em meio aos corpos masculinos, a figura feminina produzida por Vallauri se destaca, criando um interessante contraste em uma composição na qual a expressão da personagem se combina ao erotismo presente nos corpos masculinos que a rodeiam.

Nessa agenda também existe uma relação de contatos, o que nos leva a acreditar que Hudinilson realmente usou tal agenda, tornando-a material para seu trabalho posteriormente (imagem 119). Entre esses contatos, consta o de Mário Röhnelt, e ainda que ele não constitua um dos estudos de caso desta tese, é importante mencioná-lo por alguns motivos. O primeiro é que a sua presença na agenda de Hudinilson demonstra a contato entre artistas de diferentes regiões e, especialmente neste caso, dois artistas que percorriam os meandros do homoerotismo em suas obras.

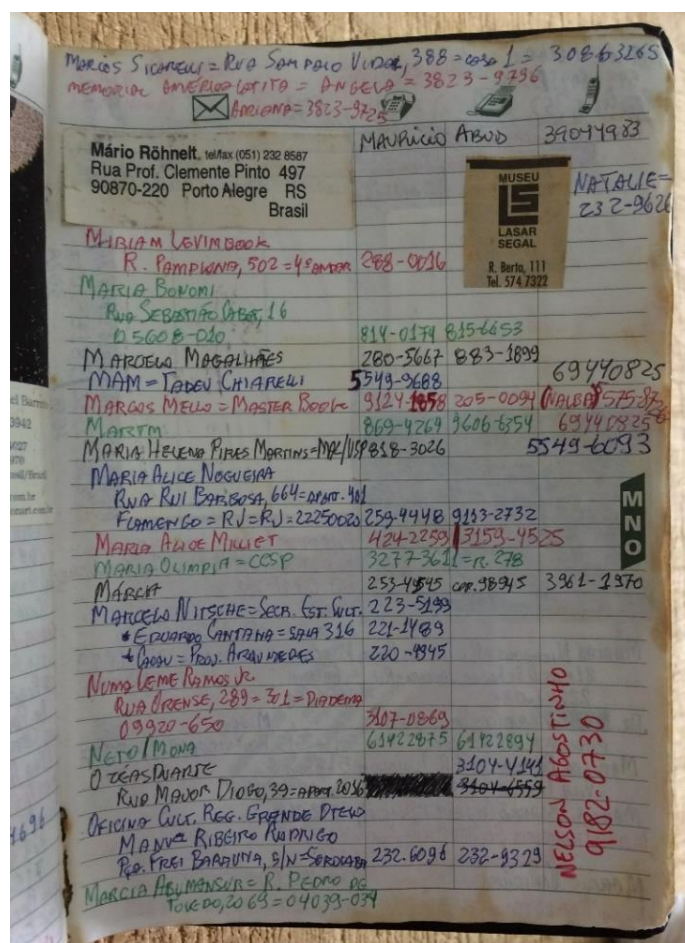


Imagem 119 – Caderno de Referência XII (detalhe). Hudinilson Jr., 1980-2000. Imagem: cortesia da família do artista e Galeria Jaqueline Martins. Fotografia do autor.

Além disso, acredito ser necessário pontuar como o homoerotismo no trabalho de Röhneit, assim como no de seu companheiro, Kurtz, é, sistematicamente, invisibilizado: geralmente, eles são mencionados como parceiros de trabalho e não como um casal – como no fôlder da exposição individual de Röhneit no MARGS, em 2014 –, sendo também a leitura de seus trabalhos bastante heteronormativa. As pesquisas de Paula Trusz Arruda (2014, 2011) e Marcelo Guimarães Alves (2009), por exemplo, apesar de mencionarem o homoerotismo, não falam da relação entre os artistas e sobre a moléstia. A única exceção a esse silêncio é o texto de Alexandre Santos (2012), que discorre sobre a produção de Kurtz, mencionando seu parceiro e também introduzindo o tema da enfermidade como um elemento contextual para entender sua produção. Além disso, o autor também analisa uma agenda análoga aos trabalhos de Hudinilson produzida pelo artista gaúcho.

Além disso, em nenhuma fonte encontrei a informação de que ambos eram soropositivos, algo que é de conhecimento público em Porto Alegre, cidade em que trabalhavam e viviam. Dessa maneira, a doença é sumariamente interdita nas suas biografias e na leitura de seus trabalhos.

Por fim, o acervo da FVCB possui três cadernos mais recentes, que, apesar de não serem datados, podem ter uma data aproximada aferida a partir das imagens que o constituem, do design das agendas sob as quais são colados os materiais gráficos e também pelo envelhecimento dos recortes. Nesses volumes, a aids não está tão evidente quanto em alguns dos trabalhos mais antigos, mas ainda se faz presente como um elemento importante dos temas debatidos por Hudinilson.

O primeiro caderno não possui numeração, mas, devido aos seus conteúdos, pode ser encaixado, provavelmente, em algum lugar dos anos 1990. Nesse volume, mingam as notícias e ganham espaço, principalmente, os recortes de imagens de revistas e jornais. Além de fotografias de Caio Fernando Abreu e Cazuzza, existem reproduções de obras de Flemming e Warhol e referências à produção do artista Alex Cervený. O volume também apresenta diversas reproduções de obras de Leonilson, sendo importante o fato de que *São tantas as verdades* (1988) é reproduzida três vezes, o que pode ser uma decorrência da exposição e da publicação homônima realizada por Lisette Lagnado em 1995, bem como da sua divulgação na mídia. Em uma das páginas do caderno (imagem 120), é possível entrar em contato com uma grande reprodução da obra colorida, que está junto a corpos masculinos e alguns outros recortes, como o de um lince e o da atriz Rita Hayworth. Em uma reprodução preto e branco, outra reprodução

de Leonilson é anexada ao volume. Essa obra apresenta nomes de referências importantes para o artista, como Eva Hesse, além de figuras como Keith (Haring) e (Jean-Michel) Basquiat.



Imagem 120 – Sem título, da série *Cadernos de Referência*. Hudinilson Jr., s/d. Livro de artista, composto por colagens e tampa de caneta plástica, 17,2 x 14,5 x 10 cm. Acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos. Fotografia do autor.

Em outra folha do caderno (imagem 121), a mesma obra é reproduzida junto a emblemáticos trabalhos do fim da carreira de Leonilson, obras que, inexoravelmente, se ligam ao tema da aids, como afirmado por Lagnado (2019) e reforçado por seus comentadores. *Os rios por meu fluido entrego meu coração* (1992), *El puerto* (1992) e um detalhe de *Bolsinho* (1992), diferentemente de *O pescador de palavras* (1986), são todos trabalhos que evocam a desmaterialização do corpo, metáfora para o desenvolvimento da doença. Próximas às carnes sedutoras de outros homens que as cercam, as reproduções manifestam a simultaneidade entre a enfermidade e o desejo, que em muitos casos também foi seu vetor.

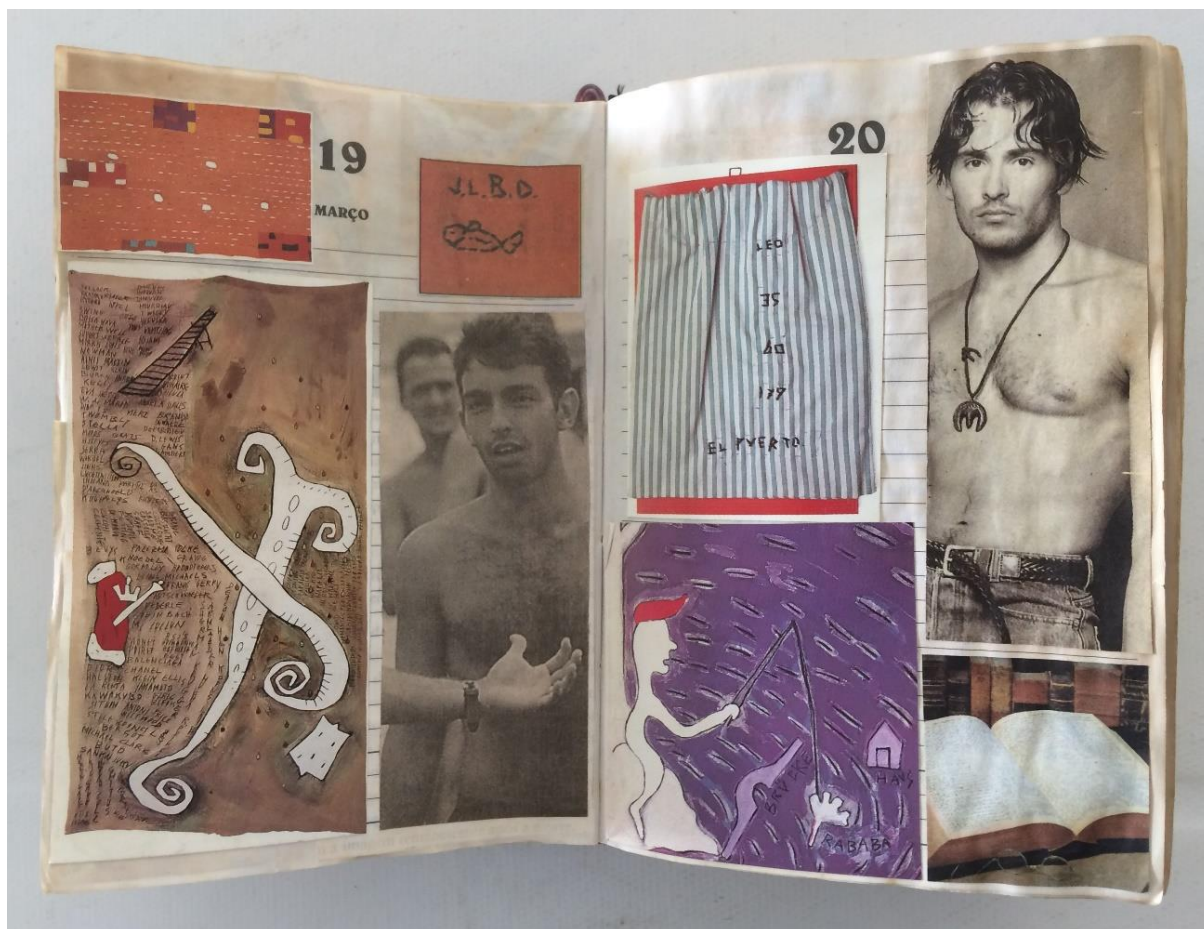


Imagem 121 – Sem título, da série *Cadernos de Referência*. Hudinilson Jr., s/d. Livro de artista, composto por colagens e tampa de caneta plástica, 17,2 x 14,5 x 10 cm. Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos. Fotografia do autor.

No caderno 55, em que existe uma grande interação entre as colagens e a diagramação original do volume, a *Agenda da Alma* do ano 2000, além das reproduções de obras de Flemming e de um recorte de jornal que anuncia o lançamento do livro de Canton (2001), uma grande reportagem é apresentada discutindo também o legado de Leonilson, mas por uma perspectiva singular. Na porção esquerda, está uma foto do artista com uma legenda que comenta sua morte em decorrência da aids e, ao lado direito, a chamada da reportagem publicada no caderno *Ilustrada* da *Folha de São Paulo*, em 18 de outubro de 2000 – da qual foi retirado também o retrato do artista –, *Memória silenciada. Membros do Projeto Leonilson acusam família de censurar autobiografia do artista*, cujo conteúdo é colado nas folhas subsequentes.

Ao lado da fala de uma das irmãs do artista, que declara querer preservar a forma com que ela conhece a vida do irmão, Hudinilson desafortadamente cola uma imagem ambígua: poderia ser um homem cis, uma mulher trans ou uma travesti, que exhibe seu pênis e suas

diversas pulseiras: independentemente da identidade, é uma figura que questiona as performatividades de gênero. Dito isso, é importante lembrar que Hudinilson sempre exaltou certo padrão de masculinidade e que ambiguidades e figuras dissonantes da norma, apesar de aparecerem ao longo dos volumes, não são um de seus temas mais numerosos e corriqueiros, por isso tal presença nesse momento parece bastante representativa (imagem 122).



Imagem 122 – Da série *Cadernos de Referência* (55). Hudinilson Jr., s/d. Livro de artista, colagem sobre papel, 24,3 x 20 x 10,5 cm. Acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos. Fotografia do autor.

Todo o debate do qual trata a reportagem ocorre devido à possibilidade de publicação da transcrição dos diários em áudio de Leonilson, que ele deixara para seu amigo Ricardo Ferreira Henrique após sua morte. A obra, intitulada *Frescoe Ulisses*,⁹⁵ uma sugestão do próprio artista, teria os nomes reais substituídos por personagens da *Odisseia* de Homero. No entanto, mesmo diante desse fato, as três irmãs do artista que integravam o Projeto Leonilson, instituição responsável pela obra e pela memória do artista, voltaram-se contra os outros oito integrantes, Leda Catunda, Ivo Mesquita, Daniel Senise, Eduardo Brandão, Sérgio Romagnolo, Jan Fjeld, Marcelo Araújo e Lisette Lagnado, que votaram o desejo de permitir a publicação, diferentemente das familiares do artista, que negaram permissão. Como consequência dessa

⁹⁵ Este trabalho é comentado por Maciel (2012).

divergência, a equipe fundadora da iniciativa se dissolveu.

Diante da afirmação da presidente Ana Lenice de Fátima Dias Fonseca de que chamariam mais pessoas para integrar o conselho da organização, os integrantes informaram seu desligamento do projeto, alegando que a família estava censurando a vida e a obra de Leonilson. Se para Ana Lenice a instabilidade do discurso de seu irmão necessita que a família avalie o que pode ou não ser publicado e que o problema não é a sexualidade, mas sim outros detalhes, outros membros fundadores do projeto possuíam opiniões divergentes. Segundo Lagnado, as citações homoeróticas são poucas, pois o artista teria sublimado essa questão em sua vida, procedimento também visto nos seus trabalhos. Henrique afirma que as duas passagens homoeróticas foram censuradas pelas irmãs. Mas é Mesquita que vai mais fundo quando afirma que “[...] eles querem preservar a intimidade da relação que tinham com Leonilson. E, no livro, fica clara a culpa que ele tinha por sua opção e a incomunicabilidade com a família, o que é doloroso de se expor”. Até hoje, a obra permanece inédita no formato livro⁹⁶, apesar de os áudios terem seu uso autorizado para os documentários *Com o oceano inteiro para navegar* e *A paixão de JL*.

A notícia que apresenta Villaça, Hudinilson e Vallauri também comenta uma espécie de censura, promovendo certo anacronismo em um recorte de 1986 quase ao final do volume (imagem 123). Nesse caso, um *graffiti* realizado pelos artistas encomendado e não pago pela Prefeitura de São Paulo fora apagado pela administração do Parque do Ibirapuera, onde estava localizado. Como ocorre com diversas outras notícias, esse recorte é cercado por corpos masculinos *seminus*.

⁹⁶ Uma reportagem de 2017 afirma que talvez exista um pouco mais de abertura para a publicação do diário, reforçando o tabu da sexualidade do artista, destacando uma transa no banheiro de um avião com um soldado israelense como um dos trechos polêmicos, além de mencionar a solidão do artista. Disponível em: <https://tnonline.uol.com.br/noticias/geral/58,426860,12,08,trechos-de-diario-de-leonilson-sao-revelados-apos-20-anos-de-segredo.shtml>. Acesso em: 25 jan. 2020.



Imagem 123 – Da série *Cadernos de Referência* (55). Hudinilson Jr., s/d. Livro de artista, colagem sobre papel, 24,3 x 20 x 10,5 cm. Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos. Fotografia do autor.

O caderno 66, como todos os do acervo da FVCB, é composto, majoritariamente, por fotos. Nelas encontramos um retrato de Foucault assim como diversas intervenções com colagens de grafismos de Keith Haring, ambos falecidos em decorrência da aids, que se combinam com a superfície do volume, a qual possui muitos textos escritos, evidenciando que ele fora utilizado anteriormente. Caio Fernando Abreu também aparece em alguns momentos, como em uma grande reportagem cujo título é *Cartas do escritor narram amor nos tempos da aids*, de 21 de dezembro de 2002, publicada no caderno *Ilustrada da Folha de São Paulo*. A reportagem versa sobre a publicação da correspondência do escritor organizada por Italo Moriconi, que é combinada com uma fotografia do apresentador Marcos Mion e outros dois homens (imagem 124).



Imagem 124 – Da série *Cadernos de Referência* (66). Hudinilson Jr., s/d. Livro de artista, colagem sobre papel, 28 x 23 x 4 cm. Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos. Fotografia do autor.

No *box* que acompanha a reportagem, é citada uma carta de 16 de agosto de 1994, na qual Abreu conta para uma amiga, a artista Maria Lúcia Magliani, que está enfermo. Além disso, é mencionada a relação do escritor com a aids e suas importantes crônicas Primeira, Segunda e última *Carta para além dos Muros* (ABREU, 2014), emblemáticas por se utilizarem do formato epistolar como ferramenta para tornar público seu estado sorológico. Por fim, uma última imagem desse caderno deve ser mencionada: duas fotografias de uma intervenção que poderia ser tanto uma campanha quanto um trabalho artístico, ou ambos, com o laço vermelho, símbolo do combate à aids disposto sobre um monumento (imagem 125).



Imagem 125 – Da série *Cadernos de Referência* (66). Hudinilson Jr., s/d. Livro de artista, colagem sobre papel, 28 x 23 x 4 cm. Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos. Fotografia do autor.

A falta de informações sobre a natureza dessa intervenção abre espaço para a discussão sobre a complexidade dessa série de trabalhos, que demanda uma análise muito cuidadosa. Penso em quantas outras imagens, nomes e recortes que estão diretamente ligados ao debate da aids podem ter passado por mim sem que eu percebesse essa relação. Além disso, cabe ressaltar que a amostra apresentada nesta tese é muito pequena diante da quantidade de volumes, que Resende (2016) afirma serem mais de 130. No entanto, com os exemplos aqui comentados é possível afirmar que os cadernos de Hudinilson são atravessados pela epidemia de maneira incontestável. Recuperando o pequeno trecho presente no primeiro caderno, que enunciava a relação intrínseca entre eros e tânatos, penso que tal passagem é uma chave de leitura para pensar essa série de trabalhos, bem como toda a produção do artista paulistano.

4.4 – Alex Vallauri (1949-1987) e os silêncios ao seu redor

Diferentemente de outros artistas investigados neste capítulo, não existem evidências de que o trabalho de Alex Vallauri, artista naturalizado brasileiro, pioneiro do *graffiti* e da arte de rua no país, tenha alguma menção à aids. Dessa forma, a análise das monografias a seu respeito abordará o aspecto biográfico, já que o artista faleceu em decorrência da enfermidade, e também o homoerotismo, que parece ser suprimido da leitura de suas obras.

O primeiro objeto de análise sobre o artista é o livro escrito por Beatriz Rota-Rossi (2013), afetivamente considerada prima de Vallauri, mas na verdade casada com seu primo Aurelio Rota-Rossi, que produziu a obra após sua morte, publicando-a em 1989, em Santos, pela editora da universidade à qual estava vinculada. Sendo também artista, havia compartilhado muitos momentos com Vallauri, e mesmo depois que ele se mudara de Santos, fixando-se em São Paulo ou no exterior, permaneceram em contato, como indicado por trechos de suas cartas que constam no livro. Aqui será analisada a segunda edição da publicação, de 2013. Sobre a iniciativa, a autora afirma que

Depois de sua morte tudo ficou silencioso em gavetas e caixas. Lea Vallauri, sua mãe, João Spinelli, seu amigo, Claudia Vallauri, sua irmã, e eu nos dedicamos a organizar o que parecia impossível. Com tão farta documentação, e ainda a minha particular, pensamos em escrever uma biografia de Alex que falasse de sua opção pelo desenho e a gravura como meios de expressão, de seus triunfos precoces como xilogravador e, em especial, de sua busca por uma linguagem plástica singular, que começou aos onze anos de idade e desembocou na Bienal Internacional de São Paulo, em 1985, com A festa na casa da rainha do frango assado (ROTA-ROSSI, 2013, p. 8).

Logo no prefácio, a autora procura dispersar o romantismo maldito na abordagem do artista, afirmando que “O destino não o poupou de duros golpes, mas seu comportamento nada tinha do artista maldito cantado pelos românticos” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 7). Ainda nesse prefácio, menciona aspectos da vida do artista em uma breve recapitulação, citando o período em que ele vive na Europa, assim como sua ida aos EUA. Também pontua o entusiasmo de Vallauri ao afirmar que suas energias “[...] nunca arrefecem, inclusive quando o corpo já não responde mais ao ritmo acelerado de exigências, e que só param com sua morte” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 11).

O homoerotismo se faz presente quando afirma que o signo da bota, que ocupa a capa do caderno VII de Hudinilson, uma imagem em estêncil de um calçado de salto alto, aparece em diversos contextos: “A bota aparece percorrendo um roteiro determinado, seguindo espaços específicos da cidade: bancos das praças, mictórios públicos, saunas gay, rodoviárias, tapumes, fachadas abandonadas, arquitetura dos que não têm voz” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 11). Esses mesmos espaços e a relação com o estêncil são citados novamente no texto, permitindo então que seja possível pensar que a sua impressão em mictórios e saunas gay o estaria vinculando com alguns aspectos do homoerotismo. Quando questiona se essa não seria a bota de uma travesti, Rota-Rossi reafirma a ideia de que o signo se espalhe no espaço habitado por aqueles que não têm voz, mencionando uma figura marginalizada e um signo associado à performance de gênero feminina, sendo então presente na indumentária e no imaginário das sexualidades

dissonantes da heteronorma, que desses objetos se apropriam para suas próprias performances de gênero. Mas, ainda assim, essa condição é comentada apenas no trabalho, e não em relação à vida do artista.

Nos primeiros capítulos do livro, é contada a história da família, citando a Eritreia, uma colônia italiana na África, e, mais especificamente, a cidade de Asmara, onde Vallauri nasceu, em 1949. Além das raízes italianas e da presença no país africano, são narradas a ida da família para a Argentina e, posteriormente, para o Brasil, detalhando também o trânsito do artista para a Europa e os EUA, bem como o seu retorno ao Brasil após essas duas estadas.

O porto de Santos, local que a autora e Vallauri desenhavam, é citado em duas passagens interessantes: na primeira, é citado o constrangimento do artista diante do assédio de uma prostituta e, na segunda, a transformação do espaço de meretrício: “Bares e bordéis desapareceram, emigraram, perderam a cor e com as novas doenças, ganharam em tragédia” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 87). A presença nesse espaço assinala o contato do artista com um contexto bastante vinculado à sexualidade, a ponto de ser transformado pela aids, certamente mencionada de forma indireta pela indicação “novas doenças”. Afinal de contas, que epidemia nova poderia ter surgido após a época em que Rota-Rossi e Vallauri desenhavam o porto de Santos?

Em meio ao texto, mas sem relação com seu conteúdo, é reproduzido um trabalho (imagem 126) em preto e branco com a informação de que consiste em uma xilogravura sobre desenho realizado em Estocolmo. O forte erotismo da figura masculina envolta em roupas de couro não é comentado no texto, assim como qualquer aspecto sobre a imagem. É como se sua presença não tivesse nenhuma relação direta com os escritos, estando ali como um dado complementar para que o leitor entre em contato com mais uma obra de Vallauri.



Imagem 126 – *Xilogravura sobre desenho*. Alex Vallauri, 1975. Fonte: Rota-Rossi (2013).

Sobre a estada na Europa, é mencionada a hepatite contraída pelo artista em Paris, em 1976, algo que poderia indicar certa fragilidade e propensão a doenças, característica bastante reforçada na narrativa sobre sua infância. Ainda sobre esse período, é comentado o contato com Paulo Yutaka em Londres:

Convive com Paulo Yutaka na 9 St. Albans Rd, NW 5, e com ele realiza figurinos e cenários para três shows de mímica, interpretados por Paulo. Os shows são apresentados em Amsterdã com bastante sucesso, o que os leva a editar três álbuns com fotografias fotocopiadas (ROTA-ROSSI, 2013, p. 123).

Em um depoimento reproduzido no livro, Yolanda Amadei afirma que as suas mortes foram irreparáveis. Pensei então que talvez ela estivesse sugerindo que ambos morreram pelo mesmo motivo, e tive certeza quando encontrei a confirmação de que o ator também havia falecido em decorrência do HIV. Seu nome é citado em uma relação de indivíduos mortos pela doença produzida por Caio Fernando Abreu em sua *Segunda carta para além dos muros*, publicada originalmente em 1994 no Estadão:

Reconheço um por um contra o fundo blue de Derek Jarman, ao som de uma canção de Freddy Mercury, coreografados por Nureiev, identifico os passos bailarinos nô de Paulo Yutaka. Com Galizia, Alex Vallauri espia rindo atrás da Rainha do Frango Assado e ah como quero abraçar Vicente Pereira, e outro Santo Daime com Strazzer e mais uma viagem ao Rio com Nelson Pujol Yamamoto. Wagner Serra pedala bicicleta ao lado de Cyrill Collard, enquanto Wilson Barros esbraveja contra Peter Greenaway, apoiado por Néelson Perlongher. Ao som de Lóri Finokiaro, Hervé Guibert continua sua interminável carta para o amigo que não lhe salvou a vida. Reinaldo Arenas passa a mão devagar em seus cabelos claros. Tantos, meu Deus, os que se foram. Acordo com a voz safada de Cazuzza repetindo em minha orelha fria: “Quem tem um sonho não dança, meu amor” (ABREU, 2014, p. 128-129).

Quando volta para São Paulo, Vallauri estabelece contato com Hudinilson Jr, que em um depoimento afirma que Alex o transformou num grafiteiro, mas que ele não conseguiu transformá-lo em um xeroquista. Em uma carta de 1976, diz para a autora: “A Holanda é linda em todos os sentidos. Aqui não é como nos países machistas, onde qualquer ato te deixa com complexo de culpa” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 137), o que indica um ambiente mais permissivo.

Quando a autora fala sobre a década de 1980, a aids é citada no contexto estadunidense como um elemento que modificara os comportamentos, pois “A devastação produzida pela Aids nas comunidades do East Village e as dificuldades de subsistência jogaram sonhos por terra” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 169). Segundo a autora, esse é o clima que ele encontra quando chega lá. Mesmo assim, trabalha com bastante afinco, realizando intervenções nas ruas e também participando de diversos projetos. Um deles, que não é comentado no corpo do texto, mas que está presente por meio de uma imagem, é a participação de Vallauri em uma exposição sobre estêncil com David Wojnarowicz, artista fortemente vinculado à discussão da aids (imagem 127).

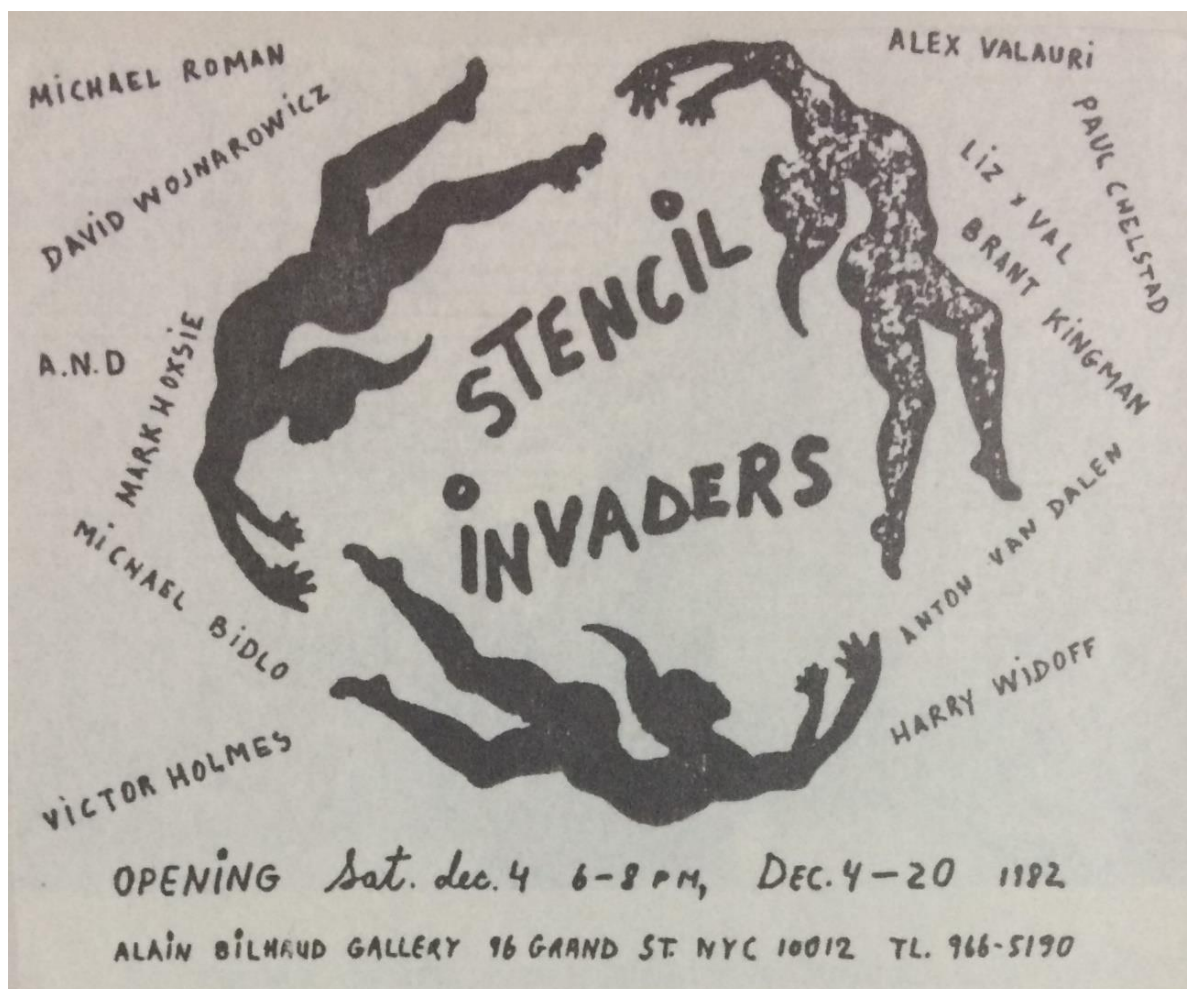


Imagem 127 – Convite da exposição *Stencil Invaders*. 1982. Fonte: Rota-Rossi (2013).

Uma outra relação de Vallauri com artistas vinculados de alguma maneira à enfermidade é a informação sobre o recebimento de dividendos pela mãe do artista em razão de ilustrações para um livro da editora Brasiliense, de autoria de Caio Fernando Abreu, nesse período em que estava nos EUA. Ao fim do capítulo dedicado a esta fase de sua vida, Rota-Rossi (2013, p. 183) comenta a doença do artista sem mencionar seu nome:

Decerto para não preocupar a família, não menciona seu estado de saúde, que, conforme a opinião dos amigos que conviveram com ele, inspirava cuidados. Lydia Okumura o encontra em Nova York quando ela estava preparando sua viagem a São Paulo para participar da Bienal Internacional. Conta que o achou debilitado. Aconselha a macrobiótica e lhe ensina a cozinhar os alimentos.

A narrativa de seu retorno ao país no final de 1983 é acompanhada de uma descrição de sua aparência, estratégia que junto ao comentário anterior insere aos poucos o impacto da doença na vida do artista e em meio aos seus:

Vestia uma calça branca com indeléveis manchas de tinta e uma camiseta também branca com a serigrafia de uma enorme cabeça de onça-pintada. Tinha 34 anos. Estava

mais magro. As entradas muito pronunciadas acentuavam a palidez da testa. Uma leve sombra azulada rodeava-lhe os olhos, quase imperceptível por sob a pele pálida. O sorriso luminoso, aquele da infância, suavizava as marcas das agruras dos últimos anos (ROTA-ROSSI, 2013, p. 185).

É após seu retorno que ele apresenta sua instalação *A Festa da Rainha do Frango Assado* (1985), na Bienal de São Paulo, exposição na qual Leonilson também participou, informação que como tantas outras entrelaça a vida profissional dos artistas pesquisados nesta tese.

No emblemático capítulo denominado *O fim*, a autora finalmente comenta o que é a enfermidade de Vallauri, ao mencionar que alguns projetos recentes do artista, como a “[...] decoração da Avenida do Samba de Olinda pioram o estado físico de Alex, já fragilizado pelo vírus HIV” (ROTA-ROSSI, 2013, p. 207). Na sequência, a autora começa a esmiuçar a relação do artista com a doença ao final da vida:

Se Alex se sente ameaçado, se a angústia o assalta diante de um diagnóstico tão severo, pouco o demonstra. Deixa a confissão de seus temores para alguns amigos íntimos e para a mãe, que não se afasta nem um instante do seu lado, compartilhando a esperança de uma solução favorável. Alex poupou o pai da verdade até os últimos dias. Em agosto de 1986, os médicos prognosticam que não teria mais do que três meses de vida. Três meses mais tarde, Alex está em plena atividade. Numa tarde de dezembro do mesmo ano, nos sentamos no jardim para conversar. Está com gripe. A febre acentua o brilho de seus olhos e colore o rosto com um tom rosado, sadio. Fala de seu trabalho, sente-se melhor (ROTA-ROSSI, 2013, p. 207).

Esses relatos abordam a relação do artista com a família, além da esperança de uma cura, assim como a falha de um diagnóstico que não previra a resistência do artista, que continua produzindo e pensando sobre arte. Na sequência, outros relatos indicam que o artista fazia planos para quando melhorasse, assim como solicita ao Museu de Indianapolis, que o havia convidado para participar de uma exposição, a necessidade de manter sua dieta macrobiótica quando estivesse aos cuidados da instituição. A autora procura explicar o contexto dessa preocupação com a alimentação ao afirmar que

Na década de 80 pouco se sabia sobre a Aids ou de como atenuar seus sintomas. Alex opta pela medicina homeopática e a dieta macrobiótica. É orientado pelo médico da família, Dr. Antonio Botelho, pelo médico naturalista Dr. Henrique Smith e pela Dra. Valéria Petri (ROTA-ROSSI, 2013, p. 209).

O nome de Petri, importante figura na história da aids no Brasil, que diante da realização do primeiro diagnóstico de AIDS no país por suas mãos se empenha no tratamento e na luta contra a doença, indica que Vallauri estava sendo muito bem acompanhado. No entanto, nem os cuidados com a alimentação nem a assistência especializada conseguiram barrar o desenvolvimento da doença em seu corpo.

Na sequência é comentada a simultaneidade entre os convites para aquisições, produção de novos trabalhos, projetos e exposições nacionais e internacionais e o agravamento da doença. Um pouco depois do ano novo de 1987, o artista é obrigado a ficar acamado, situação que envolve a família e demais amigos em rotinas de cuidados. Por fim, a autora menciona o gosto do artista pelo número 27, que Vallauri inclusive usava como assinatura em alguns trabalhos. A curiosa escolha teria começado na infância, com o gosto pelo número 7, depois do 17 e, por fim, o 27. Curiosamente, falece aos 37 anos no dia 27 de março. A data da morte parece ter sido planejada pelo artista, segundo a narrativa que versa sobre suas cuidadoras:

No dia 23 de março, já acamado, perguntou em que dia estávamos, e eu, que costumo prestar pouca atenção às datas, respondi que era dia 20. “Você está mentindo. Deve passar do dia 20!”, falou, muito irritado. Comentei o fato com Claudia e ela disse que notou essa ansiedade de Alex por saber a data. Foi fácil perceber que estava à espera do dia 27 para morrer. Estava enxugando sua testa quando percebi que Alex deixou de respirar. Chamei o Dr. Botelho, que tomou o pulso e em seguida olhou para o relógio. “São 18:57, do dia 27 de março”, falou e tomou nota. No relógio do quarto eram 7 horas em ponto, da noite do dia 27 de março de 1987. Alex morria aos 37 anos (ROTA-ROSSI, 2013, p. 212).

É possível perceber nessa análise que o empreendimento de Rota-Rossi (2013) não omite a presença da aids, comentando o impacto da doença na vida do artista, ainda que não seja claro em relação à identidade gay do artista, fazendo apenas poucas e sutis sugestões. É um panorama muito diferente do segundo volume monográfico analisado, o livro *Alex Vallauri: Graffiti. Fundamentos estéticos do pioneiro do grafite no Brasil*, de João J. Spinelli (2010), mencionado no livro de Rota-Rossi (2013) como amigo do artista e que promove com muita veemência o apagamento do homoerotismo e da aids em Vallauri.

Apesar de destacar o *graffiti* ou grafite, já que utiliza as duas nomenclaturas no seu título, a obra procura apresentar o artista como alguém que transitou por diversas linguagens, intitulado Vallauri como desenhista, gravador, pintor e designer, destacando, no entanto, seu pioneirismo no tocante à arte de rua. Uma questão surge logo no primeiro capítulo, *Humanismo e arte*, quando Spinelli descreve a morte do artista de uma maneira romântica, aproximando-a do fim de Portinari:

Para Vallauri, fazer arte era um ideal, não um passatempo, e muito menos uma forma de sobreviver e ganhar a vida. Assim como ocorreu com Portinari e tantos outros artistas, a intoxicação causada pelo chumbo contido na tinta, material essencial do ofício de pintor, com o passar do tempo foi também uma das causas que contribuíram para a morte prematura do artista (SPINELLI, 2010, p. 38).

Essa afirmação é curiosa se for comparada com todas as fontes que indicam a morte de Vallauri em decorrência da aids, tais como a crônica de Caio Fernando Abreu (2014) e o livro

de Laurindo-Teodorescu e Teixeira (2015a). Já no caderno de referência VII de Hudinilson, encontramos versões que confirmam a morte de Vallauri por aids, assim como aquelas que a omitem por meio de um diagnóstico menos específico, além, é claro da nota de Sheila Leirner. Mais radical do que o pedido de descrição da curadora, a narrativa de Spinelli (2010, p. 39) fica ainda mais tendenciosa quando indica uma fonte médica para corroborar sua mentira. Em uma nota de rodapé anexa na citação aqui transcrita, o autor afirma que:

Segundo o atestado de óbito do Hospital das Clínicas da Universidade de São Paulo, ele morreu por “pneumonia intersticial e insuficiência renal”. Alex Vallauri morre em São Paulo, o corpo será cremado hoje. Folha de S. Paulo 29 de março de 1987.

A iniciativa do autor é ardilosa, pois, para endossar sua narrativa, ele cita em poucas linhas algumas autoridades “incontestáveis”, como o hospital de uma das maiores universidades da América Latina e um dos principais jornais do país. Protegendo sua covardia em abordar a aids, usa tais instituições como barricadas, além de mencionar um documento oficial como se a informação presente nele fosse incontestável. A verdade é que nem o hospital conceituado nem o jornal de grande veiculação podem contornar duas distorções: a primeira, o extremo preconceito com a aids, o que com certeza geraria informações que procurariam dissimular a razão do óbito – em muitos casos, principalmente, por parte dos familiares –, e o fato de que as características epidemiológicas da enfermidade, que diminui as defesas do corpo, permitindo o desenvolvimento de doenças oportunistas, também contribuía para a subnotificação de casos de morte, já que não seria exatamente o HIV que causava o falecimento dos enfermos.

A aids só é mencionada no capítulo que narra a ida do artista para Nova York. Após apresentar a efervescência do ambiente do *graffiti*, comenta a chegada da enfermidade nesse contexto:

A época, a euforia libertária e os sonhos dourados da livre expressão das décadas de 1960 e 70 foram rapidamente desfeitos pela progressiva devastação e arrasadora destruição dos ideais de plena liberdade, provocadas nos anos 1980 e 90 pela Aids. Anos difíceis para a comunidade artística, que, em pouco tempo, perdeu um número significativo de criadores que haviam optado pela plena liberdade expressiva, sem amarras, censuras e tabus (SPINELLI, 2010, p. 83).

Curioso notar que a aids aparece como cenário, mas não é aproximada de Vallauri, que parece não constar nessas perdas. Mas então por que apagar a moléstia com tanta veemência citando até o atestado de óbito do artista para sustentar outra causa de óbito? É como se, ao mencionar a existência da doença como uma característica da época, o autor demonstrasse não ignorar o tema, pontuando sua existência e, por isso mesmo, demonstrando que Vallauri não tinha relação com ela de forma direta.

Em dado momento, o autor comenta a doença do artista sem especificar de qual se trata: “Em 1984, já doente voltou a residir com os pais no bairro da Lapa em São Paulo. Vallauri não se acomodou, em pouco tempo recuperou o peso e ficou mais forte” (SPINELLI, 2010, p. 105). Na sequência, afirma que “Mesmo debilitado, jamais parou de criar, inventar, brinca com a vida e com a arte” (SPINELLI, 2010, p. 105). De maneira semelhante, ao fim do item que apresenta uma narrativa cronológica sobre a trajetória do artista, o autor se limita a mencionar a morte de Vallauri sem citar sua causa: “Morre, aos 37 anos de idade, às 7 horas do dia 27 de março. O número 27 que ele tanto admirava é também o número do dia de sua prematura morte em São Paulo, cidade que amava e onde era amado” (SPINELLI, 2010, p. 165).

Também nessa cronologia, merece destaque o fato de que, em 1982, Vallauri ilustrou a capa do livro *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu, editado pela Editora Brasiliense, informação que parece ir ao encontro do comentário de Rota-Rossi (2013). No item sobre homenagens e exposições póstumas, também é mencionada a requisição de obras do artista para a edição estadunidense do livro *Onde andaré Dulce Veiga?*, do mesmo escritor, editado pela Universidade do Texas, em Austin. Vale lembrar que a aids é uma presença forte no romance de Caio Fernando Abreu, que a aborda a partir da investigação promovida pelo seu protagonista em busca de uma cantora desaparecida.

Outro momento curioso do livro é a informação de que, em 1983, Vallauri se casou com uma mulher, algo que não aparece na biografia elaborada por Rota-Rossi (2013), que conta com detalhes sua relação com a família. Spinelli (2010, p. 262) afirma que o artista

Assume compromisso nupcial com Janine E. Hakim, no dia 1º de julho de 1983, garantindo sua permanência nos EUA. Vallauri “decoraria” com desenhos a certidão de casamento, transformando em obra de arte o documento, emitido pela municipalidade de Nova York, sob o número 13840-1983-11332.

A afirmação de que o enlace garantiria sua permanência no país sugere que tenha sido um casamento por conveniência com a intenção de conquistar um visto nos EUA. No entanto, essa menção sem nenhuma contextualização ou comentário sobre a sexualidade do artista sugere sua homossexualidade de uma maneira bastante incômoda, já que não existe no livro nenhuma indicação de que Vallauri se relacionasse com outros homens. Novamente, o autor parece trazer um documento para provar o improvável, mas nesse caso é um documento que o artista transformou em obra, o que pode representar uma espécie de deboche com sua necessidade ou existência. Importante também pensar que os documentos são evocados para confirmar apenas alguns aspectos da vida do artista e que outros aspectos pessoais e profissionais não têm a

mesma necessidade de comprovação, como a presença do artista na exposição *Como vai você, geração oitenta?*, que ocorre no ano seguinte, ou qualquer outra informação que não esteja engajada em esvaziar o sentido homoerótico ou a presença da enfermidade.

Apesar de o autor trazer um depoimento de Vallauri no qual este afirma que na época em que vivia em Santos estava descobrindo o sexo (SPINELLI, 2010, p. 42), o homoerotismo na vida e na obra do artista é negligenciado. Além da menção a seu casamento e de nenhum comentário sobre suas relações com outros homens, alguns trabalhos com potencial homoerótico que estão dispersos pelo livro são totalmente ignorados. Na p. 26, uma litografia intitulada *Sem título* (releitura) (imagem 128), produzida nos anos 1970, apresenta dois homens tomando banho juntos em uma configuração muito parecida com as de Tom of Finland, artista fundamental para a construção do imaginário visual do homoerotismo no século XX.



Imagem 128 – *Sem título* (releitura). Alex Vallauri, s.d. (déc. 70). Litografia, prova de artista, 60 x 40 cm. Fonte: Spinelli (2010).

A impressão em azul justapõe o corpo nu dos dois homens de maneira que suas regiões genitais são ocultadas. Em frente um do outro, esfregam seus corpos torneados sob uma ducha. Além desses elementos, a composição revela parcialmente uma parede ao fundo das figuras,

que parece definida pelo jato de água. Outro trabalho que remete aos tipos do artista finlandês naturalizado estadunidense é a já mencionada xilogravura na qual somos apresentados a uma imagem de Freddy Mercury que esbanja erotismo com seu figurino *leather*⁹⁷ e que, no livro de Rota-Rossi (2013), fora reproduzida sem cores e sem maiores considerações, sendo ignorados sua dimensão e nome (imagem 129).



Imagem 129 – *Freddy Mercury (releitura)*. Alex Vallauri, s.d. (déc. 80). Xilogravura, 70 x 40cm. Fonte: Spinelli (2010).

Na reprodução colorida, é possível perceber a figura de Freddy Mercury como um estereótipo do gay masculinizado, na melhor tradição dos retratos que compõem a série *Gay Semiotics* (1977), de Hal Fischer, artista que registrou diferentes tribos homoeróticas. Na imagem de Vallauri, o homem com justas roupas de couro observa o que parece ser um outro corpo na janela, insinuado por linhas brancas sobre as cores quentes. Os traços parecem indicar

⁹⁷ A cultura *leather* é geralmente associada aos meios homoeróticos, sendo caracterizada pela utilização de roupas e acessórios de couro e um tipo de comportamento que costuma exaltar características consideradas másculas. Pode ou não estar associada ao BDSM.

um corpo bastante musculoso e robusto, que seria o objeto do voyeurismo da figura de roupas de couro. Além disso, poderiam ser incluídos em uma estética homoerótica outras imagens produzidas por Vallauri: os estênceis de renas natalinas, frequentemente associados ao termo brasileiro *veado/viado* para se referir aos homossexuais, assim como outra imagem vazada que remete ao discóbolo, evocando as práticas homoeróticas e o padrão de beleza gregos. Esses signos, assim como o sorridente esqueleto (imagem 130) que pode remeter à aids, são imagens bastante abertas, e somente uma análise mais completa da obra do artista e do seu discurso poderia sugerir, no caso das primeiras, sua relação com o homoerotismo e, no caso da última, com a iconografia da aids.



Imagem 130 – *Sem título*. Alex Vallauri, s.d. (déc. 80). Spray sobre cartão, 30 x 25 cm. Fonte: Spinelli (2010).

O terceiro livro sobre o artista é uma pequena publicação promovida pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), que procurou publicizar o acervo fotográfico de Vallauri sob a guarda da instituição e que conta com mais de 5 mil fotografias. Segundo a instituição, tais registros revelariam as diferentes facetas do artista como desenhista, gravador e designer, exatamente como descrito por Spinelli (2010).

Sua morte é definida como precoce, ainda que não seja determinada a causa. No entanto, um texto de Paulo Klein (2017) aproxima Vallauri do contexto da enfermidade por vias indiretas. O curador, que a partir do acervo do MIS-SP apresentara na instituição a exposição *Viva Vallauri*, em 1999, destaca sua própria casa como um ponto de encontro de figuras bastante recorrentes nesta tese:

Em minha morada em Pinheiros, onde artistas como Maurício Villaça, Leonilson, Bené Fonteles, Hudinilson Jr. e tantos outros frequentaram naqueles anos, Alex nos visitava assiduamente, como costumava visitar dezenas de amigos – artistas ou não –, jornalistas e críticos de arte em suas intermináveis andanças pela cidade de São Paulo [...] (KLEIN, 2017, n.p.).

Em outro momento, ao mencionar os anos 1980, o autor abre um parêntesis para narrar o período em que o artista não estava em São Paulo, “[...] no período em que viveu, amou e atuou em Nova York, dividindo muros e becos com Jean-Michel Basquiat e Keith Haring [...]” (KLEIN, 2017, n.p.). Aqui a citação a Haring evoca tanto o *graffiti* quanto a doença que o levou, assim como o amou pode ser uma atenuante para as práticas sexuais de Vallauri no estrangeiro. Sobre sua morte, afirma: “Morreu precocemente em 27 de março de 1987, aos 37 anos, e a data comemora, desde então, o Dia Nacional do Graffiti” (KLEIN, 2017, n.p.).

Entre as imagens selecionadas para a publicação, chamam a atenção dois retratos da segunda metade da década de 1980. Ainda que não seja mencionada a enfermidade, o artista parece magro e debilitado, posando entre dois esqueletos (imagem 131), ícone que aparece, por exemplo, nos trabalhos de Haring sobre a enfermidade. A percepção do quanto ele estava magro é indicada por outro retrato, este de 1985 (imagem 132), colocado após o primeiro.

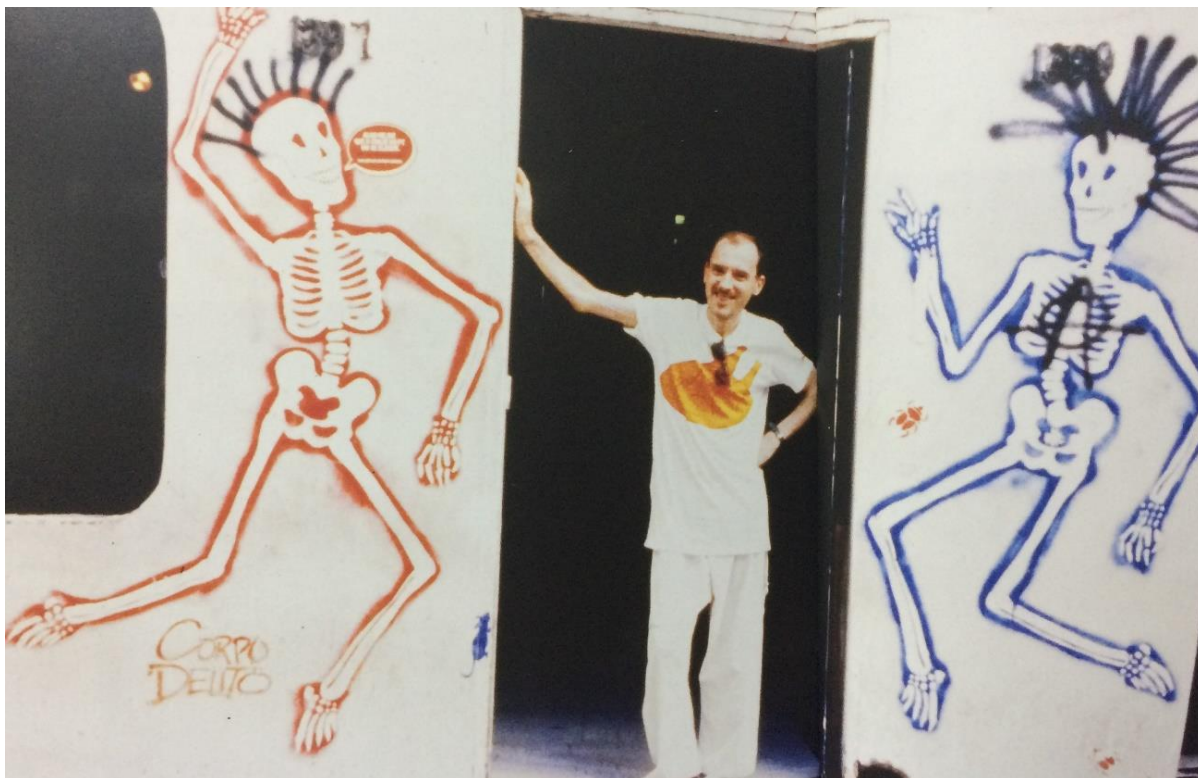


Imagem 131 – *Sem título*. Autoria desconhecida, c. 1986. São Paulo. Fonte: MIS (2017).



Imagem 132 – Vallauri na instalação *A festa na casa da Rainha do Frango Assado*, na 18ª Bienal de São Paulo. Foto: Marcos Santilli, 1985, São Paulo. Fonte: MIS (2017).

A quarta e última monografia sobre o artista também desvia da enfermidade, ainda que a mencione quase por acidente. Em sua dissertação, Katler Wandekoken (2017) propõe pensar o

trabalho em *graffiti* de Vallauri a partir das noções de afeto e de cidade, enunciadas no seu título, *Alex Vallauri: graffiti e a cidade dos afetos*, mas só discutidas, efetivamente, ao fim do texto, que percorre toda a carreira do artista de forma retrospectiva.

O erotismo é um tema bastante presente, sendo apontado nas figuras desenvolvidas pelo artista, mas em nenhum momento a questão é aprofundada. Uma citação de Hudinilson na qual este relaciona o signo da bota também como um fetiche gay, afirmando que muitas bichas gostam de usar tal adereço, não é desenvolvida, sendo esse signo constantemente relacionado apenas ao erotismo feminino no texto.

Apesar de, em determinado momento, ser comentado o desabrochar da sexualidade de Vallauri no período em que viveu em Santos, a questão não é esmiuçada. Novamente, o tema erótico em geral se relaciona às imagens de mulheres produzidas pelo artista. O único momento em que essa orientação é interrompida ocorre na menção a alguns trabalhos de Vallauri que discorrem sobre o corpo masculino, como *Homem de maiô* (imagem 133). Nessa imagem é possível identificar, para além das cores e texturas, a presença de um tema bastante recorrente no contexto homoerótico: o uso de roupas justas que relevam o relevo do corpo.



Imagem 133 – *Homem de maiô*. Alex Vallauri, 1972. Técnica mista sobre papel, 50x70cm. Fonte: Wandekoken (2017).

A invisibilidade do homoerotismo no trabalho do artista é negligenciada pela falta de profundidade também no comentário sobre o retrato de Freddy Mercury (imagem 112), quando a autora discorre apenas sobre sua admiração pelo cantor e da relação com o mundo das celebridades do movimento Pop.

Sobre a aids, apesar de citar em três epígrafes trechos de Caio Fernando Abreu nos quais ele menciona o amigo Vallauri, a autora não discute nem o fato de ambos serem gays, assim como uma grande parte de seus amigos, nem comenta a doença que vitimou ambos, pontuando a morte do artista sem mencionar sua causa. A única indicação da enfermidade ocorre num trecho de uma gravação de Hudinilson disponível no MIS que a autora transcreve:

A trama do gosto foi o último trabalho do Alex, e isso não deu tempo de eu conversar com ele... parece que com a casa da rainha ele já estava fazendo testamento... Foi 1 ano antes da trama, na trama ele descobriu que estava doente. O Alex foi pego de calça curta, se ele tivesse Aids hoje, ele estaria aqui. Ele foi uma das primeiras vítimas. Aquilo lá, a casa, era uma fraternidade, parecia até uma casa dos anos 60 hippie. O Alex era a casa da Rainha do frango assado 24h por dia. O Alex é essa festa. Ele criou esse universo. Nada criou mais impacto do que a casa da Rainha (URBANO JR In: WANDEKOKEN, 2017, p. 156).

A citação de Hudinilson parece quase acidental, não sendo comentada ou contextualizada de nenhuma forma. Assim, quase todas as monografias sobre Vallauri, com exceção do livro de Rota-Rossi (2013), pecam por não se debruçarem sobre a enfermidade, muitas delas também silenciando sobre o homoerotismo em sua obra e sua vida. No entanto, a partir de algumas passagens e imagens, os aspectos da vida e da obra do artista passam pelas fissuras da heteronorma e se presentificam diante de uma leitura que procura debater o homoerotismo e a aids.

Além disso, parece-me que a presença de signos do universo feminino na obra de Vallauri nunca é discutida no interior da cultura gay, onde está relacionada com uma apropriação de imagens e performatividades femininas que incluem a afetação, o transformismo, o *drag* ou mesmo o culto à imagem feminina, como no caso das grandes divas da música e do cinema adoradas por fãs fervorosos. Nesse sentido, não pode existir nada mais gay do que A Rainha do Frango Assado, musa dos grafites de rua e reflexo do interesse pela figura feminina que acompanhava Vallauri desde seus primeiros desenhos, como apontado por Rota-Rossi (2013).

4.5 – Jorge Guinle (1947- 1987) e a presença difusa da moléstia

Em uma abordagem diferente dos outros artistas, o trabalho de Jorge Guinle tangencia a

aids de uma maneira bastante particular, pois, apesar de ser difícil associar seu trabalho ao tema, sua morte em razão da enfermidade, como pontuado por Laurindo-Teodorescu e Teixeira (2015a), às vezes é ocultada e em outras é aproximada de sua produção de uma maneira panorâmica.

A dissertação de mestrado de Antonio Fasanaro (2016), por exemplo, não cita em nenhum momento o motivo da morte do artista, ainda que proponha pensar o contexto de sua produção e seu tempo. Desviando do impacto da enfermidade, seu debate versa, principalmente, sobre Guinle e a discussão a respeito da pintura em âmbito mundial, destacando sua relação com o neoexpressionismo e a transvanguarda, o que assinala como ele estava em comunicação com o contexto internacional.

No livro de Christina Bach (2001), é na narrativa das obras finais do artista que a doença é sugerida, ainda que indiretamente. A autora identifica certa melancolia nessas obras sem mencionar a aids, termo que aparece somente em uma linha do tempo sobre a vida de Guinle no fim da publicação, apesar de ser difícil aferir tais considerações a partir apenas de evidências presentes nessas obras, por serem abstratas.

Em uma relação bastante curiosa, a autora justapõe a morte de Pollock à de Guinle no seguinte trecho: “Simultaneamente *hot and cool* – não, o nosso artista jamais morreria em um acidente automobilístico, como Pollock –, sua obra poderia ser equiparada a uma longa faixa de Sonny Rollins” (BACH, 2001, p. 52). Além da evocação do maior expressionista abstrato, que procura inscrever o artista brasileiro na escola estadunidense ao menos como um de seus desdobramentos, a afirmação de que Guinle jamais morreria num acidente de carros só poderia ser dita por alguém capaz de prever o futuro ou por alguém que espera uma morte emblemática para o artista, na melhor tradição do pensamento romântico. Assim, morrer em decorrência da contaminação com o HIV ou de um acidente de carro ocupam posições distintas em uma certa hierarquia proposta pela autora, ou ao menos parece afirmar que o tipo de morte é uma decorrência do estilo de vida dos artistas. Além disso, é difícil estabelecer a relação entre não morrer em um acidente como Pollock e a aproximação da obra de Guinle à música de Rollins.

Ao falar da última série de trabalhos, *L'Heure bleue* (A hora azul), a autora os vê como um estágio desprovido da ansiedade experimental, evocando uma maturidade que encerraria a carreira do artista.

– é conformada por diferentes espécies de pinturas que perfazem, no entanto, um mesmo *mood*. Produzidas durante o ano de 1986 e o início do seguinte, as obras incluídas nessa coleção descolam-se de alguns itens típicos do repertório do artista e exibem, mais do que nunca, maturidade. Um especial grau de confiança as distancia da ansiedade experimental de outras telas, definindo simultaneamente o ápice de um desenvolvimento e um fim criativo (BACH, 2001, p. 71).

Na sequência, existe um comentário bastante vago sobre a sexualidade e o corpo, sem nenhuma discussão mais específica sobre como esses aspectos se estabelecem na vida e na obra do artista.

Pintor libidinoso, antiduchampiano consumado, Jorginho distinguiu sistematicamente sua arte teórica do “conceitualismo artístico” instalado nas décadas anteriores, um homem tão em contato com as fontes do seu prazer de pintar: o corpo da pintura é igual ao do mundo e ao seu próprio corpo (BACH, 2001, p. 72).

Em outro momento, a sugestão fica explícita, quando a autora parece sugerir a desmaterialização da pintura. No entanto, faltam elementos que permitam confirmar suas suposições:

O apetite positivo expelido pelas furiosas telas de 1983, toda aquela euforia visual mostram-se agora deficientes de sangue e nervos. Nestes tempos, são antes mãos de seda que preparam as superfícies, o apreço ao toque sensual vem desvanecido, o pincel não mais se empenha em acompanhar a *féerie* das megalópoles. Os objetos surgem – quando surgem – solitários e esqueléticos, tragados por imensas áreas de cor: estão escoando, perdendo massa corpórea (BACH, 2001, p. 73).

Assim, se a morte e a aids podem ser chaves de leitura para entender essas citações, sua evocação não pode ser afirmada com precisão. Somente na cronologia da vida do artista constam menções diretas à enfermidade:

Guinle contrai pneumonia no final de 1986 e, já com outros sintomas da aids, recebe os resultados positivos dos exames. Surpresos, seus médicos o aconselham a repeti-los nos EUA. Entretanto, como deseja passar seu aniversário no Brasil, adia a viagem para o ano seguinte. Embora muito debilitado, Jorginho realiza, em janeiro de 1987, uma viagem a Fortaleza acompanhado de Marco Rodrigues e amigos. Em 17 de março, realiza sua última coletiva em vida, “Gesto alucinado”, no Rio Design Center, (p. 124) Rio de Janeiro, com curadoria e participação do artista Roberto Moriconi. Na galeria do shopping, Guinle apresenta a tela Cavalo de Tróia e, na fachada da instituição, local do “ritual da marquise” – onde os artistas sobem para executar um painel -, o artista, já cansado, pinta com poucos gestos seu segmento, deixando, como produto final, uma obra singular em sua trajetória. Em abril embarca para Nova York, onde inicia o tratamento contra a aids. No dia 9 de maio é internado no Memorial Hospital da cidade e falece no dia 18 do mesmo mês por complicações decorrentes da doença (BACH, 2001, p. 123-4).

Ao comentar sua derradeira série de trabalhos, a autora discute a origem do seu título:

Em dezembro desse mesmo ano, o Centro Cultural Candido Mendes comemora seus dez anos inaugurando a Grande Galeria/Praça XV com a exposição “A hora azul”, reunindo algumas das últimas obras do pintor. Atribuiu-se o título dessa mostra a uma referência afetiva de Jorge Guinle, um perfume em voga nos anos 30, cujo nome,

L'Heure bleue, batiza igualmente sua última série de trabalhos. Essa mesma série poderá ainda ser vista em maio de 1988 na Galeria de Arte São Paulo (“Jorge Guinle, Fase azul - obras inéditas”), com a apresentação de “Vivas e vibrantes”, de Ronaldo Brito; e em julho de 1989, na Galeria Anna Maria Niemeyer (“L’heure bleue”), comemorando os dez anos desse espaço (BACH, 2001, p. 124).

Apesar dos esforços de Bach (2001) em relacionar o corpo e certo erotismo à pintura de Guinle, o fato de seus trabalhos serem, majoritariamente, abstratos impede considerações mais sólidas sobre esses temas, com exceção do uso do corpo e da evocação da gestualidade na produção das pinturas de grandes dimensões. Em um quadro como *As vogais* (1986), com a exceção das letras que emergem das pinceladas marcadas, não existe nenhum signo identificável, de modo que considerações mais específicas parecem ser mais uma perspectiva pessoal de leitura da obra do que a identificação de um assunto (imagem 134).



Imagem 134 – *As vogais*. Jorge Guinle, 1986. Óleo sobre tela, 140 x 140 cm. Fonte: Bach (2001).

A partir de suas passagens, Bach (2001) parece indicar que o estado de ânimo do artista, assim como a sua enfermidade, influenciou seu trabalho. A sugestão da cor azul na última série, que em inglês significa também tristeza e melancolia, poderia indicar o desconforto de Guinle, assim como em alguns outros trechos do texto. Além disso, a hora azul é uma expressão que se refere ao momento em que, durante o amanhecer e o anoitecer, o sol está logo abaixo do horizonte, o que causa a coloração azul da atmosfera terrestre. Como bem se sabe, tanto o nascer

quanto o pôr do sol são utilizados como metáforas para os ciclos temporais, podendo indicar, então, o fim da vida do artista. No entanto, essas aproximações são miasmáticas, e não existe nenhuma menção direta à aids nos trabalhos.

O miasma era a explicação encontrada antes da descoberta dos micro-organismos para explicar o surgimento das doenças, configurando uma aura de impureza pouco precisa que causava as enfermidades. Assim, é como se Guinle estivesse com a aids por perto, mas não fosse possível precisar exatamente como, por que e de que maneira sua presença contribuiu para as obras. Sem o estabelecimento de uma relação direta, a moléstia é mais um elemento que integra a mitologia em torno do artista de maneira difusa.

Em sua dissertação de mestrado, que procura relacionar o trabalho de Guinle com o de Willem de Kooning, Luiz Leite (2013) menciona a aids como um aspecto biográfico que teria influenciado a produção do artista:

Quanto a Guinle, o artista pode transmitir para a tela quem ele era, uma afirmação de sua personalidade, o viajante que queria pôr tudo na tela, ter um pedaço do mundo para si, mas não um mundo real, o mundo em que Guinle se referia era ele próprio, seu mundo interior, que foi esvaindo na tela na medida em que encarava a realidade do fim eminente com a Aids (LEITE, 2013, p. 85).

Entretanto, o que poderia indicar um avanço na análise do trabalho do artista acaba sendo um apenas um dado solto, pois essa afirmação consta ao fim do texto, não tendo sido desenvolvida ao longo da dissertação em nenhuma análise do trabalho do artista, permanecendo como uma espécie de aura miasmática que se manifesta de maneira difusa, sendo então pontuada, mas não abordada pelo pesquisador. Juntos, os trabalhos de Leite (2013) e Bach (2001) parecem se complementar, mas, ainda assim, suas análises são superficiais no estabelecimento de relações mais fortes a respeito da enfermidade.

No entanto, um outro texto monográfico sobre a obra de Guinle discute de forma direta sua relação com a moléstia, complementando as discussões de Leite (2013) e Bach (2001). Mencionando não só a causa da morte do artista, mas também sua sexualidade, bem como seu relacionamento com Marco Rodrigues, o livro de Roberto Conduru (2009) oferece uma perspectiva bastante abrangente sobre o artista, apresentando tanto sua vida pessoal quanto a análise de sua produção. Nesse sentido, em dado momento de suas considerações, o autor afirma que a tentação em relacionar a obra de Guinle com sua vida é muito forte, mencionando alguns relatos sobre o agravamento da doença no corpo do artista, por vezes mencionando como ele parecia saudável ou seu visível estado de piora. Na sequência, Conduru (2009, p. 18-21)

apresenta o que poderiam ser evidências identificáveis sobre essa relação, afirmando:

Sim, é possível ler algumas das últimas pinturas como indícios do fim. Ao substituir as telas predominantemente quadrangulares ou derivadas do quadrado, que estabilizavam a dinâmica instaurada cromaticamente, por formatos verticalmente alongados, o pintor estreitou seu campo de ação. O uso da pasta de pigmento mais diluída, rala, minimizou a resistência da matéria, proporcionando fluidez, menor descontinuidade e desenvoltura aos gestos, além de uma luminosidade translúcida que é um indício da menor fisicalidade dessa pintura. Embora se mantenha abstrata, a pintura torna-se mais aberta à figuração, ancorada no real, pois tanto os ícones se insinuam com mais força quanto a relação destes com os títulos é menos incerta. Com espaços contritos, corporeidade reduzida e apaziguamento cromático, as pinturas tornam-se menos ambíguas e impetuosas, mais sóbrias e elegantes, algo melancólicas. Contudo, a meu ver, não é fraqueza o que se mostra nessas telas, mas outra potência, resultante da sobrevida que a pintura adquire frente aos novos ataques. Assim, surgem não como fim do caminho, e sim como mais um de seus momentos.

Dando forma e conteúdo às sugestões bastante vagas de Leite (2013) e Bach (2001), Conduru (2009) discute, a partir das constatações formais do trabalho de Guinle, a possibilidade de entender o impacto da doença a partir de algumas escolhas do artista. No entanto, em outro momento do texto, o autor critica essa associação. Ao comentar aspectos da vida pessoal de Guinle, o teórico pergunta se as condições de saúde do artista, assim como outros aspectos de sua biografia, aparecem no trabalho, respondendo que “provavelmente, sim. Mas, a meu ver, pouco, muito pouco, residualmente. Contudo, uma coisa me parece certa: suas telas não o tematizam e nada ilustram” (CONDURU, 2009, p. 40). Assim, o autor estabelece não só a moléstia, mas quaisquer questões biográficas de Guinle, como vestígios que podem estar presentes no trabalho, mas que não constituem o tema do qual o artista se ocupa. Ou seja, sua obra não é autobiográfica, ainda que a doença possa atravessar sua produção de maneira indireta e sutil.

Na sequência, Conduru passa a debater a obra *O corpo (nu)* (1987), relatando que ela, por vezes, é interpretada como uma abordagem da aids. No entanto, o autor afirma que, na verdade, tal trabalho deve ser entendido a partir de um debate mais amplo sobre a corporeidade na pintura ocidental (imagem 135). Para explicitar seu ponto de vista, ele opõe a obra de Guinle aos trabalhos de Leonilson, afirmando que a ausência da biografia é

O que diferencia a obra de Jorge Guinle da de Leonilson, na qual, a partir de certo momento, é possível ler com maior nitidez como este vivenciou a moléstia também na obra, embora de modo nada óbvio, panfletário, apequenado. Guinle podia ser gay, sua pintura não merece etiquetas. Ele adoeceu por conta de um vírus fulminantemente destruidor da imunidade de seu corpo; sua pintura, ao contrário, frente a debilidade corporal, se equacionou com outro vigor. A de Guinle não é uma pintura da dor, seja a dor decorrente de uma doença àquela altura avassaladora em sua capacidade de aniquilar corpos e mentes, seja a dor derivada das perseguições à pintura. Não é também uma pintura de lamento, protesto ou elogio à condição gay ou outra causa qualquer (CONDURU, 2009, p. 40).



Imagem 135 – *O corpo (nu)*. Jorge Guinle, 1987. Óleo sobre tela, 200 x 100 cm. Fonte: Conduru (2009).

Com esses comentários, o autor promove um caminho interessante e dúbio: em um primeiro momento, parece responder à ausência de critérios que confirmem a relação da pintura de Guinle com a moléstia – de forma mais clara que outros autores –, mas na sequência de seu livro, declina dessa possibilidade de leitura. Assim, parece demonstrar que é possível compreender através de que associações se dá essa leitura, apesar de não concordar com sua pertinência, já que não entende o trabalho de Guinle como uma tematização da moléstia que encerrou sua vida.

Sua comparação com Leonilson também é um elemento importante, principalmente a partir da constatação de que nem sempre os artistas relacionados à enfermidade são discutidos em conjunto. Contudo, essa aproximação não quer estabelecer semelhanças entre os artistas, mas sim, diferenciar suas estratégias, que são exemplares do fato de que a doença pode ser um tema na obra de arte assim como pode ser um fator difuso que influencia a produção, mas de maneira bastante sutil. Deixando clara sua posição, Conduru (2009) também subsidia a

interpretação da obra de Guinle a partir de sua biografia, apontando os aspectos formais que se alteraram em seu trabalho ao fim da vida. Dessa forma, o autor complementa os discursos de outros autores que não expressaram tão bem tal aproximação, apesar de não concordar com essa leitura.

4.6 – Posições e atravessamentos em torno de Raul Cruz (1957-1993)

Nas análises dos trabalhos de Leonilson, Rafael França, Hudinilson Jr., Alex Flemming e Jorge Guinle, foi possível perceber que sua relação com o tema da epidemia é mencionada nas referências do levantamento do primeiro capítulo e que, de uma forma ou outra, sua relação com a enfermidade está presente em outras bibliografias. Trata-se de artistas homens, brancos, nascidos na região sudeste ou que lá desenvolveram sua carreira, motivo pelo qual são privilegiados nas narrativas sobre a arte no país. Como já dito neste trabalho, na historiografia da arte no Brasil não existe uma arte do sudeste, mas sim uma arte brasileira e, na sequência dela, histórias das artes regionais. A análise do trabalho de Raul Cruz (1957-1993) é a primeira de um segundo grupo de artistas cuja análise problematiza o cânone na disciplina. O artista curitibano conta com algumas monografias a seu respeito, entre as quais se destacam as pesquisas acadêmicas. Tendo transitado nas mais diversas artes, dedicou-se, majoritariamente, às artes da cena, principalmente durante o fim de sua vida.

Logo após minha chegada a Curitiba para trabalhar como professor, vários colegas e profissionais ligados às artes mencionavam Cruz e tinham bastante nítida sua relação com a aids, demonstrando que o tema não só influenciou sua produção, mas que a sorologia do artista era de conhecimento público.

O livro *Raul Cruz: Sonhos*, organizado pelo seu irmão Luiz Alberto Borges da Cruz, conhecido como Foca, propõe apresentar o artista por uma perspectiva afetiva. Explicando o porquê do título, afirma:

Uma vez que meu irmão declaradamente assumia essa relação da sua obra com os sonhos, aqueles mesmos que temos ao dormir, não tive a menor dúvida em relação ao título deste livro, que pretende apenas ser um livro de irmão para irmão, não um catálogo ou uma análise crítica – longe disso (CRUZ, 2008, p. 4).

Nesse breve texto de apresentação, também existe a primeira menção à saúde de Cruz: “Sua obra transparece vida e, mesmo depois de tão castigado por doenças brutais, ainda se divertia com um tremendo humor negro a respeito do próprio funeral: “No meu enterro terei uma dúzia de viúvas!”, disse ele para a nossa irmã de criação, a Regina” (CRUZ, 2008, p. 4).

O termo doenças pode se referir tanto ao seu quadro na infância quanto à aids, que pode ser interpretada como mais uma enfermidade a atingir Cruz.

Após essa introdução, é apresentado o percurso do artista, mencionando o nascimento em Curitiba e a ida para Paranaguá, justificada pela sua saúde frágil. São narradas também suas primeiras experiências com o teatro, ainda na cidade do litoral paranaense, a ida para Curitiba para estudar na EMBAP e a continuidade de suas práticas através da pintura e, posteriormente, do teatro, que, segundo o autor, “[...] foi seu brinquedo mais sério” (CRUZ, 2008, p.4). Ao mencionar sua última peça, é comentado, assim como ocorreu com outros artistas, a interrupção da vida de uma maneira abrupta: “Escreve e encena sua última peça: A outra. Sem ver a estréia, vem a falecer do dia 27 de abril de 1993” (CRUZ, 2008, p. 9). Uma citação da crítica Adalice Araújo demonstra o prestígio por ele alcançado desde o início de sua carreira, pois ela considera a primeira exposição do artista um importante episódio na consolidação da geração 80. Entretanto, é importante salientar que Araújo utiliza esse termo de uma maneira bastante vaga para se referir aos artistas envolvidos com a pintura na década de 80, divergindo do uso corrente do termo, que diz respeito, especificamente, aos artistas da mostra *Como vai você, Geração 80?*, em 1984, no Parque Lage, no Rio de Janeiro, da qual Cruz não participou.

A menção à sua religiosidade construída no cruzamento entre a tradição católica e o espiritismo parece inspirar uma passagem que sugestiona sua sexualidade ao comentar também o aspecto sombrio de sua produção:

Talvez por ter amanhecido luar, começou a viver a noite que conformou sua plástica em tons soturnos. O sol viria depois... um sol tropical, exagerado, louco, a revelar as cores da paisagem, o gosto da brincadeira, o prazer do pecado, a iluminar o primeiro amor. Mas isso foi depois, em Paranaguá (CRUZ, 2008, p. 12).

A menção ao pecado e ao primeiro amor seriam referências ao homoerotismo? Sem certeza, resta a especulação sobre o que seria essa luminosidade na biografia de Cruz. Ainda sobre a religião, a ela podem ser atribuídos os símbolos religiosos ligados à paixão e à tragédia que o artista visita em suas imagens.

Se em alguns momentos a menção ao homoerotismo é sutil, o texto não hesita em apresentar o companheiro de Cruz nos últimos anos de vida, claramente mencionado na seguinte passagem: “Renato Negrão, médico e poeta, parceiro do artista na vida e na arte [...]” (CRUZ, 2008, p. 30). Ele também é mencionado na narrativa que envolve o último trabalho de Raul Cruz (imagem 136):

Uma das suas últimas pinturas é uma paisagem que se tornou ícone, uma alusão emocionada à casa do sítio de Quatro Barras, onde ele viveu os últimos anos da sua vida em companhia de Renato Negrão. As casas estão colocadas na linha do horizonte, muito longe, sob o céu imenso, como casas de brinquedo. No espaço do sonho, no verde iluminado do campo, está um homem deitado, com os braços abertos sobre a silhueta de um crucifixo, mas a imagem não é de sofrimento – evoca paz. A figura é gravada em esgrafito sobre a silhueta negra, mas o coração é rosa vermelha, a rosa mística que ele sempre buscou, símbolo da ressurreição. Mancha indicial da superação dos opostos, não há mais polaridade vida/morte, só estar no centro do mundo. Ali naquela cruz, não de sacrifício, mas somente o lugar onde o caminho dos mortos intercepta o caminho dos vivos. Agora é só disseminar em cada obra, na trama da imagem, nos planos cromáticos, na pulsação das linhas, na fala dos seus personagens. É como se ele dissesse: “*Aqui no meu lugar, deixo o meu coração como testemunha da paixão*” (CRUZ, 2008, p. 35).



Imagem 136 – *Sem título*. Raul Cruz, 1990. Acrílico sobre tela, 60 x 70 cm. Fonte: Cruz, 2013.

Em alguns fragmentos dispersos atribuídos ao artista, seu discurso parece atravessado pela morte iminente: “Se eu soubesse que me resta pouco tempo de vida, ia correndo pintar um quadro, até não aguentar mais o peso do pincel” (CRUZ, 2013, p. 33); “Gostaria que a minha mão de artista tirasse a lama da mediocridade dos olhos dos homens. Estou mais próximo de morrer, que é viver com mais intensidade” (CRUZ, 2013, p. 34); “Aceitar a morte, abrir os

braços para o anjo da morte é ser levado pelo anjo da vida” (CRUZ, 2008, p. 38).

Os últimos momentos do artista são narrados junto ao seu derradeiro trabalho no teatro:

Raul morreria trabalhando. Nos últimos ensaios de *A outra*, ele era levado nos braços pelos amigos e voltava exaurido. Dirigia as atrizes da cadeira de rodas. Já tinha resolvido não fazer mais teatro – *Foz* tinha sido o fecho, mas, aí, apareceu *A outra* pedindo passagem. Estava muito cansado, já havia até enxugado os pincéis que estavam há muito tempo n'água. [...] Na estréia da peça ele não pôde comparecer, estava muito fraco. Esperava que o anjo da morte viesse abraçá-lo e lhe devolvesse a vida. Pediu a Araci que comprasse um maço de flores para enviar às atrizes homenageadas e, trêmulo, escreveu um bilhete ilegível. Faleceu no dia 27 de abril de 1993 (CRUZ, 2008, p. 36).

Fartamente ilustrada, a publicação apresenta a trajetória do artista de maneira bastante completa. A análise das obras nela reproduzida indica que podem ter relação com a enfermidade: uma maior presença de imagens e frases religiosas, assim como de autorretratos e imagens do leito ao fim dos 1980 e início dos 1990, pode indicar a influência da doença, ainda que não sejam menções diretas a ela. Mais direta parece ser a figura do caixão, inexoravelmente relacionada à morte. Em um trabalho de 1989 (imagem 137), consta um corpo em um possível funeral e o caixão em esgrafito ao lado, símbolo também presente em um trabalho de 1987 (imagem 138).

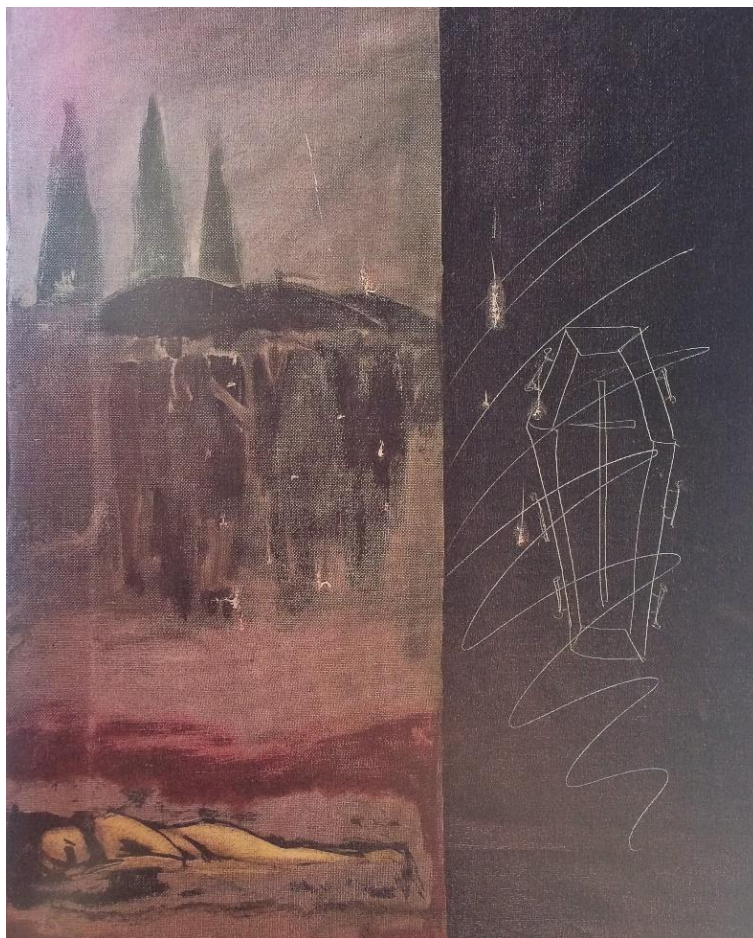


Imagem 137 – *Sem título*. Raul Cruz, 1987. Acrílico sobre tela, 50 x 64 cm. Fonte: Cruz (2013).



Imagem 138 – *Sem título*. Raul Cruz, 1987. Acrílico sobre madeira, 24 x 33 cm. Fonte: Cruz (2013).

Em sua dissertação de mestrado, David Mafra (2005) reconhece que Cruz é mais conhecido pelo seu trabalho plástico, mas que nessa investigação irá propor a análise de cinco peças dos anos 1980 e 1990 nas quais o artista atuou nas mais diferentes funções, como dramaturgo, diretor, cenógrafo e figurinista, além do estabelecer comentários sobre a sua relação com a dança e a performance.

Os comentários sobre a doença são bastante claros e articulam a obra e a vida de Cruz através de diferentes eventos. Em um desses trechos, o autor discute a relação de suas obras com as de Leonilson, assim como menciona as coincidências sobre seu estado de saúde e o fato de ambos terem participado da mostra organizada por Viriato, analisada no terceiro capítulo:

Outro aspecto interessante na obra de Raul Cruz é a proximidade estilística com a produção artística de Leonilson, artista plástico que na década de 1980 e início de 1990, obteve grande projeção nacional. Ambos foram expoentes da geração em que despontaram, e utilizaram a linguagem contemporânea de relacionar a autobiografia com o fazer artístico como estética norteadora de suas produções [...]. Esse aspecto é notado também na forma como os dois artistas expressaram, mesmo que de forma

indireta, sua condição frágil de soropositivos em suas obras. Coincidentemente, ambos faleceram em 1993, aos 36 anos, vitimados pela AIDS, no entanto suas obras foram selecionadas posteriormente para mostras sobre a AIDS (MAFRA, 2005, p. 30).

Seu falecimento em decorrência da doença é contextualizado diante da informação que ocorrera durante a temporada de sua última peça, *A outra* (1993), na qual contou com a assistência de dramaturgia de Renato Negrão, ator e escritor devidamente mencionado como “companheiro de vida” de Cruz. A doença surge como um elemento importante para sua obra, relacionada tanto ao seu estado sorológico e ao atravessamento autobiográfico quanto à sua predileção por temas associados aos subalternizados. A relação de sua experiência pessoal é esmiuçada no comentário sobre o espetáculo *A ponte* (1989), no qual Cruz discute o universo masculino. Sobre ele, Mafra (2005, p. 57) afirma que:

As referências simbólicas presentes na peça, além do conceito oriental de equilíbrio, remetiam ao cristianismo (na composição da cena da Paixão de Cristo) e à mitologia grega (na cena de O Barqueiro), sendo que estas duas últimas faziam claramente uma metáfora ao seu estado de saúde. O espetáculo *A Ponte* está inserido num contexto onde a AIDS passa a ser problematizada de várias maneiras, sob discursos muitas vezes opostos e contraditórios.

Após citar uma fala de Reis em um ensaio publicado na *Gazeta do Povo*, em 1º de dezembro de 1998, sobre o título *Imagens Soropositivas*, no qual ele discute o importante livro de Sontag (2007) e sua análise sobre a doença vista como castigo ou como um mal trazido pelo outro ao longo da história, Mafra reproduz a visão questionada por Crimp (2004) de que a moléstia era mais presente no meio artístico do que em outros.

Por causa da alta incidência de soropositivos no campo artístico, a doença passou a ser discutida e problematizada no campo das artes em geral, sobretudo nas artes plásticas. Assim, artistas soropositivos procuraram através de sua produção artística, se posicionar e elaborar um discurso mais condizente com sua condição – menos preconceituoso e conservador, mais sensível ao outro lado (MAFRA, 2004, p. 57).

O autor então estabelece certo protagonismo do campo das artes visuais na abordagem do tema, mas sem contextualizar se sua análise se baseia na cena curitibana, nacional ou internacional.

O trabalho de Emerson Persona (2017) versa, especificamente, sobre um quadro de Raul Cruz, *Retrato de Santa Maria Bueno* (1989), pintura que apresenta a jovem que, após sua morte trágica, em 1893, começou a ser cultuada em Curitiba. O pesquisador discute o embranquecimento da figura santificada, tendo a obra de Cruz como seu principal objeto de análise.

Apesar de não mencionar a sexualidade do artista e de o nome de seu companheiro constar

apenas em uma ficha técnica da peça *Cartas a Pierre Rivière* (1987), Persona comenta a questão da aids na conclusão de seu trabalho, apontando possibilidades de outras pesquisas que poderiam ser desenvolvidas:

Alguns trabalhos futuros que poderão a partir desta dissertação: Análise do trabalho do Raul Cruz sob o olhar de gênero; análise do trabalho do Raul Cruz no olhar do contraste entre a dor e a angústia, na relação com a sexualidade; pensar o trabalho do Raul Cruz a partir da sua doença, a AIDS e sua influência na sua produção artística, pensando a produção artística de artistas com esta mesma doença; Pensar a conversa da pintura com o teatro, através do trabalho do Raul. Imagens estáticas e dinâmicas. O que a imagem da Maria Bueno não mostra e que o teatro compensa de certa forma; as imagens sacralizadas de santos que não são reconhecidos pela igreja; aprofundar os estudos em respeito à trajetória histórica dos negros no Brasil e sua vinculação com a representação artística; aprofundar os estudos sobre o papel do pesquisador na sacralização da imagem e o papel do artista na sacralização de suas obras (PERSONA, 2017, p. 118-119).

Nesse sentido, apesar de não debater o tema, algo que se explica pelo recorte da investigação, Persona apresenta a doença e inclusive indica a possibilidade de que ela seja discutida em outra pesquisa. No entanto, em um texto anexo ao trabalho, encontram-se informações preciosas sobre a relação de Cruz com a enfermidade, em um relato do próprio autor da pesquisa, mas de tom mais intimista ao narrar sua relação com Cruz:

O final dos anos 1980 foram terríveis com o advento da AIDS. As pessoas tinham medo de tudo, tinham medo de ir ao cinema e se sentar em seringas contaminadas propositadamente deixadas lá por pessoas contaminadas (esta era uma das histórias que circulavam à época), as pessoas não bebiam do mesmo copo, ou se sentavam nos lugares em que doentes estiveram... Foi uma época de horror e muita dor; muitos morreram rapidamente Eu não lembro nesta época de ver Raul novamente. Só soube de seu passamento por um amigo tempos depois e de ter lido no jornal uma matéria sobre a sua trajetória (PERSONA, 2017, p. 126).

Na sequência, o narrador conta sua conversa com Foca Cruz, irmão de Raul, no dia 15 de fevereiro de 2017, para a última entrevista da dissertação:

Entre tantas e tantas histórias que Foca me contou falou da época em que Raul sabia ter o vírus HIV, contou-me que certa vez, ao ir à cerimônia de entrega do troféu Gralha Azul, usou uma camiseta onde ele próprio escreveu com tinta acrílica: AZT (azidotimidina). O gesto me fez lembrar em muito a obra de Nathaniel Hawthorne, “A Letra Escarlate”, em que a personagem Hester Prynne é acusada por seus vizinhos puritanos de dar à luz uma criança ilegítima e tem a letra “A” bordada na roupa como forma de acusação e vergonha. No gesto de Raul sinto uma grande dramaticidade, pois ele aponta a marginalização da sociedade da época, e o preconceito diante dos contaminados pelo vírus HIV (PERSONA, 2017, p. 126).

Assim, na última página da dissertação, o gesto de Cruz parece combinar suas áreas de atuação, as artes visuais e as cênicas, em uma quase performance, na qual, corajosamente, estampa em seu torso a enfermidade. Diante do caos generalizado, comentado por Persona (2017) nesse mesmo texto, temos o confronto do artista que radicaliza então sua abordagem

sutil da aids para nessa ação tornar o tema visível.

Na investigação de André Malinski (2019), o autor deixa claro, nas primeiras linhas do resumo, a homossexualidade e a soropositividade de Cruz, que, segundo o autor, nunca escondeu essas características. Pontuando de forma contundente esses atravessamentos, define a sua pesquisa como a análise das pinturas de retratos de Raul Cruz, em especial os de Pierre Rivière e Maria Bueno, denominando-os retratos infames, inspirado pela teoria de Foucault (2003), responsável pelo livro sobre Rivière, que, além da pintura, também inspirou uma peça.

O pesquisador afirma que o artista não recebeu a devida atenção da historiografia da arte, mencionando também, em dado momento, a elaboração de um álbum para ajudá-lo durante o período em que esteve enfermo:

Ademais, a linguagem gráfica seria uma das formas pela qual o artista receberia apoio no seu enfrentamento com as complicações decorrentes da aids. Em 1992 alguns amigos gravuristas de Raul (seus colegas dos ateliês do Solar do Barão) acolheriam a proposta de Denise Roman e se mobilizariam para imprimir nove de suas matrizes em linóleo, compiladas no álbum Raul Cruz/Linoleogravuras (MALINSKI, 2019, p. 127).

A aids é comentada como algo contextual em algumas passagens que reforçam o fato de a obra e a vida do artista serem atravessadas por ela. Sobre a decisão de tornar pública sua soropositividade, o autor afirma que

Assim, quando Raul viveu na própria pele a crise da aids, ele renovou seu engajamento (a exemplo das chamadas “confissão pública da aids” feitas por outros artistas no Brasil e no mundo), posicionando-se publicamente quanto à sua soropositividade, em busca de conscientização sobre a doença estigmatizante. O episódio que evidencia isso foi (como descrito por Beto Perna) a sua presença em uma cerimônia de entrega do Troféu Galha Azul usando camiseta branca na qual ele inscreveu a sigla “AZT” com pingos de tinta vermelha (se referindo ao primeiro remédio antirretroviral – Zidovudina – no combate à aids). Essa atitude do artista pode ser considerada radical para a década de 1980, pois a epidemia do vírus do hiv aflorava preconceitos homofóbicos, a ponto de ser chamada de “doença gay”, como descrito por Marcelo Bessa (MALINSKI, 2019, p. 142-143).

Nesse trecho, surgem outras informações sobre a ação na entrega do prêmio, como a cor vermelha e os pingos, que reforçam o entrelaçamento entre os elementos que constituíram sua quase performance e o tema que abordara. É possível ainda destacar o termo confissão pública da aids, oriundo de Bessa (2002), autor que baliza as considerações sobre a enfermidade de Malinski (2019). O pesquisador também comenta que

Posteriormente, Raul Cruz falaria sobre sua relação com a aids para o vídeo-documentário Raul Cruz: Pintor de almas, de Berenice Mendes. Portanto, a despeito da aparente sombra envolvendo as pessoas soropositivas na década de 1980, começo de 1990, Raul manter-se-ia ativo e preservaria seu círculo de sociabilidades, o qual, conforme pontuado, ele costumava misturar com o profissional. Importante reforçar

que o tema da morte permeia a produção de Raul Cruz, e é bastante anterior à constatação de sua contaminação com hiv. Não obstante, após descobrir-se soropositivo, o artista sentiu outra forma de urgência, outros conflitos existenciais e filosóficos, como pode-se perceber na sua declaração: A primeira mudança, a primeira entrada de cor na minha vida foi mudar da vida obscura de Curitiba pra vida livre do sol e do mar de Paranaguá. E a segunda fase de cor foi quando eu... quando descobri que tinha aids. Porque as coisas se valorizaram, tudo ganhou um novo valor, tudo ganhou uma importância, ganhou uma urgência. Todas as coisas naquele momento, diante da crueza mesmo da morte, ganharam um valor próprio, tudo (MALINSKI, 2019, p. 143).

O pesquisador aponta ainda uma intensificação do trabalho de Cruz a partir da doença, que segundo Beto Perna, era sabida desde antes da peça *A ponte* (1989). Assim, mesmo que não aborde como objeto a relação do artista com a aids, tema da pesquisa de doutorado de Malinski (2019) que está sendo desenvolvida neste momento, o pesquisador a inscreve claramente na biografia do artista sem usar nenhum recurso eufemístico. Operando ao encontro de uma historiografia que não omite a questão da aids, Malinski a determina desde o início do texto, de maneira clara e precisa, garantindo que essa informação seja inscrita com a devida atenção em sua pesquisa.

4.7 – Edilson Viriato (1966-) e a demarcação da aids como preocupação artística

O curador entrevistado no capítulo anterior, e, logo, um dos principais articuladores de exposições sobre aids no país, já que esteve envolvido nos projetos realizados em Curitiba, Porto Alegre e Fortaleza, também tem sua produção monográfica analisada neste capítulo, sendo também o único do grupo analisado nesta tese que está vivo atualmente.

O livro que apresenta seu trabalho artístico foi organizado pelo próprio artista (VIRIATO, 2004) e é uma compilação de textos e imagens de diversas fontes, uma bricolagem que procura apresentar a sua vida e obra de maneira bastante ampla, aproximando imagens e textos de maneira frenética e intensa, construindo uma linha cronológica que, em alguns momentos, volta no tempo, além de deixar algumas questões subentendidas, como a autoria de alguns textos, muitos deles reproduzidos a partir de imagens e em diferentes diagramações.

Uma biografia no início do volume revela seu nascimento na cidade de Paraíso do Norte, no interior do Paraná, e também a ida para Curitiba para estudar. Nesse texto também é mencionado o trabalho de Raul Cruz, que fora uma inspiração para Viriato: o artista inclusive assinou a apresentação de sua primeira mostra individual, *Azul e Amarelo*, em 1985, no Sesc da Esquina, em Curitiba.

O primeiro texto que evoca a aids na obra de Viriato aparece logo no início do livro, em

uma nota de Per Hovdenak, o curador responsável pela participação do artista na mostra norueguesa já mencionada no capítulo anterior, intitulada *Tema AIDS* (1993). A exposição, além de percorrer as cidades de Oslo e Bergen, também itinerou na cidade de Hagen, na Alemanha. Nesse texto, seu curador é indicado como o diretor do Museu Henie Onstad Kunstsenter, em Oslo, Noruega, mas não há informações sobre a data do escrito.

Viriato utiliza referências de símbolos religiosos e traços do erótico primitivo em grafite, combinando assim, histórias que marcam um instante de desejo ardente para a satisfação física com o anseio pela paz espiritual e a plenitude. Quando se lida com o momento de júbilo erótico e o amor profano, existe sempre a consciência de um lugar de morte, partida final e separação. Viriato desdobra um universo complexo e rico, que contém elementos importantes da vida contemporânea (HOVDENAK *In: VIRIATO*, 2004, n.p.).

A partir de determinado momento, os materiais compilados são divididos em períodos da vida do artista. No trecho que percorre os anos entre 1989 e 1992, está incluído o texto *Geração Serrote*, no qual a crítica Adalice Araújo discorre sobre o artista como um representante de um novo momento da arte. Em uma passagem que menciona o movimento anterior a essa geração, afirma que “Questionando a dualidade da vida interior e exterior – com a ginga da Geração 80 – mesmo sem sabê-lo – ele recicla o nosso olhar” (ARAÚJO *In: VIRIATO*, 2004, n.p.). É importante mencionar que Viriato não participou da mostra *Como vai você, Geração 80?*, e que a relação entre esse grupo e o que chama de Geração Serrote é uma associação exclusiva de Araújo.

Além disso, merece destaque o comentário sobre a sua instalação na Bienal de São Paulo em 1991, na qual a aids aparece como um tema em seus trabalhos. Na entrada da instalação, foram posicionadas as coroas de flores (imagem 139) que são uma homenagem para pessoas que já se foram, ainda que possuam textos bem-humorados e sarcásticos: aqui jaz alguém que não chegou a chupar o pirulito do Zé; aqui jaz afogados em prazeres; saudades papai, mamãe, titio e amantes.... Essa estratégia articula o luto com a sexualidade, um cruzamento interessante que funciona como um cartão de boas-vindas para o conjunto instalativo.



Imagem 139 – *Coroas Fúnebres*. Edilson Viriato, 1991. Fonte: Viriato (2004).

A partir da entrada localizada ao lado das coroas, era possível entrar no primeiro ambiente. Sobre essa sala, que considera uma espécie de capela, o artista tece considerações a respeito da montagem, narrando seus objetos e significados, mencionando sete mãos pontiagudas com unhas vermelhas, entre as quais uma segura um fio que sustenta uma banana de plástico que também tem a ponta vermelha e sobre a qual fora colocada uma camisinha (imagem 140).



Imagem 140 – *Primeira Capela: Pai Não Deixai Cair em Tentação*. Edilson Viriato, 1991. Materiais diversos.
Fonte: Viriato (2004).

Entre os objetos que constituem a segunda capela⁹⁸ (imagem 141), é comentada a presença de mãos semelhantes e de um totêmico falo feito em papel. O trabalho que o artista denomina *lagarcete* em sua porção terminal também contém um preservativo de látex. Esses e outros objetos estão em um ambiente que remete aos banheiros públicos repletos de escritos pelas paredes. Ao mencionar as bocas que fazem parte da instalação, o texto sem indicação de autoria afirma:

Enormes rostos metálicos, bocas com dentes em espelho serrilhado. Bocas ávidas, ameaçadoras, prontas para devorarem o totem, promessa, espera de sexo, que parece, ter que ser “seguro”, daí a camisinha no totem. Nova abordagem do sexo com preservativo. Aqui o artista dá sinais da série que virá a seguir, em que se envolve através da sua obra com a temática da AIDS (VIRIATO, 2004, n.p.).

⁹⁸ Parece ter havido uma confusão entre o texto e as imagens das segunda e terceira capelas. Baseei-me na descrição das imagens para então inverter seus títulos, o que me pareceu mais coerente do que seguir o engano da fonte.



Imagem 141 – *Segunda Capela: Seduzindo os Sedutores (Tentação)*. Edilson Viriato, 1991. Materiais diversos.
Fonte: Viriato (2004).

A terceira capela, *Enquanto cães ladram um ladrão é crucificado um anjo sonha em ser batman e a santa diz amém*, não possui referências diretas à aids, mas a imagem de um homem de pernas para o alto em meio a figuras religiosas e cães que parecem esperar sua queda pode ser vista como uma metáfora para a epidemia de aids (imagem 142).

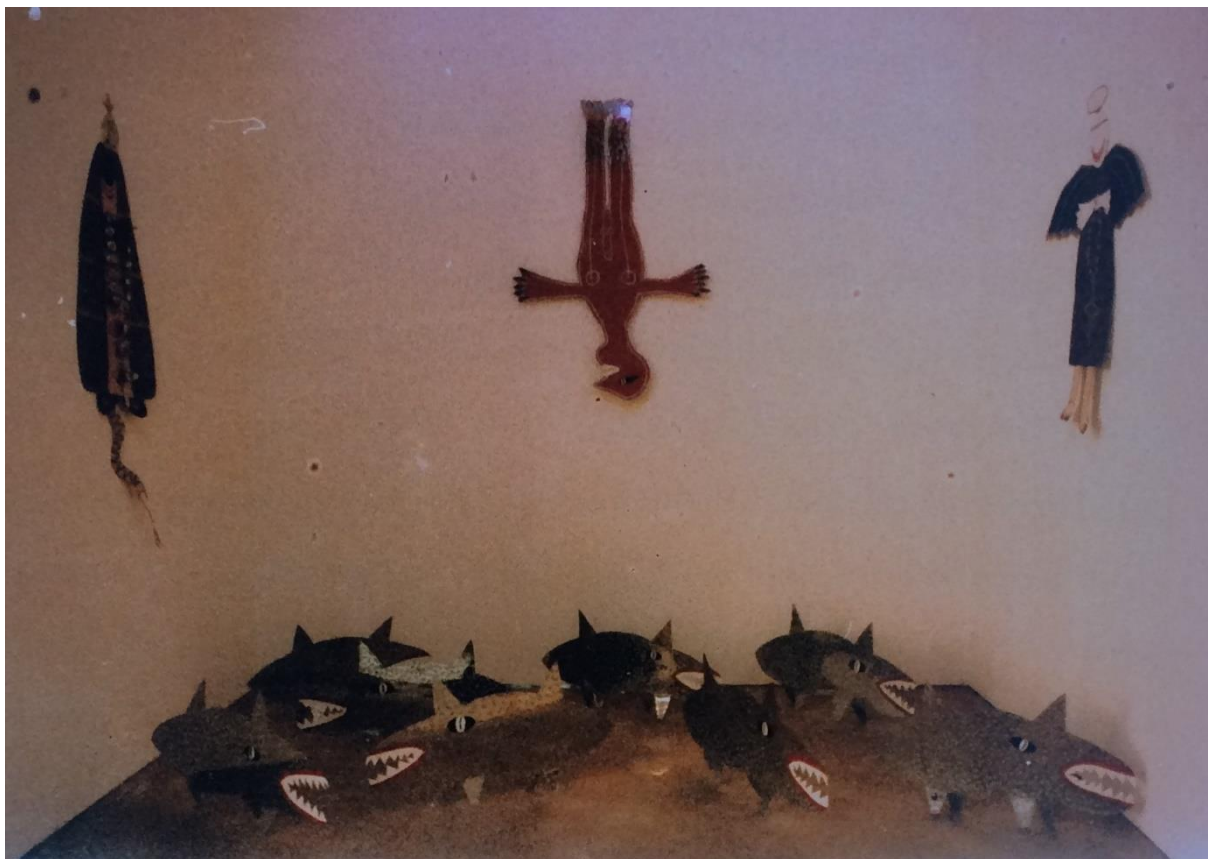


Imagem 142 – *Terceira Capela: Enquanto Cães Ladram Um Ladrão é Crucificado Um Anjo Sonha Em Ser Batman e a Santa Diz Amém*. Edilson Viriato, 1991. Materiais diversos. Fonte: Viriato (2014).

Uma informação bastante importante é a de que partes dessa instalação deram origem a outros trabalhos envolvidos diretamente com o tema da aids. Essas foram as obras levadas para a exposição na Noruega, cujo convite viera do contato do curador com o trabalho exposto na Bienal.

Desta tríade de instalações, a coroa “Aqui jaz afogado em prazeres” é refeita menor, recebe a faixa com o título “*Here lie the ones who drowned in delights*”. Da mesma forma, a outra coroa com a faixa “Aqui jaz alguém que não chegou a chupar o pirulito do Zé”, tem retirado todos os componentes das brincadeiras infantis e ficando somente as flores recebe faixa com a frase “*Here lie the dreamers of illusions*”. Ambas são levadas por Viriato à Noruega para fazerem parte da exposição TEMA AIDS no MUSEU HENIE-ONSTAD KUNSTSENTEN de Oslo e Bergen, e atualmente itineram pela Europa em mostra internacional (VIRIATO, 2004, n.p.).

Uma notícia de Sérgio Wesley na *Veja Paraná*, publicada no dia 14 de agosto de 1991 e transcrita no livro, menciona a participação de Viriato na 21ª Bienal de São Paulo comentando a curiosa presença de coroas de flores e caixões. Apesar de não ter encontrado nos registros e nos escritos as imagens de caixões, é importante perceber que o jornalista indica a relação do trabalho com a morte a partir desses símbolos.

No capítulo que discorre sobre os anos de 1993 e 1994, é apresentado um texto de Per Hovdenak, no qual alguns trechos são bastante parecidos com nota do autor no início do trabalho.

Edilson Viriato é um artista que trabalha bastante, e opera numa gama muito variada de mídia: pinturas, desenhos, objetos, instalações de trabalhos, performances. Dentro dessa extensa variedade de formas de trabalho, existem dois temas mais consistentes: Mitos do Amor e Morte. Ambos são temas clássicos da arte e pensamento religioso, no decorrer dos séculos. Na arte de Viriato eles encontram uma nova e dramática atualidade, em trabalhos que lidam com a tragédia da AIDS. Este tema vem se tornando de maneira crescentemente importante na produção de Viriato durante os últimos anos. Presente, mas não diretamente dirigida para sua monumental instalação para a Bienal de São Paulo em 1991, mais dirigida em sua contribuição para a exibição no Centro Cultural São Paulo no início desse ano, a tragédia da AIDS foi tratada com insistente vigor o que também foi um clamor mais adiante para uma nova simplicidade e um apelo direto, sem perder o calor e a ânsia pela complexidade que caracteriza o trabalho de Edilson Viriato (HOVDENAK *In*: VIRIATO, 2004, n.p.).

O curador ainda menciona o uso de símbolos religiosos e situações fúnebres pelo artista ao afirmar que “Quando se lida com o momento de júbilo erótico e o amor profano, existe sempre a consciência (sic) de um lugar de morte, partida final e separação” (HOVDENAK *In*: VIRIATO, 2004, n.p.). Nesse sentido, é possível estabelecer que o enlace entre o eros e o tãatos é uma das principais linhas de força do trabalho de Viriato, que atravessa a doença se utilizando algumas vezes do humor e de certa ludicidade para abordar a delicada situação provocada pela epidemia.

Esses temas também estão presentes em dois trabalhos do início dos anos 1990 que apresentam o sangue e símbolos religiosos justapostos na produção de imagens da enfermidade. Em seus títulos, ambos fazem referência à saudade, compartilhando também o fato de serem objetos que articulam as questões da transfusão, da religião e até mesmo da transubstanciação: no primeiro, dois corações brancos com detalhes vermelhos que repousam em almofadas prateadas são ligados por um tubo plástico atravessado por agulhas, que em seu interior possui vestígios de sangue. No segundo (imagem 143), são pinturas que representam as iconografias do sagrado coração de Jesus e de Maria os objetos ligados pelo tubo. Com títulos idênticos, parecem compor uma pequena série que articula o sofrimento católico em duas diferentes estratégias: é quase como se, na primeira obra, estivéssemos diante do coração de Jesus e de Maria que foi ejetado de seus corpos.



Imagem 143 – *Vou sentir saudade deles... (2)*. Edilson Viriato, 1993. Objetos instalados, 0,5 x 1,2 m, 1993.
Fonte: Viriato (2004).

Ainda nesse capítulo do livro, chama a atenção que uma crítica de Fernando Bini intitulada *O real, como nós o vemos? A obra de Edilson Viriato* esteja ao lado de reproduções das obras que foram para a Noruega. Apesar de o autor comentar sobre o erotismo, ele não menciona diretamente nem indiretamente o tema da aids, ainda que cite os trabalhos da Bienal de São Paulo. Após a discussão de seus trabalhos que participaram dessa mostra e do consequente comentário crítico de alguns outros autores, somos levados a uma outra série, que aborda diretamente o tema da aids. Sob o título *Cauterização*, mas com as legendas dos trabalhos indicando que fazem parte de uma série chamada *AIDS*, são apresentados três objetos (imagem 144) produzidos em 1994, todos compostos por tecidos brancos e metal prateado.

Na primeira, “Luvas de Patrícia”, par de luvas brancas transparentes, furadas/queimadas por cigarro na palma da mão. É a representação da cauterização de sarcomas, o câncer de pele que acomete o doente em estágio final. Chagas de um martírio imposto a uma infância inocente. As luvas estão dentro de uma bandeja ou caixa baixa, afixada na parede, é metálica, fria, faz-se associação com bandeja de necrotério. O nome Patrícia está escrito em tinta em torno do furo e igualmente remete a esse frio. Eram luvas de uma menina falecida esse ano, a mãe, ao pedido de Edilson Viriato de alguma peça, deu as luvas da primeira comunhão. O segundo trabalho consiste de fragmento de lençol usado anteriormente em hospital totalmente furado com cigarro e tendo em torno dos furos nomes escritos em prata. Seria um fragmento de sudário, uma relíquia assim como a luva e a camisa que constitui a terceira proposta: uma camisa branca pendurada em cabide metálico prata, está também totalmente furada a fogo, pertenceu a um rapaz falecido e os inúmeros nomes junto a igual quantidade de furos (cauterização) se referem aos parceiros do mesmo (VIRIATO, 2004, n.p.).



Imagem 144 – *Cauterização I*, 1,50 x 0,55 m. *Cauterização II*, 0,80 x 0,60 m. *Luvas de Patrícia*, 0,25 x 0,25 m. Edilson Viriato, 1994. Série *AIDS*, técnica mista. Fonte: Viriato (2004).

Nas imagens, é possível perceber que tais trabalhos possuem uma materialidade que os aproxima, conferindo unidade à série, mas, simultaneamente, produzindo um panorama de diferentes têxteis, maculados pelo fogo. A ideia, que segundo o artista tem a ver com as cauterizações do sarcoma de Kaposi, evoca também o vazio produzido pelas queimaduras, que destroem as fibras do tecido, manchando-os nesse processo.

Após as cauterizações da série *AIDS*, são apresentados alguns registros de uma performance (imagem 145) realizada na exposição *Tema AIDS*:

Em 1993, quando viaja para Oslo, Noruega, cria “Terra possuída AIDS”, descrita aqui no capítulo sobre as curadorias com a temática sobre a AIDS. Cabe agora transcrever as palavras do artista: “Entro no Museu gritando ‘help me’, estou nu com o corpo coberto com lama e pigmento vermelho, levo um grande balão azul manchado igual meu corpo. Ando por todo museu e vou ao local dos meus objetos instalados, nos quais três brinquedos estão ligados por um tubo plástico com agulhas de seringas espetadas. Retiro dez e espeto cinco em cada braço, grito, pois dói e não uso nenhuma droga ou artifício para minha apresentação, tudo flui na emoção. As pessoas choram e se sentem chocadas. Passo uma mensagem sobre o problema com as crianças. Faço expressões corporais, retiro as agulhas e com a última estouro o balão e saio gritando e cantando canções infantis.” A solidão do ser rodeado de pessoas, a solidão da loucura, a solidão do desespero ante à doença incurável e seu estigma social. Há aqui, talvez, uma postura política mais definida. O artista transcende nesse trabalho, do estético para o ético (VIRIATO, 2004, n.p.).



Imagem 145 – *Terra Possuída AIDS*. Edilson Viriato, 1993. Registro de performance. Fonte: Viriato (2004).

Se nessas imagens só é possível ver os momentos iniciais da performance, sua interação com a instalação previamente disposta no espaço expositivo só pode ser narrada através das palavras. Essa instalação é reproduzida no livro (imagem 146), apresentando os brinquedos infantis cercados pelas coroas de flores. Em uma outra fotografia (imagem 147), é possível ver os detalhes dos objetos com que Viriato interage: além do tubo plástico com agulhas e seringas, percebe-se que brinquedos estão vendados e que os dois primeiros possuem pênis rijos, que se destacam por suas glândulas avermelhadas.



Imagem 146 – *AIDS*. Edilson Viriato, 1993. Instalação, dimensões variadas. Fonte: Viriato (2004).



Imagem 147 – *AIDS* (detalhe). Edilson Viriato, 1993. Instalação, dimensões variadas. Fonte: Viriato (2004).

No início do bloco que percorre os anos de 1995 até 1997, em um texto intitulado *O teorema do Final de Milênio*, atribuído a Adalice Araújo, a crítica discorre sobre o trabalho de Viriato, afirmando que “Nunca o homem viveu tão perto da aldeia global e, ao mesmo tempo,

nunca esteve tão sozinho, tão ameaçado por quem ama de ser contagiado pelo HIV! Nunca amor e ódio, prazer e dor, vida e morte, paraíso e inferno, estiveram tão próximos” (ARAÚJO *In: VIRIATO*, 2004, n.p.). Tal comentário parece indicar a presença do tema da aids na obra do artista de maneira ampla, o que incluiria seus novos desenhos que não fazem menção direta à aids. Na página anterior à da crítica, é reproduzido um desenho de 2003, o que confere um pouco de anacronismo à organização do livro. Após a crítica de Adalice Araújo, é apresentada a série *Os brutos*, que, segundo a entrevista realizada com o artista, tem relação direta com a epidemia.

Os trabalhos foram baseados em pesquisas que Viriato realizou com garotos de programa, grupo bastante suscetível ao contágio pelo HIV. A partir dessa questão, elaborou roupas bastante largas com anúncios que remetiam aos desses profissionais publicados em jornais (imagem 148). O tamanho das vestimentas é uma referência sobre a relação das roupas com os corpos dos enfermos pelo HIV, que, antes do tratamento paliativo eficiente, emagreciam muito. Os códigos de barra na porção inferior das vestes fazem um comentário sobre o comércio sexual, indicando o seu conteúdo como um produto.



Imagem 148 – *Os Brutos também amam*. Edilson Viriato, 1997. Casacos de lona, grafite e transfer, 2,20 x 0,60 m cada. Fonte: Viriato (2004).

Chega-se, então, ao texto *A ferida da arte*, de Marco Teobaldo, que inspirou o título do livro. Aqui a questão do erotismo e da religião e, por consequência, a concomitância do sagrado e do profano são comentadas, assim como a emblemática participação do artista na Bienal de São Paulo:

Ao se deparar com a obra do artista, o observador pode identificar de imediato o conflito de forças utilizado para a definição do seu trabalho. As mesmas forças que o levaram até a Bienal Internacional de São Paulo, no ano de 1991, quando tratou pela primeira vez de aids como tema central de sua expressão. Naquela instalação, já eram determinantes os conceitos de sagrado e profano, consolidando a transgressão à conduta religiosa de sua educação (TEOBALDO *In*: VIRIATO, 2014, n.p.).

No texto chamado *Os opostos se completam*, de Maria de Francisco, a doença também é mencionada como um tema importante dentro do horizonte do artista:

Viriato elabora suas idéias e as exterioriza através de grafismos equilibrados e com pontos de tensões, dinamizando sua obra. Com materiais variados condensa o resultado de pesquisas que realiza enfocando temas como “HIV”, garotos de programa, prostitutas, homossexualismo e as máscaras humanas usuais do cotidiano. Temas polêmicos, típicos de inquietação que perpassam o olhar de quem vê além da aparência (FRANCISCO *In*: VIRIATO, 2004, n.p.).

No capítulo correspondente ao ano 2000, Mario Garcia-Guillén, em *Edilson Viriato, uma aproximação*, afirma que o artista “[...] preocupa-se com os sacrifícios, mortes, simbolismos carnavais, AIDS, torturas mentais e físicas, falta de comunicação (desentendimento), dor, paixão amor, ruptura, separação, procura, solidão...” (GARCIA-GUILLÉN *In* VIRIATO, 2004, n.p.). Nos anos de 2001-2003, é mencionado um texto de Fernando Bini no qual a aids também é apontada como algo presente no trabalho do artista a partir da relação com a vida, a morte, a dor, o prazer, o sagrado, o profano e o sexo.

Tantas menções à enfermidade não indicam apenas a sua importância para a obra do artista, mas o fato de a crítica reconhecer e destacar essa presença. Assim, parece que Viriato (2004) conseguiu inscrever a enfermidade como uma chave de leitura do seu trabalho de forma bastante clara. Acredito que a realização das exposições no Brasil, assim como sua participação em exposições no exterior sobre a aids, tenham contribuído para a manutenção dessa relação.

É importante destacar que o livro comenta as obras apresentadas na exposição Norueguesa, mas que não discorre sobre a participação do artista em *Les mondes du Sida: entre resignation et espoir*, ocorrida em Genebra, Suíça em 1998. Nessa exposição, além da participação do artista na mostra principal, ele também integrou um projeto paralelo que contava com uma instalação em uma casa noturna. Naquela oportunidade, exibiu na boate um desenho feito sobre tela (imagem 149), que expandiu para o espaço desenhando na parede em

que estava fixado. Também dessa sua série inspirada pelo mundo do BDSM são as obras expostas no espaço principal (imagem 150).



Imagem 149 – *Sem título*. Edilson Viriato, 1996-97. Técnica mista sobre tela e instalação. Fonte: Les Mondes... (1998).

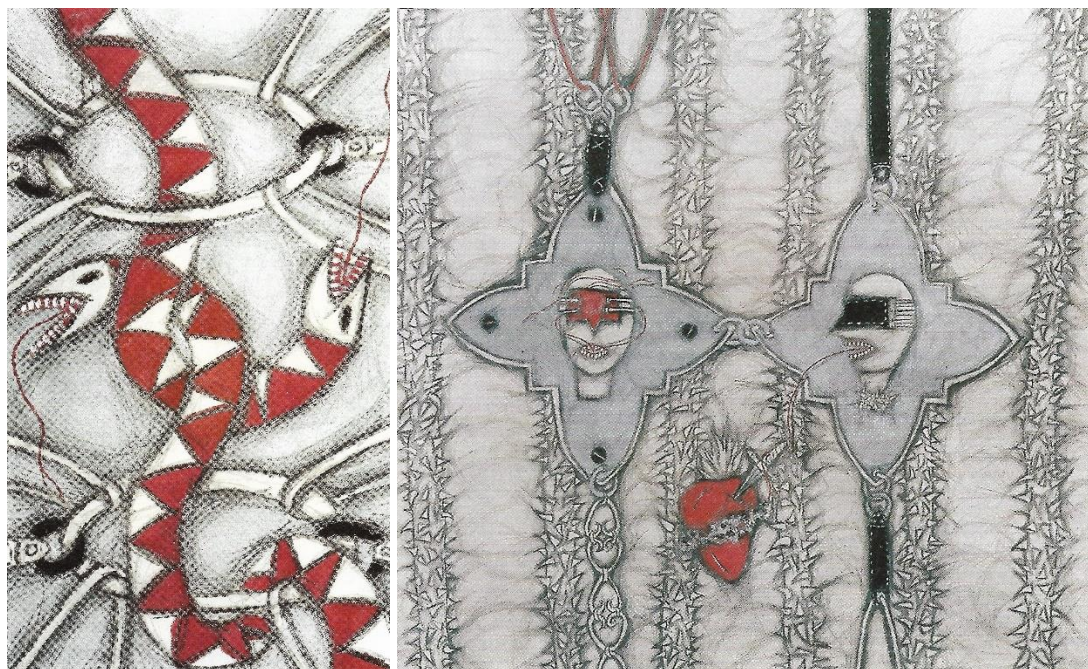


Imagem 150 – *Sem título*. Edilson Viriato, 1996-97. Técnica mista sobre tela e instalação. Fonte: Les Mondes... (1998).

Nesses trabalhos, a presença da enfermidade não é explícita e pode ser sugerida pelos signos da dor em aproximações menos evidentes do que em outras de suas obras, apesar da recorrência de elementos iconográficos como o coração apunhalado. No entanto, sempre é

importante lembrar que os fetiches atravessados pela dor são uma recorrência na iconografia homoerótica, e não somente dela, de forma que não é possível reduzir o sofrimento da carne apenas à relação com o martírio provocado pela moléstia. Nesse sentido, a curadoria da exposição parece ter sido bastante ampla, incluindo relações indiretas ao tema que procurava abordar. Outras informações sobre essa mesma mostra na Suíça podem ser encontradas na análise das monografias sobre Claudio Goulart, outro artista brasileiro que participou do evento, cuja análise constitui o próximo estudo de caso a ser apresentado.

4.8 – O corpo e a enfermidade em Cláudio Goulart (1954-2005)

A trajetória do artista brasileiro radicado nos Países Baixos é bastante curiosa. Todos os textos que versam sobre sua produção (BIBERG, 2017; ROSA, 2019, 2018a, 2018b) introduzem a figura do artista a partir da sua nacionalidade brasileira, tendo atuado em Porto Alegre, onde começara seu interesse pela arte. Apesar de ter a intenção de estudar em Barcelona, acaba se fixando em Amsterdã, ao visitar o amigo Flavio Pons, com quem realiza diversos trabalhos.

Com a sua morte, em 2005, o seu acervo, que continha a quase totalidade de suas obras, foi doado para a FVCB, instituição presidida por Vera Chaves Barcellos, amiga de longa data de Goulart. É da fundação que provêm duas publicações sobre sua produção. *Claudio Goulart. Some pieces of myself* é uma delas, decorrente de um projeto no qual se procurou catalogar e apresentar a produção do artista para o Brasil, tendo em conta o fato de que boa parte de sua carreira se desenvolvera na Europa, sendo então muitas de suas obras inéditas para o público brasileiro.

No texto que apresenta a produção do artista, a pesquisadora Ana Carvalho (2017) sugestiona a relação dele com a discussão sobre alguns temas de maneira sutil:

A temática explorada em muitos trabalhos artísticos, igualmente, rompe as fronteiras estabelecidas pela tradição clássica e mesmo moderna, movendo-se em direção ao campo ampliado da cultura e das práticas sociais. Questões relativas a gênero, homoafetividade, direitos das minorias, guerra e paz ganham relevo na condução dos processos artísticos, em detrimento dos aspectos propriamente formais (CARVALHO, 2017, p. 14).

É somente depois dessa introdução que a autora começa a narrar a produção de Goulart, sem se aprofundar nos debates que propõe. Ou seja, essas problemáticas constituem uma espécie de cenário, mencionando então a articulação entre arte e vida sem especificar que aspectos da vida são abordados na obra. Além disso, o uso do termo homoafetividade é

problemático, pois ele pressupõe, com seu sufixo, que a questão divergente da heteronormatividade deve ser o afeto entre iguais, e não a sexualidade. Criticada por setores que a veem como uma forma limitada de pensar a diferença, poderia ser substituída por um termo mais adequado.

Na entrevista com Flavio Pons conduzida por Rosa, o tema da aids não é mencionado. Em uma pequena biografia, tais questões também não são mencionadas. Nas imagens do volume, também não constam menções diretas à aids ou ao homoerotismo, ainda que por vezes a imagem do corpo masculino em par ou sozinho possa sugerir a presença desses temas.

No entanto, na dissertação de mestrado *Claudio Goulart: o arquivo como memória*, Rosa (2018a) propõe, diante da inexistência de estudos aprofundados sobre o artista, pesquisar o arquivo minuciosamente elaborado por ele, problematizando sua ausência na historiografia da arte no Brasil. Além de pontuar as complicações decorrentes da aids como a causa da morte do artista, em 2005, dado apontado também por Vera Chaves Barcellos em entrevista anexa, assinala sua participação na mostra *Les mondes du Sida: entre resignation et espoir*, realizada em 1998, em Genebra, que reuniu artistas de todo o mundo ao redor do tema, incluindo também o já comentado Edilson Viriato. Sobre os trabalhos de Goulart na exposição, afirma que

Ambas instalações, *Portrait Intérieur* e *A man can hide another*, foram expostas na mostra *Les mondes du sida: entre resignation et espoir*, em Genebra, com curadoria de Frank Wagner, que fez parte da programação do 12º Congresso Internacional de Aids, que discutiu a epidemia da aids no mundo. O artista, gay e soropositivo, viveu o contexto da epidemia da aids e o tema pode ser problematizado em sua produção, principalmente, a partir da segunda metade da década de 1980. Em *Portrait Intérieur*, como sujeito, coloca-se, retratando-se em sua enfermidade, quase como um plasmal de seu estado físico no momento do registro, mesmo que ainda que não visivelmente prejudicado pela doença em seus possíveis efeitos no corpo. Ali, a própria fotografia como eternização do momento, como um instante de morte daquela fração de segundo e como a impossibilidade de permanência daquele corpo. O que nos faz lembrar da relação histórica entre a fotografia e a morte (ROSA, 2018a, p. 208).

Ao discutir a obra do artista (imagem 151), Rosa (2018a) analisa a presença da fotografia e suas relações com a morte, porém destacando que o corpo ali apresentado não parece possuir nenhuma característica que o associe com a enfermidade.



Imagem 151 – *Portrait Intérieur*, Claudio Goulart, 1997. Documentação sobre instalação. Impressão colorida, 21 x 29,7 cm. Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos. Fonte: ROSA (2018a).

A mesma faixa cobrindo os olhos aparece no outro trabalho que participou da mostra. No seu título, a ideia do embaralhamento das identidades é representada pela afirmação de que um homem pode esconder outro. O painel é composto por fotos que se assemelham ao formato 3x4, nas quais Goulart está sempre vendado, mas com cores distintas, além de vestir roupas diferentes, estando sem roupa em algumas delas (imagem 152).

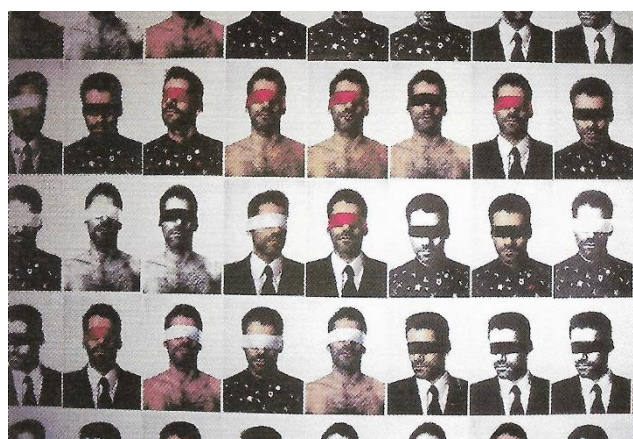


Imagem 152 – *A man can hide another*. Claudio Goulart, 1994. Detalhe de instalação. Impressão colorida e preta e branca. Fonte: Les Mondes... (1998).

Na sequência, a autora afirma que a doença não é seu foco, mas que acredita ser importante a discussão sobre a enfermidade, colocando a ação de Goulart como uma prática recorrente também em outros artistas.

Apesar desse tema não ser o enfoque principal de minha pesquisa, considero importante não invisibilizar a enfermidade que acometeu Goulart e tantas pessoas, principalmente, na segunda metade dos anos 1980 e na primeira metade da década de 1990, não só no Brasil, mas no mundo todo. Muitos artistas soropositivos abordaram o tema da aids em suas produções e, conseqüentemente, a doença aparece “retratada” de diversas formas em produções artísticas do período. A forma como a sociedade via e tratava o assunto no período podem ser abordados a partir da obra de Goulart e, através dela e de outros trabalhos do artista, pode-se levar importantes questões que envolvem a fotografia como meio de registro e de memória, assim como o corpo enquanto protagonista e índice (ROSA, 2018a, p. 209).

Ao fim do trabalho encontra-se uma tradução de uma notícia⁹⁹ sobre a exposição em Genebra, na qual a jornalista Elisabeth Chardon afirma:

Assim, no retrato *Portrait Intérieur* (1995), Claudio Goulart se apresenta em duas fotografias em tamanho real. Na primeira, ele está de terno, com uma venda sobre os olhos. Na segunda, ele está nu, um braço ocultando seu rosto, uma mão segurando orgulhosamente seu sexo. Como se está em uma exposição sobre a AIDS, esse corpo se torna suspeito. No entanto, ele está saudável, forte. Quem reconheceria um soropositivo? “Uma parte dos artistas apresentados aqui são”, garante Frank Wagner. Ele mesmo tirou sem hesitação sua caixa de comprimidos no fim de alguns minutos de conversa, para concretizar uma explicação. Ele está sob triterapia, sendo sua soropositividade revelada no último setembro (CHARDON *In*: ROSA, 2018a, p. 332).

Além disso, a reportagem narra os três andares da exposição: no primeiro, *Persona*, estariam os trabalhos que versam sobre as identidades, núcleo onde está inscrito *Portrait Intérieur* (1995). No segundo andar, sob o termo *Jardim*, reúnem-se trabalhos com flores, referência ao tributo fúnebre recorrente em velórios bem como na abordagem da aids pela arte. O terceiro, *Status Quo*, aborda a atualidade, ou seja, o viver com a aids, apontado pelo curador como um estado delicado, mas de grande ganho de qualidade de vida. A informação sobre a instalação de trabalhos no Dialogai, a ampliação do projeto para outros espaços, já comentada por Viriato, também é mencionada.

Ao afirmar que o tema da aids não é seu foco, a autora indica a leitura do artigo *Retrato Interior: o corpo e a aids na obra de Claudio Goulart*, que trata, especificamente, da questão da aids na obra *Portrait Intérieur* (1995). Neste texto, além de detalhar a exposição em Genebra,

⁹⁹ Tradução de Fercho Marquéz, artigo originalmente publicado no caderno *Spectacles*, do jornal *Le Temps*, em 6 de junho de 1998, Genebra, Suíça.

bem com as obras lá apresentadas, Rosa (2018b) cerca-o de teorias como as de Reed (2011), discutindo como o corpo sadio de Goulart se opunha a boa parte das discussões sobre o corpo na imagem fotográfica da epidemia. Por um lado, ele se opunha ao corpo costumeiramente macilento, enfraquecido e sem viço, e, por outro, ao segurar seu pênis e se apresentar completamente nu, a obra discute o impulso erótico do soropositivo, tema frequentemente negado nas narrativas da aids, devido ao tabu da epidemia e da recomendação da interdição do doente para que ele não passe o vírus adiante. Após discutir a obra *O perigoso*, de Leonilson, e a fala do artista de que ele não precisava de uma arma devido ao vírus em seu corpo que o tornava perigoso, Rosa (2018b, p. 514) destaca:

Goulart evidencia “sua arma”, ao segurar seu pênis em uma das mãos, abordando, da mesma forma que Leonilson como seu sexo era visto numa sociedade que repelia os portadores da aids. O artista, em seu retrato interior, representa o risco de contágio da doença através do sexo, metaforicamente. Como se questionasse e jogasse com os olhos do espectador, propõe o questionamento: como um corpo tão desejante e aparentemente saudável coexiste com o corpo enfermo, soropositivo e, assim, estigmatizado pela espera de sua finitude? Em suas imagens, há a tensão entre falar sobre sexualidade, tratar do corpo soropositivo e do desejo. Aponta, assim, também uma forma de resistir (ROSA, 2018b, p. 514).

A autora conclui seu artigo afirmando que, apesar de não ser um artista ativista engajado no combate à enfermidade, como Wojnarowicz, por exemplo, Goulart incorporou sua experiência com a soropositividade na sua obra, principalmente nos trabalhos em que debate a sexualidade. Deixando espaço para que outras obras possam ser pensadas a partir dessa perspectiva, Rosa (2018b) coloca em cena o tema também discutido por Wojnarowicz, a presença do erótico, em um tempo no qual os medicamentos paliativos começavam a surtir efeito, algo distinto do que ocorria até a metade da década de 1990. Esse recorte é importante para entendermos como os avanços do tratamento permitiram que Goulart representasse uma imagem de seu corpo, o qual visualmente não revelava seu estado sorológico.

No catálogo da exposição *Claudio Goulart: quando o horizonte é tão vasto*, curada pela pesquisadora, a aids e a sexualidade aparecem estabelecidas na cronologia ilustrada sobre o artista: existe o comentário sobre a participação de *Portrait Intérieur* e *Wishful Thinking* em *Les mondes du Sida: entre resignation et espoir*, assim como a causa da morte do artista é apresentada de forma clara: “O artista faleceu em Amsterdã, em decorrência da aids” (ROSA, 2019, p. 64)

4.9 – Otacílio Camilo (1959-1989) e a sobreposição de margens

Raul Cruz, Edilson Viriato e Claudio Goulart representam um segundo bloco de artistas

que, relacionados de alguma forma ao sul do Brasil, não fizeram parte dos discursos hegemônicos da arte no Brasil, sobretudo a produzida pela região sudeste. No entanto, como estabelecido por Foucault (1979), as redes de poder são complexas e vão em distintas direções, e, no caso de outros artistas, outras questões contribuíram para que estivessem à margem do discurso historiográfico da arte. Nesse sentido, eu gostaria de concluir as análises de monografias sobre artistas com dois nomes que, simultaneamente, discutem as questões de visibilidade assim como apontam os limites desta pesquisa em termos de representatividade.

O primeiro deles é o artista gaúcho Otacílio Camilo, que foi o último a integrar o conjunto de artistas analisados nesta tese. Meu contato com seu trabalho se deu a partir da realização da exposição *Otacílio Camilo – Estética da Rebeldia*, realizada em 2019, no MARGS, com curadoria de Izis Abreu (2016), historiadora da arte que produziu uma extensa pesquisa sobre o artista em sua monografia de conclusão de curso. O fato de a exposição dar início ao ciclo de mostras *Histórias Ausentes* indica como Camilo ainda está fora dos discursos hegemônicos do campo artístico, ainda que obras suas constem no acervo do museu que recebeu sua retrospectiva, assim como em outras coleções públicas e privadas, cujos trabalhos compõem a exposição. Sobre essas questões, o texto do release afirma que

“Otacílio Camilo – Estética da rebeldia” marca o início de um ciclo de exposições do MARGS intitulado “Histórias ausentes”, que institui no museu uma política de exibição que procura conferir visibilidade a expressões artísticas e narrativas invisibilizadas pelos discursos hegemônicos da historiografia oficial, assim como a artistas cuja produção ainda permanece não legitimada pelo sistema das artes (MARGS..., 2019, n. p.).

Em um vídeo¹⁰⁰ divulgado pela Secretaria de Cultura do RS, responsável pelo museu, a curadora afirma que a cor e a posição social de Camilo impediram uma maior integração ao mercado de arte gaúcho, de forma que ele procurou outras formas de tornar seu trabalho visível. Essa questão é discutida em sua pesquisa, na qual procura conceituar essa vivência de borda a partir do debate sobre uma estética da rebeldia.

Na sua investigação, Abreu (2016) propõe pensar uma historiografia da arte local mais abrangente, contemplando um dos sujeitos invisibilizados pela construção hegemônica da historiografia da arte no Rio Grande do Sul. Afirmando levar em conta os aspectos formais, semânticos e sociais na análise de seus trabalhos, a autora pontua dois momentos importantes na trajetória do artista: o ingresso no Atelier Livre da Prefeitura, em Porto Alegre, onde entra

¹⁰⁰ Disponibilizado pela página da Secretaria de Cultura. Disponível em: <https://www.facebook.com/rs.sedac/videos/516764779078742/?v=516764779078742>. Acesso em: 25 mar. 2020.

em contato com a gravura, e o período em que o artista percorre diversas cidades no país, momento em que também entra em contato com o movimento punk, incorporando questões desse grupo em sua produção. Ela também discute como o artista é reconhecido por importantes instituições do circuito local durante a sua vida, problematizando, então, seu progressivo apagamento e invisibilidade.

Quando recebi por e-mail o release da exposição, a data de sua morte me chamou a atenção, e pensei que talvez Camilo tivesse falecido em decorrência da aids. A partir da pesquisa de Abreu (2016), confirmei essa informação, dado que a enfermidade foi largamente abordada no texto. Sobre a morte do artista, é comentado que “[...] no dia 30 de setembro do ano seguinte o artista morreu em decorrência de uma doença epidêmica que aterrorizou o mundo durante a década de 1980, causando uma devastação moral e física naqueles que a contraíam: a Aids” (ABREU, 2016, p. 58). Na sequência, são narradas algumas informações sobre esse período, como o fato de que ele já estava doente quando vivia em São Paulo, de forma que, quando sua família ficou sabendo de seu estado, sua tia Carmem Oliveira foi buscá-lo e cuidou dele a partir de então.

Sobre a relação com os amigos, é comentado que Ricardo Campos e Neusa Dagani estiveram ao seu lado desde a descoberta da doença, anos antes, ajudando-o como podiam. Dagani afirma que, quando ele ficara doente, foi morar com ela, recuperando-se posteriormente. No relato de Ricardo Campos, encontram-se outras informações, referentes à descoberta da enfermidade que acometia Camilo:

O Paulinho vai a São Paulo e descobre por intermédio não sei de quem que ele tá morando lá. Quando o Paulinho volta, como o Otacílio não se dava com mais ninguém, ele me conta que ele estava muito mal em São Paulo e um cara havia dito que estava com AIDS. Eu tive a oportunidade de conhecer duas médicas de São Paulo, de Campina Grande, que ficaram lá em casa. Uma delas trabalhava no Hospital de Clínicas de São Paulo, exatamente no Centro Imunológico. Ela disse que poderia acionar uma pessoa que conhecia. Então Otacílio fez o exame de sangue que deu positivo. A médica disse que ele estava num estágio muito ruim e tinha que fazer um tratamento. Então a tia dele vai a São Paulo e traz ele de volta (CAMPOS *In*: ABREU, 2016, p. 58).

Nas entrevistas anexas ao trabalho, a enfermidade é novamente comentada como algo que atingiu o artista afetando seu ânimo. Segundo o artista Moacir Chotguis, que era amigo de Camilo, as pessoas falavam que ele estava doente, mas ele não comentava sobre isso; Maria Ivone dos Santos discorre sobre o impacto da doença em uma sociedade preconceituosa, pontuando que Camilo percebia como o meio social era cheio de tabus: “Acho que o Otacílio já tinha visto isso naquele momento, sem ser panfletário, mas simplesmente vivendo esse estado

transgressor no corpo” (SANTOS *In*: ABREU, 2016, p. 248). Já Paulo Chimendes acredita que o artista estava enfermo quando fora para São Paulo e, após sua volta para Porto Alegre, não teve mais contato com ele. Ricardo Campos versa sobre a sexualidade de Camilo e a enfermidade, comentando o desejo de que o artista tinha de ascender, inspirado por figuras da cena de Nova York que teriam vindo de classes populares:

Ele não tinha uma definição sexual, depois ele pega AIDS. Ele me disse que pegou na prisão, que tinha sido preso. Essa é a história que ele conta para nós. Que houve um assalto, uma pessoa identifica ele como assaltante e ele é preso sem nenhum documento. Fica dois meses na prisão, me parece (CAMPOS *In*: ABREU, 2016, p. 274-275).

No entanto, apesar de bastante comentada na biografia do artista, o trabalho não analisa a enfermidade nas suas obras. A partir do contato com sua produção na exposição, identifiquei alguns aspectos que poderiam ser indícios da enfermidade. Procurei então entrevistar¹⁰¹ Abreu para obter informações mais detalhadas.

Segundo a pesquisadora, foi perceptível o desconforto dos entrevistados em falar sobre a causa da morte de Camilo, apesar de o tema estar presente em todas as conversas:

Mesmo antes de iniciar as entrevistas já havia percebido que existia uma certa resistência em tocar no assunto, inclusive enunciar a frase “morreu de AIDS”. Como se fosse um tabu ou algo vergonhoso demais. Então, por receio de melindrar os entrevistados, e como minha investigação não estava diretamente ligada ao fato de o artista ter falecido em decorrência de AIDS, eu não elaborei perguntas específicas sobre isso.

No entanto, no fim da investigação, Abreu percebera que o tema era bastante importante para compreender a obra do artista. Quando interpelada sobre essa relação, aponta a possibilidade de que o diagnóstico de soropositividade tenha exacerbado algumas características de Camilo e de sua produção, que iam ao encontro de algumas bandeiras do movimento punk, com o qual ele simpatizava. Nesse sentido, o niilismo da filosofia *no future* e a total descrença na sociedade encontrariam na doença uma interdição abrupta quanto ao futuro.

Otacílio tinha uma visão de mundo muito singular. Tinha uma urgência de vivenciar o mundo, o momento presente, muitas vezes extrapolando os limites do convencional, inclusive com ações autodestrutivas. Essas características estão muito presentes na produção dele. [...] Penso que a incerteza de um amanhã, ou a certeza da morte iminente tenha influenciado diretamente seus processos e práticas artísticas, seu estar e vivenciar o mundo. Em vários trabalhos é possível identificar toda a revolta de alguém que vive com a morte sempre à espreita, impossibilitando qualquer possibilidade de futuro. Talvez por isso que, para Otacílio, a arte, a proposição artística aflorou de forma muito intensa nas relações cotidianas, no encontro com o outro, no

¹⁰¹ Entrevista realizada em 1 de abril de 2020.

vivenciar o momento presente extraindo dele sua poética.

Apesar de ser difícil precisar a influência da enfermidade em seus trabalhos, alguns signos associados à morte, como os esqueletos, podem ser tanto figurações que remetem à doença quanto referências da iconografia punk. Em duas de suas pequenas gravuras (imagens 153 e 154), é possível identificar esse símbolo, representado em uma posição ativa ou com certo desespero. Apesar de suas diferenças, as figuras compartilham recursos que remetem ao invólucro no qual estão inseridas: na primeira, os ossos parecem perceptíveis através de uma carne translúcida que na sua parte superior é recoberta de pontas. No caso da segunda figura, seu corpo parece emitir luz, ao mesmo tempo que os ossos parecem sugerir asas.



Imagem 153 – *Sem título*. Otacílio Camilo, década de 1980. Xilogravura, 20 x 20 cm (detalhe). Fonte: fotografia do autor.

Imagem 154 – *Sem título*. Otacílio Camilo, década de 1980. Xilogravura, 19,5 x 13,3 cm (detalhe). Fonte: fotografia do autor.

Assim, envolvidas por algum tipo de contorno, seja o da linha, seja a impressão do espaço vazio cavado na madeira, as cadavéricas figuras de Camilo surgem como possibilidades para se pensar a relação de seu trabalho com a epidemia que causou sua morte. No entanto, são necessários estudos mais aprofundados para contextualizar a presença dessa questão nas imagens que produziu.

4.10 – O vômito da Vênus: Cláudia Wonder (1955-2010)

A última trajetória analisada a partir do estudo das monografias artísticas trata de Claudia Wonder (2008), artista já mencionada como amiga de Hudinilson e também por Pelúcio (2014), que cita em seu artigo a fala dela sobre a aids como uma queima de arquivo dos indivíduos à margem do sistema de sexo/gênero. Tendo sido uma artista com atuação em diversas áreas, Wonder trabalhou como performer, atriz, cantora, compositora, além de também escrever eventualmente. Foi uma importante militante pelos direitos das dissidências, em especial das questões trans e travestis. Apesar de ter se identificado como travesti ao longo da vida, em seus últimos anos descobre que nascera intersex, aspecto que se sobrepõe a sua identidade travesti. Na verdade, essa descoberta tardia parece atuar no sentido da manutenção de uma identidade de fronteira, já que, em algumas falas, Wonder fazia questão de pontuar o fato de ser, simultaneamente, homem e mulher, como no documentário que narra sua vida, *Meu amigo Claudia* (2009), de Dácio Pinheiro.

Além desse filme, que permite conhecer melhor sua trajetória, outra fonte importante para se conhecer a artista é seu livro *Olhares de Claudia Wonder*, baseado na sua coluna na revista *G Magazine*, importante revista gay brasileira no final dos anos 1990 e na primeira década dos anos 2000. A autora selecionou crônicas, entrevistas e matérias nas quais abordou diversas questões, com enfoque naquelas voltadas aos meios trans e travesti, proporcionando também alguns vislumbres sobre sua vida e carreira. Esse é o material que contribuiu para que a artista fosse analisada nesta tese, pois, em uma entrevista para Paulo Giacomini, Wonder comentou sua performance *O vômito do mito* (1985). Em uma piscina com groselha, Wonder realizava a performance mergulhada no líquido avermelhado que emulava sangue, jogando-o nos espectadores, ação que ocorria em meio ao show da banda Jardim das Delícias, na qual era vocalista. Sobre o trabalho, que o entrevistador afirma ter sido apresentado em 1985 nas casas noturnas da cena alternativa paulistana Madame Satã e Rose Bom Bom, Wonder afirma:

Eu acho que foi o momento certo. Tinha aquela cena da banheira com groselha, que representava o sangue, numa época em que a Aids aterrorizava todo mundo. Eu ficava completamente nua, matava a cobra e mostrava o pau na banheira de sangue. E jogava esse sangue em todo mundo. Eu acho que foi isso, a ousadia e o momento certo de fazer a coisa. Era o rock, era o rock (WONDER, 2008, p. 52).

Diante da ruptura que o trabalho estabelece com a imagem anterior da artista, mais ligada a plumas e brilho, Wonder afirma seu desejo de romper com o padrão do que se espera de uma travesti, algo presente também na sua carreira musical, na qual atuou tanto com o Jardim das Delícias como, posteriormente, com o grupo Truque Sujo, ambos de rock, e voltando a trabalhar

com música eletrônica alternativa nos anos 2000. Sobre a escolha do nome da obra no que se refere à relação entre a travesti e a arte, afirma:

Foi justamente por isso que eu escolhi o nome *O vômito do mito*, eu queria vomitar todo aquele mito, aquela coisa que existia em cima do travesti e que era só aquilo. O que eram as plumas e paetês? Eu quis mostrar que o travesti pode fazer outra coisa, um artista não se pode limitar a um só gênero de trabalho... Pode ser outra coisa. Por eu gostar de ser diferente; talvez não melhor, mas diferente (WONDER, 2008, p. 52).

Quando questionada se algum fato fez com que precisasse transgredir mais, ela comenta um episódio de violência policial, citando algumas personalidades bastante conhecidas.

Foi numa dessas que, se não fosse o Leão Lobo e o Hudinilson Júnior, eu ia apanhar, talvez até ser morta pela polícia. A gente estava no bar em frente ao Homo Sapiens numa sexta-feira de carnaval quando eles chegaram fechando o quarteirão inteiro e foram levando umas bichas que não tinham nada a ver, que trabalhavam e estudavam... Num ímpeto, eu gritei: “Prender bicha é fácil! Subir o morro e trocar tiro com bandido ninguém vai!” Moreira da Silva, né? Aí me levaram também. Eles diziam: “Hoje a cobra vai fumar”. Mas quando desci do camburão, um grupo liderado pelo Hudinilson e pelo Leão já estava na porta da delegacia gritando: “Ela não! Ela não” [risos] Acordaram o Darcy Penteado às duas da manhã, ele ligou para o Michel Temer, que era secretário da Segurança Pública. Eu entrei na delegacia e ninguém colocou um dedo em mim. Aí eu fiquei bocuda e comecei a gritar: “E as pessoas que estão presas? O que elas fizeram? Ninguém vai soltar?” Mas o povo já estava me carregando para fora (WONDER, 2008, p. 52-53).

Além de mencionar Hudinilson e Penteado, figuras centrais no debate sobre a arte homoerótica no país e sobre o impacto da aids naquela cena, Wonder relata a violência policial em São Paulo na década de 1980, um importante debate que problematiza a marginalização e a perseguição do Estado aos subalternos, discutida também por Cavalcanti, Barbosa e Bicalho (2018). Curiosamente, a intervenção de Penteado contou com a ajuda de Temer, que viria a ser conhecido posteriormente no Brasil como um dos maiores beneficiários do golpe ilegítimo que retirou do poder a primeira presidenta do país, Dilma Rousseff, assumindo a Presidência em seu lugar.

Na sequência, falando dessa época, Wonder narra sua proximidade a diversos artistas ligados à aids: comenta o contato com Renato Russo a partir de sua participação em um ensaio fotográfico para um disco da Legião Urbana, produzido pelo fotógrafo Chico Aragão, além de contar sobre sua relação com Cazuza e sobre o texto de Caio Fernando Abreu a ela dedicado e que inspira o título de seu documentário:

Quando procurei a coluna do Caio para te passar, eu chorei muito. Ele foi, assim como o Cazuza, muito importante para mim. Ele se identificava comigo. Quando eu assisti a *Dama da noite*, eu não parava de chorar, parecia que ele tinha escrito a peça pensando em mim. (A identificação de Caio Fernando Abreu, segundo Claudia, não é exagero. A crônica de Caio, publicada no dia de uma estréia de La Wonder no Teatro do Bexiga, trazia o título: “Meu amigo Claudia”. O escritor abria a coluna com

“Maravilha, prodígio, espanto: no palco e na vida, meu amigo Claudia é bem assim”. O cronista escreveu sobre Claudia: “uma das pessoas mais dignas que conheço” (WONDER, 2008, p. 54).

Sua panorâmica, que começa com a emblemática performance e depois parte para contar sobre seu contato com diversas pessoas envolvidas com a aids, atesta seu envolvimento com a enfermidade. No entanto, ainda que seja uma figura bastante importante e comentada nas questões sobre sexualidade e a partir de seu trabalho ativista, é difícil encontrar informações sobre *O vômito no mito*, já que ela não é uma performance que pertence ao cânone dos discursos sobre arte. O livro monográfico que relata sua existência não é exatamente um livro de arte ou catálogo, mas sim uma antologia de textos da autora na qual o trabalho é mencionado.

Claudia Wonder não era uma artista visual, mas uma artista que transitava muito mais pela música e pelas artes cênicas. A performance, diferentemente de outras linguagens, está em um campo de fronteira, sendo permeada pelas artes cênicas e visuais, nem sempre ocorrendo em galerias e museus. Por isso, o fato de *O vômito do mito* ser realizada durante um show e em casas noturnas mostra que essa ação esteve bem fora das institucionalidades do mundo das artes visuais, o que pode explicar o fato de ela não estar próxima da historiografia da arte constituída oficialmente.

Assim, penso que discutir sua performance é uma forma de inscrever Wonder no papel de produtora, indo além da posição de modelo, papel recorrente para a figura feminina ao longo da história da arte quando falamos de mulheres cisgêneras. No entanto, acredito que esse debate, também proposto por Nochlin (2017), pode se estender às travestis e às pessoas trans. Pensei nisso quando entrei em contato com a fotografia de Claudia Guimarães (imagem 155), que integrou a exposição *O mais parecido possível – O retrato*, na Pinacoteca de São Paulo, em 2012. Nesse trabalho, Wonder posou para a fotógrafa junto a um curioso bibelô, com seu seio descoberto e fumando um cigarro.



Imagem 155 – *Claudia*. Claudia Guimarães, 2002. Pigmento mineral sobre papel algodão, 40 x 30 cm. Fonte: O MAIS... (2012).

É um trabalho lindo, mas sua existência na coleção de um grande museu como a Pinacoteca me fez pensar em como o corpo travesti de Wonder institucionaliza-se como retrato, enquanto sua produção não necessariamente é absorvida pelo sistema. Nesse sentido, é possível aproximar esse debate ao das *Guerrilla Girls* quando o coletivo feminista promove a discussão – em cartazes bastante emblemáticos – do corpo feminino como modelo e não como produtor de obras de arte. Na sua exposição no MASP, em 2017, elas produziram uma edição que demonstrava a disparidade entre os números de homens e mulheres na instituição (imagem 156). No caso das pessoas travestis e trans, a situação é ainda mais violenta, porque muitas vezes tais indivíduos são vistos como curiosidades, um tema peculiar e pitoresco para ser retratado.



Imagem 156 – *Sem título*. Guerrilla Girls, 2017. Pôster, 150 x 240 cm. Fonte: MUSEU... (2017).

Diante da sua condição periférica no campo da arte, assim como de sua identidade de gênero dissonante da heteronorma, não é de surpreender que Wonder e sua performance não tenham a desejada atenção. Apesar de a menção ao *O vômito do mito* ser encontrada e comentada em muitos dos resultados de buscas na internet quando procuramos por Claudia Wonder, é muito difícil encontrar registros de sua realização. Na única fotografia da ação a que tive acesso (imagem 157), é possível perceber que Wonder não está completamente nua, já que veste uma máscara. Além disso, é possível ver que a banheira é vermelha, assim como o líquido que parece já ter sido jogado ao público.



Imagem 157 – *O vômito do mito*. Jardim das Delícias e Claudia Wonder década de 1980. Fonte: <https://theinformetal.blogspot.com/2015/01/lendarias-casas-noturnas.html>. Acesso em: 17 jul. 2018.

A pose de Wonder nesse registro pode ser aproximada ao cartaz das Guerrilla Girls: ambas referências à iconografia da Vênus recostada. No entanto, apesar disso, ela apresenta apenas um momento da ação. Assim, diante da dificuldade em encontrar mais informações sobre essa performance, é necessário discutir o papel marginal de práticas dessa natureza. O pesquisador Remom Bortolozzi (2017) discute o lugar marginal da arte transformista a partir do apagamento desse gênero em São Paulo e do que chama de retalhos das produções culturais LGBT, indicando sua fragmentação e dispersão. Discutindo o contexto da capital paulista, o autor reafirma a importância da cidade e sua cena, pontuando a posição de Wonder, que afirma a relação entre a cultura gay e o travestismo:

Wonder recorda sua entrada no universo gay em meio à Praça da República, onde lhe foram apresentadas figuras míticas como Lola, Micheli Miss Universo, Nana Vogue, Miss Biá e Dinamarca, suas primeiras professoras na vida gay. Naquele tempo, a coesão da comunidade homossexual tinha laços na cultura gay, em especial na prática cultural do travestismo. Nas palavras de Cláudia Wonder (2008, p. 159): “acima de qualquer coisa, é o travestismo que representa como um todo essa cultura (gay)” (BORTOLOZZI, 2017, p. 11).

Partindo desse pressuposto, o autor contrapõe a importante história da arte transformista em São Paulo e a sua invisibilização:

Porém, mesmo frente à importância da arte transformista para a história e memória de São Paulo, há um apagamento sistemático da memória LGBT, o que impossibilita tecer novas historiografias da cidade contadas a partir dessas comunidades. Cabe aqui a pergunta: quantas jovens LGBT conhecem histórias e obras de artistas transformistas de São Paulo? Mesmo que tenham interesse em conhecer as histórias e produções culturais de sua comunidade, onde teriam acesso? Elas conseguem reconhecer em seu trânsito cotidiano pela cidade as marcas dessas produções? (BORTOLOZZI, 2017, p. 12).

Ao pontuar a importância do colonialismo, do nacionalismo e do neoliberalismo nesse processo de apagamento, o autor afirma que “[...] uma historiografia das subalternas perpassa a ideia de que as pessoas oprimidas tomem a história em suas mãos buscando seus fragmentos, seus mortos, seus escombros” (BORTOLOZZI, 2017, p. 12). Evocando também a ideia benjaminiana de escovar a história a contrapelo, o autor propõe a necessidade de recuperar tais acontecimentos.

Nesse caminho, ao pensar conjuntamente a arte transformista e a cultura LGBT, Bortolozzi (2017) indica como fontes importantes as revistas de cunho homoerótico, que constituem as fontes principais de seu artigo, para construir, a partir das informações encontradas nesses periódicos, os personagens, os locais e os detalhes sobre a arte transformista na capital do estado de São Paulo. Wonder é, novamente, citada quando o autor indica seu

recorte temporal, que começa na primeira publicação de uma revista que apresenta nudez masculina no país e se encerra na performance de Claudia Wonder, *O vômito do mito*, que ele afirma ter sido realizada em 1988, diferentemente do que é encontrado em Wonder (2008). Sobre o trabalho, Bortolozzi (2017, p. 15) afirma que ele “[...] tem valor simbólico tanto em transformações na arte transformista paulistana, como coincide com o início da cena *drag queen*, no final da década de 1980 e início dos anos 1990”. No entanto, apesar de estabelecê-lo como recorte temporal, não tece mais informações sobre sua realização.

De maneira análoga, inspirado por sua perspectiva, que em certa medida é próxima ao meu desejo de construir histórias da arte e da aids, procurei não em revistas homoeróticas, mas em alguns artigos científicos, por mais informações sobre *O vômito do mito*. Em um texto de Butkus (2013), em que aborda a exposição *Sobre o peso dos meus amores*, de Leonilson, o autor discute a influência da aids na obra do artista, mencionando a performance de Wonder e inscrevendo-a em uma certa história da arte:

Ele não estava sozinho. Em 1985, a travesti Claudia Wonder apresentou uma performance no Madame Satã, denominada O vômito do mito. Nela, a artista se banhava, em uma banheira, num líquido vermelho e viscoso, o corpo convocando os olhares do público de modo ao mesmo tempo erótico e decadente. Em um tempo em que o sangue do outro ameaça, Claudia se coloca em cena no lugar daquela que não teme o risco ou, se teme, ainda assim decide vivê-lo. Está certo, o sangue ali é na realidade xarope de groselha. Mas ela o joga sobre o público, provocando a aceitação regozijante em alguns, o asco e a fuga em outros. No calor do momento, a performance evoca o espaço de decidibilidade vivido pelos indivíduos naquela época. Em recente documentário dedicado a Claudia, ela mesma admite ter parado de se relacionar sexualmente por dois anos, assim que os nomes da sua agenda telefônica eram riscados um a um, com a morte de amigos por AIDS. A ética dos prazeres, de que fala Lagnado, não é por certo exclusivamente um efeito da AIDS – a epidemia apenas tornou irrevogável a colocação em pauta dessa questão no plano social (BUTKUS, 2013, p. 157).

Diante da análise de Butkus (2013), é possível destacar como ele descreve a performance relacionando seus aspectos materiais com os discursos sobre a doença, tanto em relação ao público que reagia ao sangue cenográfico quanto aos aspectos pessoais da vida de Wonder, que teria relatado no seu documentário a opção pela abstinência sexual diante da possibilidade de contágio.

O filme do qual provém tal informação é o objeto de análise do artigo de Stella Maris Franco, Natania da Silva e Júlia Oliveira (2017), que analisa *Meu Amigo Claudia*, chegando à conclusão de que ele foca na atuação artística de Wonder, não dedicando tanta atenção à sua atuação como ativista, apesar de apresentar momentos importantes dessa trajetória, como a sua participação na inauguração do Centro de Referência da Diversidade de São Paulo, em 2008,

instituição na qual atuou como coordenadora. Além disso, as autoras comentam a intersexualidade de Wonder de maneira bastante detalhada, pontuando sua ausência no documentário:

Outro aspecto que não aparece no documentário e que não poderíamos deixar de mencionar é a intersexualidade de Claudia Wonder. Em 2004, ela escreveu o texto “Entre Deus e o Diabo, um bisturi”, no qual revelou aos leitores da sua coluna na G Magazine que nasceu intersexo e que, ainda na infância, quase sofreu uma cirurgia para a retirada dos testículos. Apesar disso, o assunto parece não ter sido discutido mais profundamente por ela nos anos seguintes e raramente aparece nos materiais a seu respeito (FRANCO *et al.*, 2017, p. 132).

Sobre a performance, as autoras indicam que talvez seu título provenha do fato de que o show possuía esse nome, que parece ter sido estendido àquele momento particular:

[...] o filme retrata como ponto auge dessa fase musical da artista, o show *Vômito do mito*, no Madame Satã, em 1985. Não parece fortuito o fato da capa do DVD de *Meu Amigo Cláudia* ser ilustrada com foto deste show. O título foi inspirado no poema *Spik (sic) Tupinik*, do escritor Glauco Mattoso. Um de seus versos diz: *Rebel without a cause, vômito do mito/ Da nova nova nova nova geração./Cuspo no prato e janto junto com palmito/O baioque (o forrock, o rockxixe), o rockão* (FRANCO *et al.*, 2017, p. 143).

Também datando a apresentação em 1985, o texto apresenta a sua relação com a enfermidade relacionando-a com a capa do documentário (imagem 158), mas apresentando outro momento do show, e não a performance. Além disso, elas mencionam como *O vômito do mito* ia além da dublagem esperada de uma travesti, reforçando o discurso da própria artista sobre sua obra.



Imagem 158 – Cartaz do documentário *Meu amigo Claudia* (2013). Fonte: <https://www.itaucinemas.com.br/filme/meu-amigo-claudia>. Acesso em: 23 jan. 2020.

Ao narrar a vida da artista, que passa a década de 1990 na Europa, o texto comenta sua atuação nos anos 2000, quando volta ao Brasil, mencionando suas relações com artistas visuais com quem passa a trabalhar em conjunto:

Seu retorno se daria nos anos 2000, como cantora de músicas em sintonia com a linguagem eletrônica, compondo um trio com dois artistas visuais, Panais Bouki e Godoy Jr., os Laptop Boys14. Foi com esse trio que ela gravou o seu primeiro e único disco, o *FunkyDiscoFashion*, em 2007. Várias letras – a maior parte composta por Wonder – tratam do universo trans (FRANCO *et al.*, 2017, p. 144).

A partir das informações do documentário, as autoras debatem a falta de projeção da artista. Indo além da leitura de um dos seus amigos que afirmara a falta de alguém que encampasse seu trabalho, elas propõem pensar o conjunto de exclusões e apagamentos sofridos por Wonder:

Acreditamos que o seu apagamento não se deve somente à falta de um patrono, mas se relaciona aos preconceitos sociais frente às figuras que desafiam o comportamento normativo no tocante à questão da sexualidade. A relativa visibilidade que a artista começou ganhar nos anos 2000 se deve a seus esforços no âmbito da produção cultural, mas também a uma abertura comportamental, conquistada a duras penas por uma luta dos movimentos sociais, da qual a própria Claudia Wonder fazia parte. Hoje, lamentavelmente, assistimos a uma violenta reação conservadora a essas conquistas trans (FRANCO *et al.*, 2017, p. 149).

Acredito que, como pontuado pelas pesquisadoras, o fato de a carreira de Wonder não ter decolado se dá justamente por sua posição periférica e marginal no sistema de sexo/gênero, algo que foi esmorecendo com o tempo, permitindo que somente no final de sua vida pudesse obter maior reconhecimento. O fato de o documentário ter demorado quase uma década para ser produzido, assim como a presença de apoio financeiro somente na sua fase de finalização, é um dos aspectos que demonstram a dificuldade de narrar uma vida subalternizada, o que, no caso de uma artista, também contribui para o apagamento e a dificuldade em compreender sua obra.

4.11 – Sobre visibilidades difíceis, presenças frágeis e a construção de narrativas em torno da arte e da aids

Neste capítulo, optei pela análise das monografias sobre artistas, incluindo nessa categoria estudos acadêmicos, catálogos, ensaios e outras publicações, como um resultado direto da leitura de diversos textos ao longo de minha formação acadêmica. Sempre fiquei surpreso com a quantidade de obras claramente homoeróticas que eram lidas apenas pelas suas questões formais, assim como me causava incômodo quando as informações sobre artistas cuja identificação como gays, lésbicas ou bissexuais não era levada em conta nas suas biografias. Algo semelhante acontecia com os artistas vitimados pela aids e pelos trabalhos que versavam sobre a epidemia, que nem sempre eram contextualizados levando em conta essa relação.

Ver que companheiros de uma vida eram tidos como amigos ou parceiros de trabalho e ler que imagens claramente homoeróticas produzidas por homens que tinham tesão por outros homens eram sobre qualquer tema que não o erotismo foram silêncios recorrentes que pude identificar ao adentrar no meio das artes visuais, claramente conservador, como enunciado por Lagnado (2019) e Leonilson (2019). Obviamente, isso não se trata de uma particularidade do meio artístico, mas sim é um reflexo das questões estruturais que atravessam nossa sociedade, como apontado por Mignolo (2008), que destaca a importância do controle do sistema de sexo/gênero no processo colonial. A chegada da aids e a sua relação com a diferença sexual, como apontado por Crimp (2004), retroalimentou tais preconceitos estruturais, de forma que é impossível dissociar o homoerotismo da enfermidade ao final do século XX. Foi por esse motivo que incluí as menções ao erótico na vida e na obra dos artistas também como aspectos que estavam relacionados à epidemia.

E, por compreender as relações de opressão de maneira estrutural, gostaria que minhas críticas aos autores que se furtaram ao comentário sobre a aids ou sobre o homoerotismo não

fossem vistos como ataques pessoais, mas como a identificação de questões estruturais que se manifestam em redes discursivas permeadas por relações de poder que atravessam o campo da arte e seus dispositivos. Um crítico que se abstém do comentário sobre a aids na vida ou na obra de um artista é a expressão de um poder que não opera isolado, mas que, em rede, constrói e é construído pela opressão que apresenta.

Nesse sentido, para entender como se manifestam tais redes, foi necessário apontar exatamente quais foram os momentos de silenciamento e de comentário sobre a enfermidade. Entendo que, para muitos, a aids seja um tabu por diferentes razões, como o medo de macular a memória de algum artista ou mesmo o resultado do trauma pessoal em ter vivido essa época. Em alguns casos, a interdição pode estar relacionada inclusive ao fato de os autores falarem sobre pessoas próximas. Assim, penso que o silêncio de alguém que ignora o tema diz respeito mais a uma condição estrutural do que, necessariamente, à sua opinião, já que seu receio é que as pessoas julguem o artista e sua obra de maneira preconceituosa.

Entretanto, a respeito da interdição em virtude do trauma, recomendaria então uma postura análoga à de Alex Flemming, que procurou não abordar a doença justamente pela ferida ainda aberta que ela provocara. Não tratar de um tema quando não se pode abordá-lo da maneira adequada me parece uma escolha respeitosa com a memória daqueles que narramos e, certamente, uma decisão mais ética do que ocultar informações e questões pela dificuldade em pronunciá-las. Nesse sentido, talvez a distância entre o objeto narrado e o narrador em termos de espaço ou de tempo possa contribuir para abordagens despidas de tais convenções.

No caso de Leonilson, artista sobre o qual, na maioria das vezes, se comenta sobre a enfermidade, a publicação de Lagnado (2019) ocupa um papel central ao estabelecer a condição autobiográfica e confessional como um paradigma importante para a discussão de sua obra. Evidenciado na apresentação de sua terceira edição, esse confronto entre o *status quo* da instituição arte e a emergência de novos paradigmas destaca não apenas o fato de a vida do artista se tornar tema da obra, mas também seus contornos homoeróticos. Nesse sentido, tanto sua obra quanto a de Pedrosa (2014) são exemplares na abordagem do homoerotismo na biografia de Leonilson, bem como na sua produção artística. Ainda é importante mencionar que o texto de Lagnado (2019) fora a primeira publicação monográfica dedicada ao artista, e que talvez o fato de a doença ser bastante comentada na recepção da obra de Leonilson seja uma decorrência da discursividade inaugurada por esse trabalho.

Entretanto, é importante pontuar que tanto Lagnado (2019) quanto Zerbini (2019) demonstram receio com uma certa leitura da obra de Leonilson que reduz a personalidade do artista à porção de sua vida na qual se encontrava enfermo e em que produzira muitas de suas obras mais conhecidas. É importante então lembrar, como Guasch (2009) indica, que vida e obra caminham em paralelo. Dessa forma, o trabalho do artista não traduz sua personalidade nem representa suas faculdades de forma direta. A obra, mesmo quando atravessada por questões autobiográficas e confessionais, ainda opera no âmbito de certa autonomia, não possuindo a obrigação de constituir uma tradução da vida de seu criador. Assim, apesar do destaque obtido na abordagem da doença, deve ser problematizada a relação viciosa e reducionista entre a arte autobiográfica e seu produtor, para que a pessoa Leonilson não seja reduzida a uma parte de sua obra, baseada em uma condição particular, a de enfermo, que não corresponde à totalidade de sua vida ou de sua obra.

O fato de Leonilson ser bastante comentado em relação à epidemia deve ser problematizado inclusive à luz da constatação de que, na maioria das vezes, se fala de uma mesma obra, *O perigoso*, nem mesmo comentando os outros trabalhos da série homônima, como foi possível perceber nos textos analisados no primeiro capítulo que abordavam a aids no Brasil. Nesse sentido, a construção discursiva sobre a epidemia na sua obra é frequentemente reduzida a um único trabalho, que se torna um símbolo da presença da enfermidade na arte brasileira. Sua menção em diversos textos que abordavam a enfermidade, mas que não provinham do campo das artes, também pode ser apontada como uma incursão superficial de outras áreas, que não se aprofundaram na investigação sobre a relação entre a enfermidade e produção artística, recorrendo sempre a uma mesma obra, que acaba se tornando um símbolo redutor da complexidade entre o cruzamento das artes visuais e da epidemia no Brasil.

Também é importante pontuar que, em todas as obras consultadas sobre Leonilson, existem menções diretas e indiretas à doença, de forma que mesmo em obras coletivas, quando um autor silencia sobre esse aspecto, outro o menciona.

Nas monografias sobre Rafael França, existe uma oscilação no comentário sobre a moléstia. Costa (1997) a apresenta logo no início do trabalho de forma clara, e ao longo do volume o tema é abordado em algumas passagens. No entanto, Ramiro (2017, 1997), em duas oportunidades, opta por não mencionar a aids, utilizando-se de indicações subjetivas e elípticas, como morte e doença. Já no caso de Butkus (2013a), ainda que a enfermidade seja mencionada, o tema não é discutido de forma profunda na sua análise do trabalho do artista. Como o mote

de sua pesquisa era investigar a questão autobiográfica nos trabalhos de França, a ausência de debates mais elaborados prejudica seu resultado final. Além disso, é importante ressaltar que o autor define os aspectos autobiográficos como problemas de ordem extra-artística, um vocabulário peculiar que poderia ser repensado, ainda que seja plenamente possível entender sua utilização quando se opera nas margens que ultrapassam uma leitura puramente formal.

Na análise sobre Hudinilson produzida por Resende (2016), o autor reincide na mesma estratégia que utiliza quando discorre sobre Leonilson: cita o homoerotismo, mas ignora a presença da enfermidade como um elemento na obra do artista. Apesar de propor uma ampliação das obras abordadas no volume diante das indicações que o artista deixara para a realização do livro, Resende (2016) chega a mencionar a doença, mas nunca a aproxima diretamente do artista, bem como de sua obra. É curioso perceber como em alguns momentos existe quase que um processo de justaposição: a aids está presente, e próximo a ela estão Hudinilson e sua obra, mas não existe nenhum esforço em friccionar ambas.

Assim, apesar de presente, a aids não se faz visível. O esforço de aproximação ignorado pelo autor é realizado pela exposição *United by AIDS*, que inclui duas xerografias do artista na curadoria, inserindo o trabalho de Hudinilson em uma história da arte e da aids internacional antes que esse movimento fosse realizado no Brasil.

Além disso, ao propor a análise de alguns dos cadernos de referência, procurei inscrever a indissociabilidade entre o trabalho de Hudinilson e a epidemia. Esses objetos, que surgiram como uma ferramenta para a produção do artista, tornando-se eles mesmos obras com o passar do tempo, expressam aspectos diversos sobre a aids, percorrendo tanto a catalogação de notícias de jornal quanto retratos de pessoas vitimadas pela enfermidade e homenagens para amigos que faleceram em sua decorrência. Sem dúvida alguma, os cadernos de Hudinilson são a expressão de um projeto que constitui uma memória sobre o homoerotismo entre a porção final do século XX e o início do século XXI e que, por sua abrangência, capturou também os discursos sobre a enfermidade.

Entre este primeiro conjunto de artistas, com razoável visibilidade porque inseridos no eixo sudestino da arte produzida no Brasil, Vallauri é o que mais sofre o apagamento de sua pulsão homoerótica e de sua condição clínica. Rota-Rossi (2013) discorre sobre a doença, em uma narrativa afetiva que revela detalhes preciosos, mas deixa subentendida a questão de sua sexualidade. Já Spinelli (2010) constrói uma verdadeira ficção, na qual o artista é um homem

heterossexual que se casou com uma estadunidense e que morreu em decorrência de problemas respiratórios causados pela manipulação de tintas. Totalmente higienizada, sua narrativa é talvez a mais violenta encontrada nesta investigação, pois propõe um discurso artificial que nem mesmo deixa algumas questões subentendidas, como é recorrente na abordagem elíptica do homoerotismo e da aids. Recorrendo a documentos e fatos históricos no afã de não macular a imagem do artista, Spinelli (2010) constrói outra figura, que certamente entra em choque com aquela descrita por Klein (2017), que, ao comentar a sua relação com figuras como Leonilson e Hudinilson, discorre sobre Vallauri a partir de um outro lugar.

Além disso, a censura da biografia do artista anda de mãos dadas com a percepção de que, apesar de alguns trabalhos de fortes contornos homoeróticos serem reproduzidos nos livros, o texto não remete a essa questão. A presença do retrato de Freddy Mercury em duas bibliografias sem nenhum comentário a respeito das referências à aids e ao homoerotismo é um indício da necessidade de um olhar mais atento para a iconografia do artista, que deve ser contextualizada também a partir dessas questões. Dessa forma, foram fundamentais as considerações de Nikolajeva e Scott (2011) sobre a relação entre texto e imagem nos livros, pois a partir da leitura da relação estabelecida entre eles foi possível perceber que, mesmo elipsado nos textos, o homoerotismo transbordava em algumas das reproduções de Vallauri, de forma que algumas indicações sutis no texto sobre a sexualidade ganhavam outros contornos quando pensadas no confronto com as imagens.

Merece também destaque seu período em Nova York. Além da exposição junto a Wojnarowicz, a menção à sua passagem pelos EUA é a oportunidade para que alguns autores introduzam não só o impacto da aids no meio artístico nova-iorquino, mas para que também façam sugestões sobre o homoerotismo. Se aproximadas de alguns trechos da correspondência de Vallauri reproduzidas por Rota-Rossi (2013), elas podem indicar que o artista encontrara um ambiente mais permissivo ao erotismo. Além disso, na narrativa de seu retorno ao Brasil, fica implícito seu contágio no estrangeiro.

Na análise de alguns dos escritos sobre Guinle, a aids aparece como um elemento difuso que é aproximado da obra do artista sem profundidade, o que parece ser o resultado de uma justaposição infrutífera entre seu estado sorológico e a pintura gestual que produzia. A única exceção é o texto de Conduru (2009), que identifica como a doença pode ter afetado o trabalho de Guinle de forma precisa, apesar do autor não concordar com essa leitura biográfica das obras.

No entanto, outro movimento ocorre na produção que versa sobre Raul Cruz. Ainda que no livro de seu irmão não se diga o nome da doença, a enfermidade é pontuada constantemente como um elemento importante na produção narrativa de sua biografia bem como na análise de suas obras. Além disso, destaca-se o estudo de Malinski (2019), que pontua a homossexualidade do artista e sua morte em decorrência da aids logo ao início de sua dissertação, frisando que, para Cruz, assumir tais questões não havia sido um problema em vida. Assim, o pesquisador estabelece a doença e a sexualidade do artista como um ponto de partida, e não como uma espécie de segredo que deve ser desvelado na leitura do texto, outra estratégia frequente para elipsar a enfermidade.

Além disso, é possível confirmar esta postura transparente graças ao relato sobre a performance de Cruz com a camiseta em que estampou a sigla AZT, estratégia que pode ser aproximada daquela desenvolvida por coletivos como Fabulous Nobodies, General Idea e ACT-UP, que produziram têxteis com seus símbolos, tal como apresentado na exposição *Histórias da Sexualidade*. Certamente, a camiseta do artista paranaense poderia estar pendurada junto a elas.

Viriato (2004), por sua vez, ao produzir seu próprio livro, reúne diversos textos críticos que estabeleceram a relação de sua obra com a epidemia, demonstrando que, na recepção de seu trabalho, esse aspecto não fora ignorado. O fato de ter participado de mostras internacionais que abordaram a aids o inscreve em um panorama bastante importante, e talvez o fato de ter participado logo no início de sua carreira de *Tema AIDS* (1993) tenha influenciado a percepção de sua obra. É fato que a abordagem da epidemia coincidiu com a ascensão do artista, que, como consequência, vinculou seu nome e sua projeção ao debate sobre a epidemia.

É importante problematizar também que foi a ida do artista para a mostra norueguesa que o incentivou a organizar as mostras analisadas no terceiro capítulo, pioneiras no país. Nesse sentido, acredito que sua atuação como curador acabou também influenciando a recepção de seu trabalho a partir da discussão da aids. Assim, o debate sobre a moléstia na obra de Viriato seria induzida não apenas pela sua obra, mas também pela sua atuação em outras instâncias, como articulador de projetos expositivos.

Junto a Claudio Goulart, Viriato participou também de *Les Mondes du SIDA* (1998), representando a produção brasileira no cenário internacional no interior dos debates específicos da arte e da doença, o que seria repetido recentemente por Hudinilson Jr. e Rafael França em

United By AIDS (2019).

Goulart, a partir de sua condição de artista brasileiro que constituiu grande parte de sua carreira no exterior, somente agora está obtendo maior reconhecimento e atenção com a chegada de suas obras ao Brasil. Assim, observar sua produção é um grande desafio, já que, apesar de ter realizado projetos no país, grande parte de seu trabalho foi produzida em um contexto diferente. Nessa perspectiva, é importante destacar os esforços de Rosa (2018a, 2018b) em assinalar a relação do artista com a aids, tanto em sua biografia quanto no desenvolvimento de seus trabalhos, comentando sua presença em *Les Mondes du SIDA* e estendendo a possibilidade de se pensar a influência da doença em suas séries.

Por um motivo distinto, a produção de Otacílio Camilo recorre na mesma situação, sendo apenas recentemente investigada por Abreu (2016), que, em suas pesquisas, encontrou a questão da aids, percebendo sua importância para a compreensão da obra e da postura do artista. Seu estudo destaca os motivos que levaram à invisibilidade de Camilo, pontuando a questão racial e de classe que o inscreveu em uma situação desfavorável para a produção de discursos de memória. Um indício dessa situação é perceber que a existência de obras suas em acervos não significa, necessariamente, visibilidade, já que são as políticas produzidas a partir dessas coleções que vão definir a construção dos discursos e dos debates sobre quem é relevante e quem merecer ser visibilizado. Assim, com o trabalho de Camilo na obscuridade, a abordagem da epidemia é revestida por outros marcadores que produzem sombra sobre sua produção artística.

Por fim, no caso de Wonder, além da margem que habita por se identificar como travesti, é importante destacar como sua produção opera na margem de grande parte das definições sobre arte, já que seus trabalhos não eram exibidos e apresentados em contextos de galerias, operando em uma cena independente e muito ligados à performance, que por si só já é uma linguagem fronteira que combina e transita entre todas as artes. A emblemática performance narrada pela artista é um contraponto interessante ao trabalho mais falado sobre a aids no âmbito nacional, *O perigoso*, de Leonilson. Enquanto o artista utiliza uma gota de sangue verdadeiro em uma imensidão branca, destacando como a materialidade do vírus é sutil, apesar de seu impacto no corpo e na sociedade, Wonder utiliza-se de litros de sangue cenográfico, jogando-o na plateia em meio a um show em uma casa noturna. Seu simulacro chocante por satirizar o sangue e mimetizar o contágio constitui um contrapeso dionisíaco para a apolínea apresentação de Leonilson. Em comum, compartilham a abordagem do sangue, veículo do vírus também

presente na evocação da camiseta de Cruz, que escreve o nome do medicamento que trata a aids em tinta vermelha e com respingos de tinta que mimetizam gotas de sangue.

A presença de Wonder, assim como a de Camilo, indica a necessidade de incluir nas narrativas sobre a enfermidade e a cultura sujeitos que são assinalados por diversas margens. Pois, ainda que seja claro que a abordagem do cruzamento entre a aids e a arte é revestida de diversos preconceitos que têm origem nas questões que envolvem o eros e o tãatos, mesmo quando se fala de artistas e obras invisibilizados, quase sempre se trata de artistas homens, brancos, cisgêneros e provenientes das classes mais abastadas.

Assim, novamente evocando as diferentes direções a partir das quais se estabelece o poder a partir da concepção de Foucault, é necessário compreender que, mesmo na margem, existem outras margens que assinalam outros regimes de visibilidade. Ainda que Wonder tenha atuado em São Paulo, sua obra não está nos acervos dos museus. Ainda que possua visibilidade por estar nesse eixo geográfico, sua condição subalterna em relação à expressão de gênero a coloca em uma situação periférica quando aproximada aos artistas homens, brancos, cisgêneros e provenientes de altos estratos sociais. No caso de Camilo, a pesquisa de Abreu (2016) evidencia que, mesmo que ele frequentasse espaços importantes da cena artística, realizando sua formação no Atelier Livre de Porto Alegre, a memorialização de sua trajetória é frágil. Desse modo, as subjetividades de Camilo e Wonder, atravessadas por marcadores étnicos e de gênero, inscrevem não apenas a necessidade de estudos que detalhem sua produção como demarcam que, mesmo nas margens, outras hegemonias são construídas, relegando sujeitos para lugares ainda mais distantes do centro.

Parece então importante recuperar o comentário de Guasch (2009) sobre como a obra de arte biográfica, e logo também a autobiográfica, não explica a vida. Ao propor que elas andam em paralelo, a teórica confere certa autonomia a essas esferas, deixando claro que a presença de aspectos pessoais é ressignificada na produção de trabalhos artísticos. Sua consideração indica que não se deve olhar para as imagens analisadas neste capítulo como a tradução direta da experiência de viver a crise da aids, mas sim como a construção de visualidades nas quais existe a escolha em debater esse tema, uma decorrência da experiência pessoal dos artistas, que poderiam ser soropositivos ou não.

A partir dessa sutil diferença, é possível pensar que, para além de uma narração pessoal, a existência desse conjunto de obras abre a possibilidade de serem interpretadas as diferentes

manifestações da moléstia nas artes. Desse grupo de imagens, parecem emergir algumas iconografias recorrentes, assim como estratégias de apresentação do corpo que transitam entre a representação mimética e a indicação de sua materialidade por signos ou metáforas. Além disso, é importante destacar que, tanto em alguns textos quanto em algumas obras, existe um desejo elegíaco, ou seja, a intenção de homenagear aqueles que morrem, configurando manifestações de uma emergência em produzir memórias diante da finitude da vida promovida pela epidemia.

No entanto, apesar de a arte não explicar a vida e de ambas estabelecerem uma relação mútua de influências, atritos e convergências, os motivos que levam ao silenciamento sobre a moléstia e o homoerotismo nessas duas esferas parecem ser os mesmos. Em uma sociedade estruturalmente preconceituosa, esses temas muitas vezes são indesejados. E, mais do que isso, alguns autores das monografias podem ter inclusive se autocensurado com vistas a não prejudicar os artistas que eram abordados. Assim, a ideia de mácula, de manchar a reputação de alguém, confere mais um elemento para serem pensadas as relações entre os discursos e a visibilidade. É possível pensar, então, que os silêncios podem decorrer de precauções diante de uma sociedade repressora que desvaloriza indivíduos, bem como seus trabalhos, por eles estarem associados ao comportamento homoerótico ou à aids.

Diante de tal panorama, no qual as informações sobre esses aspectos são constantemente invisibilizadas, seria necessário construir estudos que não ocultassem a epidemia, o que permitiria compreender a relação entre obra e vida de maneira mais detalhada, já que, quando existe o silêncio sobre a aids em qualquer uma dessas esferas, é impossível precisar seus atravessamentos. Enquanto se procura preencher os vazios a partir da comparação de fontes e da análise de obras de arte que são pouco ou mal interpretadas, as relações entre a arte e a vida atravessadas pela aids vão se construindo a partir de fragmentos, que são reunidos e confrontados para a construção de narrativas outras, tal como os cadernos de referência de Hudinilson. Esses trabalhos constituem um universo particular na qual o homoerotismo é a matriz, e o artista tanto discorre sobre o desejo quanto lamenta a partida de amigos e pessoas públicas em decorrência da aids.

Considerações finais

Comecei o primeiro capítulo desta tese falando sobre a relação entre a história da arte e a morte, debatendo o fazer historiográfico diante da finitude da vida e problematizando como tais discursos são desenvolvidos no interior de relações de poder. A morte foi um dos principais motes de minhas pesquisas na graduação e no mestrado, sendo uma das categorias mais importantes para se entender o impacto da aids junto ao pensamento sobre a sexualidade. Eros e tânatos, pulsão de vida e de morte, constituíram no episódio da epidemia da aids um ponto alto de seu enlace. Assim, fui desenvolvendo minhas investigações, tendo como desafio a compreensão desses aspectos por meio de sua presença nas obras de arte, bem como da sua manifestação nos discursos sobre a doença de uma maneira geral.

Essas investigações, no entanto, apesar da necessária contextualização histórica, estavam mais ligadas ao campo da crítica de arte, ou seja, ao estudo das obras. E foi ao realizá-las que percebi aspectos subjacentes, algo como uma rede discursiva maior que parecia balizar os temas que eu investigava, impondo limites e produzindo os discursos da relação entre a arte e a enfermidade. Decidi, então, voltar-me não apenas para a existência de obras e artistas atravessados pela aids, mas procurei compreender como os dispositivos do campo artístico produziam os discursos a respeito desse tema. Se Crimp (2017) enuncia que a aids não existe fora das práticas que a ela se referem, foi necessário, para investigar a presença da enfermidade na arte, compreender quais eram as regras que moldavam essas manifestações.

Não é que a morte tenha deixado de ser importante na pesquisa que apresento agora, mas a discussão sobre as estratégias elegíacas, as homenagens e o desejo de deixar alguma memória para além da finitude da vida por meio da arte pareciam ser insuficientes se não fossem problematizados a partir de sua conjuntura. Os indícios sobre a difícil visibilidade da questão indicavam que existiam atritos entre o desejo de abordar a epidemia e o campo das artes visuais. Nesse sentido, se os trabalhos que abordaram a aids, bem como os artistas, não estivessem inseridos em uma discursividade historiográfica que evidenciasse essa característica, sua potência seria enfraquecida.

Foi necessário, então, pensar que o espaço de ação e criação discursiva das obras é atravessado pelas características que definem o campo artístico, como pontuado por Bürguer (2012), que identifica a tensão entre a potência poética da obra e seu esvaziamento no processo de integração à instituição arte. Sua concepção como uma esfera apartada da vida que, a partir do campo da estética e da própria concepção da história da arte como disciplina autônoma,

passou a definir o estatuto da arte, ainda que tenha sofrido fortes golpes ao longo da história, mantém sua pertinência ao delimitar o que lhe pertence ou lhe é externo, o que de artístico ou de extra-artístico pode existir em uma obra.

A teoria de Foster (2014), que propõe identificar como as neovanguardas recuperaram o projeto fracassado do primeiro modernismo de superar essa divisão, integrando arte e vida, foi uma grande surpresa para mim, que, na graduação em artes visuais, havia apreendido que uma das principais discussões da modernidade artística era a desconstrução das formas mais tradicionais de figuração. Assim, a ousadia e o ímpeto integrador de movimentos como o surrealismo e o dadaísmo eram vistos como o ponto fora da curva, e não como o mote de uma modernidade que buscava superar o *status* apartado da arte em relação à vida.

Esse entendimento da modernidade, no que diz respeito às artes visuais, pode ser compreendido a partir do reconhecimento da visão purista que destacou o desenvolvimento da abstração e a discussão sobre a recusa da mimese como uma experimentação puramente formal e não relacionada a outras questões. A pretensa autonomia do campo artístico, expressa em alguns discursos sobre a modernidade, neutralizou os debates sobre as relações de poder que se constituíram a partir desse pressuposto, silenciando as estruturas de classe, gênero e sexualidade, todas atravessadas pelo violento colonialismo europeu disseminado mundo afora. Assim, acredito que o estudo de um tema considerado extra-artístico, tal como a aids, pode ser exemplar para perceber-se como se dá o atrito entre uma arte purista e aquela que entende a visualidade a partir de uma percepção mais ampla do cruzamento com o campo social.

Digo isso baseado no fato de que, por ser um tema abjeto, a enfermidade suscitaria estratégias de silenciamento que evocariam a forma e a autonomia da arte como um modo de olhar para obras e artistas por ela atravessados, de maneira a ignorar sua influência, concentrando-se somente nas características consideradas artísticas. Importante destacar, novamente, como a relação da moléstia com o homoerotismo revestia a enfermidade de mais um nível de rechaço, tendo em vista como esse comportamento é indesejável em uma sociedade heteronormativa. Nesse sentido, calar sobre a aids era uma espécie também de manutenção desse *status quo*.

Diante de tal cenário, procurei analisar a presença da aids na arte produzida no Brasil em uma estratégia que contemplasse exposições, artistas e obras por meio da análise da realização de mostras específicas e do exame de textos monográficos que versavam sobre artistas relacionados à enfermidade, levando em conta suas biografias, bem como sua produção. Dessa

forma, desenvolvi uma metodologia que possuía paralelo com os trabalhos do artista espanhol Pepe Miralles, que, ao intervir em bibliotecas, ou levava livros sobre a epidemia quando identificava uma lacuna desse tipo de material ou que, ao encontrar volumes correspondentes à epidemia, retirava trechos dessas bibliografias e os espalhava pelo local.

Inspirado pelas suas práticas, propus contar a história das exposições sobre a aids, um tema que ainda permanecia inédito, e, simultaneamente, analisar textos monográficos de artistas envolvidos com a epidemia, procurando destacar como se dava a abordagem do tema nesses volumes. Assim, ao mesmo tempo em que procurava preencher lacunas nas bibliografias sobre a relação entre a arte e a aids, destacava os fragmentos dispersos já existentes em alguns textos e investigava ao menos dois dispositivos do campo da arte: as exposições e as publicações monográficas sobre artistas.

Uma das grandes questões nesse processo de investigação era conseguir identificar quando um trabalho artístico estava ou não relacionado à enfermidade. Procurei me afastar de aferições generalistas, apostando no exercício crítico de análise das obras, contextualizando-as em relação aos artistas que as produziam, aos seus interesses e ao meio em que eram produzidas. Havia em mim o receio de ver a aids onde ela não estava, trabalhando na direção contrária ao que eu problematizava, o silenciamento de sua presença. Contudo, o confronto entre as fontes foi indicando que existiam muitos silêncios sobre o tema, confirmando minhas hipóteses de que, em muitos casos, a doença era ignorada ou, ao menos, obliterada em uma espécie de eclipse, e que o fato de poder estabelecer relações entre a aids e a arte não era fruto de minha imaginação, mas sim da identificação de um tema abjeto e obscuro o qual eu estava inclinado a enxergar. A percepção dessa presença latente foi permitindo a constituição de um conjunto de informações dispersas que poderia ser pensado de forma coletiva a partir desse denominador comum.

Assim, é importante dizer que não procuro defender que a aids esteja presente em todas as obras de todos os artistas nas décadas de 1980 e 1990, mas que é difícil não acreditar que tal tema tenha contribuído para o desenvolvimento de outras visualidades artísticas nesse período. Guasch (2009) defende que vida e biografia andam em paralelo como os trilhos de um trem, e de sua metáfora delicada extraio um discurso implícito: a arte não é uma representação direta da vida. Obviamente, nem todas as produções artísticas de 2020 versarão sobre a COVID-19, epidemia que gera pânico, morte e reclusão no momento em que finalizo esta tese. A arte não explica a sociedade, mas ocorre em paralelo a ela, por meio de entrecruzamentos e

contaminações, sendo também muito difícil pensar em ambas enquanto esferas distintas, como preconizado por certa tradição artística.

Parece difícil, por exemplo, não associar muitas das obras e dos contextos de produção do final do século XX à crise da aids: seria possível falar de homoerotismo, de corpo, de sexualidade, de desejo e de carne ignorando a doença? Seria possível afastar o miasma da epidemia e dispersar sua presença na interpretação das obras? Leonilson destacou que ela estava sempre por perto. Haveria maneira de se afastar de sua sombra assustadora?

O desenvolvimento da pesquisa indicou que as fontes apontavam rigorosos silêncios e elipses de diferentes tons diante da enfermidade. Sobre as exposições, é possível aferir que houve iniciativas de agentes do campo da arte, como artistas e curadores, em desenvolver projetos que abordassem a aids. Essas realizações estavam inseridas no circuito hegemônico, ocupando espaços importantes como o MACPR, o MACRS, o MNBA, as unidades do SESC RJ e o Palácio da Abolição, envolvendo profissionais de renomada trajetória. No entanto, tais mostras também foram atravessadas por certas fragilidades, como a precariedade dos materiais relativos a elas, fôlderes e *flyers* com designs interessantes, mas que não apresentavam reflexões mais profundas sobre as exposições. Além disso, no contato com as instituições, em grande parte delas não parecia existirem políticas relativas à produção de memória a respeito dessas exposições, já que possuíam poucas informações e materiais sobre tais realizações

No que diz respeito ao apoio institucional, a primeira realização de *AIDS: Consciência e Arte*, em Curitiba, não recebeu apoio da instituição, que apenas cedeu seu espaço físico. A iniciativa curada e organizada por Viriato foi construída a partir de colaborações voluntárias. O fato de terem sido encontrados diversos nomes para a mostra, incluindo a confusão com o nome do projeto que lhe deu origem, *Consciência, Arte AIDS*, e de esses documentos também discordarem sobre quem coordenava a iniciativa, citando diferentes nomes além do de Edilson Viriato, como os de Elani Paludo, Jussara Salazar, Cassia Félix e Vicente de Mello, revela certa fragilidade na institucionalização da mostra.

Viriato, seu curador, relatou em entrevista as dificuldades financeiras e a solidariedade de diversas pessoas que permitiram a realização do projeto. Curiosamente, entre as instituições pesquisadas, o acervo do MACPR foi o que ofereceu o maior número de informações e documentos. Nesse sentido, apesar do receio inicial da instituição em receber a mostra, que só ocorreu por insistência de seu curador, talvez seu sucesso tenha desencadeado alguma preocupação com a documentação sobre sua realização.

No caso da mostra *Arte Contra AIDS*, parceria entre Viriato e Gomes, a exposição foi bem recebida pela instituição, tendo em vista o sucesso da sua primeira edição, em Curitiba, e o fato de que seu gestor esteve envolvido em levar o projeto para Porto Alegre. No entanto, a falta de recursos para adaptar o espaço do museu impediu que a integralidade da exposição se fizesse presente na capital gaúcha, de modo que o projeto teve de ser adaptado. Além disso, chama a atenção que a instituição só tenha um pequeno catálogo como documento da mostra e que tenha perdido outros documentos nos seus arquivos após me informar que eles estavam disponíveis para consulta. A ausência de documentações provenientes da mídia também demonstra certa fragilidade na constituição dos arquivos da instituição, sobretudo no que concerne à referida mostra.

No caso da edição de *AIDS: Consciência e Arte*, realizada em Fortaleza, nem mesmo seu curador possuía muitos documentos. Viriato afirmara que quem produziu a exposição foi o artista Efrain Almeida, com quem eu não consegui contato. Na instituição pública que recebeu a mostra, não existia nenhuma documentação. É bastante decepcionante não ter encontrado outras informações sobre a exposição, que permanece quase invisível, assim como *Arte Vida Aids* (1994), realizada na Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília, e *Parceiros de Vida Contra a Aids* (1996), realizada no SESC São José dos Campos. Essas exposições foram identificadas na pesquisa preliminar para a tese, mas sobre elas não consegui encontrar nenhuma outra informação. Sua invisibilidade é também uma decorrência do fato de as referidas instituições não possuírem nenhum tipo de arquivo sobre os projetos que abrigaram e promoveram.

O caso do projeto *SIDAIDS* é distinto, já que ele inclusive recebeu patrocínio da UNESCO, estando amparado pelo IDAC e tendo sua inauguração no MnBA. No entanto, o apoio parece ter custado a nomenclatura original da mostra, já que ela foi chamada pelo nome do projeto em que estava inserida, *A Cultura em Tempos de Aids*, uma sobreposição semelhante à ocorrida com *AIDS: Consciência e Arte*. Além, disso, o fato de a mostra ter ocupado uma sala secundária do museu, a Galeria Mário Pedrosa, dedicada a grupos subalternizados na história da arte e que, atualmente, se encontra desativada, é um indício de que sua realização ocupara um lugar à margem da discursividade hegemônica.

Outro indício de sua situação de borda é que nos arquivos do museu consta apenas o fôlder da exposição; não há nenhum outro material sobre sua realização. Como me foi informado por uma funcionária da instituição quando lá estive, até pouco tempo atrás o MnBA

não possuía um arquivo sistematizado, sendo a atual coleção constituída a partir de documentos que estavam dispersos em diferentes setores. No entanto, essa situação contrasta com a disseminação do projeto. A ida para as unidades do SESC RJ foi facilitada pelas características da mostra e pelo fato de os *banners* serem reutilizados, o que não comprometeu sua realização, apesar da informação de que alguns dos contextos expositivos foram improvisados.

Como é possível perceber, o contato com as instituições revelou brechas, falhas e fragilidades de um sistema que nem mesmo consegue salvaguardar sua própria memória institucional, o que me faz pensar em como espaços e iniciativas independentes produzem sua memória em contextos ainda mais precários e subalternizados. Nesse sentido, não é surpreendente a dificuldade em encontrar imagens da performance de Claudia Wonder, por exemplo, uma artista cuja obra e vida se encontravam à margem da discursividade hegemônica.

Além disso, é importante destacar que, entre os três curadores, Gomes e Mattos não tinham proximidade com o tema, vindo a desenvolver os projetos sobre a aids a partir de uma percepção da importância desse debate no interior das artes visuais. Apenas Viriato já estava discutindo essa questão em sua produção artística, o que o levou a participar de uma exposição sobre o tema fora do país e propor algo semelhante em sua cidade, Curitiba. Atribuo o repentino interesse dos curadores ao que chamo de uma emergência, pensando em algo que, em determinado período, emerge e se torna urgente por determinadas características. Assim, naquele contexto, era emergencial falar da aids.

Talvez essa urgência explique o fato de que as exposições fossem itinerantes, ainda que com modificações, desdobrando-se em outros projetos. O desejo de que os trabalhos fossem vistos por mais pessoas desencadeou a ida da mostra de Viriato para outras cidades, estabelecendo, por exemplo, a parceria com Gomes. Da mesma forma, foi fundamental para que Mattos decidisse utilizar o formato de *banners*, o que, em sua concepção, afastaria a exposição do discurso hegemônico do campo artístico.

Porém, apesar desse desejo de se espalhar pelo espaço, as iniciativas não avançaram para épocas posteriores. Digo isso baseado no fato de que a maioria dos artistas participantes das mostras, bem como seus respectivos curadores, não abordaram mais a aids em seus trabalhos. Apenas Viriato parece uma exceção. No entanto, mesmo ele não realizou outra exposição com o tema; trabalhou com a aids em suas obras de maneira cada vez mais difusa, diluindo-a nas suas relações com a sexualidade e o corpo.

A questão do convite para pessoas próximas, configurando curadorias afetivas, é um dado importante, pois remete às redes de apoio dos próprios enfermos e das redes de resposta à aids, assim como ao fato de a grande maioria das obras ter sido produzida por encomenda, o que caracteriza, de certa forma, a emergência da questão e a necessidade de mobilização e organização ao seu redor. Essa relação próxima e afetiva contrasta com as relações internacionais que os projetos estabeleciam, já que *AIDS: Consciência e Arte* era uma consequência indireta de *Tema AIDS*, exposição norueguesa da qual participara Viriato, bem como possuía materiais que vieram de diversos países, montados junto dos trabalhos de artistas brasileiros, principalmente paranaenses. Em outra direção, a mostra de Mattos, ao integrar a *VIII Bienal de Havana*, levou ao exterior essa proposta construída a partir dos artistas com quem mantinha relações de proximidade. Nessa perspectiva, simultaneamente locais e internacionais, as exposições produziam redes bastante específicas, indo a lugares nos quais seus realizadores conseguiam disseminá-las.

Sobre os estudos monográficos dos artistas, existe uma grande variabilidade, que oscila entre o comentário da aids e a sua ocultação de maneira bastante frequente. O silêncio sobre o estado sorológico e a causa da morte de alguns artistas, a pouca atenção dada à aids no exame das obras e, principalmente, o isolamento das análises e dos comentários que mencionavam a doença foram indicadores de estratégias invisibilizadoras, às vezes, mesmo quando a doença era comentada: aproximada com frequência de maneira pouco profunda, sua menção, costumeiramente, é interpretada como uma escolha particular do artista, e não enquanto uma manifestação que encontrava correspondência em seus pares. Essas situações indicaram o fato de que, para que a aids estivesse visível, não bastava apenas sua presença.

Não consegui identificar um estrato temporal no qual se possa definir uma escolha por falar ou não do tema. Mesmo assim, é importante destacar a postura de pesquisadoras como Abreu (2016) e Soares (2018a, 2018b) em inscrever, respectivamente, Otacílio Camilo e Claudio Goulart no interior das discussões sobre a enfermidade em seus estudos, que têm papel importante no estabelecimento da discursividade teórica sobre tais artistas, bem como Malinski (2019), que dá continuidade à abordagem da enfermidade como um dado importante para o entendimento do trabalho de Raul Cruz. São autores que, do interior do ambiente acadêmico, em pesquisas de graduação e pós-graduação, produzem conhecimento sobre artistas que se encontram à margem da hegemonia discursiva presente na historiografia da arte sudestina que se apresenta como brasileira. Na perspectiva de Finkelstein (2018), talvez esse grupo represente o desenvolvimento de uma aids 2.0 no Brasil, produzindo reflexões sobre a questão em um

momento de relativo afastamento, assim como esta pesquisa, que, hoje, também resultado de seu tempo, procura inscrever tais questões em um momento de fortes debates sobre visibilidade e representatividade.

A partir dos textos analisados nesta investigação, é possível ainda identificar algumas linhas de força. Em grande parte deles, o comentário sobre a aids é realizado a partir da biografia. Nesses casos, comparei fontes para demonstrar que alguns autores falam sobre a enfermidade e que outros a ocultam da vida dos artistas. Foi perceptível, em alguns momentos, o esforço em escamotear a doença, utilizando-se, por exemplo, documentos, como fizera Spinelli (2010) ao abordar a vida e a obra de Vallauri. Em muitos casos, como nos textos sobre esse artista, a sexualidade também era suprimida, aspecto que fortalece a associação entre o homoerotismo e a aids. É curioso pensar que, por algum tempo, as duas condições eram quase sinônimas e, por esse motivo, a menção a qualquer uma delas parecia evocar a outra.

Foi importante perceber também que, no caso de obras de arte que versavam sobre a aids, muitas vezes faltava uma análise mais aprofundada para aferir a sua proximidade com a doença. A trilha sonora do vídeo de França, as referências ao *banheirão* na obra de Leonilson, a percepção de que Vallauri desenhava homens a partir de uma referência homoerótica e que construía sua Rainha do Frango Assado como uma legítima diva gay, assim como os diferentes materiais reunidos por Hudinilson. Todas essas imagens solicitam de seu leitor conhecimento sobre a cultura visual da dissidência sexual e também as iconografias criadas – e mesmo aquelas apropriadas – no contexto da epidemia de aids.

Retomando o comentário sobre a situação de isolamento das menções textuais à aids, é importante dizer que, nos textos pesquisados, as iniciativas de comparação foram pobres em estabelecer relações nas obras dos artistas. É curioso, pois os textos aos poucos relevaram uma rede entre os indivíduos que trabalharam e viveram juntos, colaborando em diversas ocasiões. No entanto, quando o tema era a doença ou o comentário crítico de obras que versavam sobre ela, nunca se estabeleciam relações com as obras de outros artistas que também abordaram a moléstia.

Assim, na análise das monografias, quando existia o comentário da aids, ele se apresentava como uma manifestação particular do desejo individual do artista de cruzar a sua biografia com a obra, não partindo do entendimento da aids como um fato social de grande impacto no último quarto do século XX, o que poderia suscitar diferentes confrontos. É muito triste perceber que as obras de Hudinilson e Leonilson nunca são aproximadas pela sua

abordagem da doença, assim como a produção de ambos não é discutida a partir das realizações de França, apesar de as bibliografias claramente demonstrarem que eles eram pessoas próximas. Nem mesmo o homoerotismo de Vallauri é aproximado das obras de Hudinilson, seu parceiro de trabalho, para ficar só nos exemplos da porção mais privilegiada em termos de monografias e visibilidade na arte produzida no Brasil

Nesse panorama, os comentários críticos são ilhas de significação latente que aguardam a necessária aproximação para que se compreenda a aids não como uma questão pontual, mas enquanto um atravessamento muito mais amplo. Essa estratégia é uma das mais sutis, mas também uma das mais potentes para impedir que o tema da aids seja visto como uma questão fundamental na arte no fim do século XX e início do XXI.

Por esses motivos, Leonilson parece ser o único porta-voz desse tema, tendo amplo destaque, sozinho, em um horizonte no qual outras figuras não se inscrevem. Assim, produz-se e reforça-se o caráter romântico do artista, uma percepção de que talvez somente ele pudesse abordar esse terrível episódio. Talvez a existência do *Projeto Leonilson*, assim como a presença de artistas e amigos próximos nessa iniciativa, como Lagnado (2019), tenha garantido que sua relação com a aids não fosse silenciada. Ainda assim, é necessário destacar, mais uma vez, como *O perigoso* ocupa um papel central no imaginário sobre a aids e o artista, como um símbolo, ocupando, repetidamente, o espaço onde poderiam estar outras imagens de outros artistas que também discutiram a doença.

De maneira comparativa, é possível afirmar que as exposições desenvolveram um discurso de coletividade, enquanto os textos monográficos procuraram individualizar a discussão sobre a aids no interior da narrativa sobre os artistas, bem como de seus respectivos trabalhos. Entretanto, as obras por encomenda produzidas para as exposições, que representam uma numerosa maioria, são uma produção ocasional, episódica e solicitada, que não é o resultado espontâneo de atrelar o trabalho poético à enfermidade, ainda que isso não interfira na sua potência. Basta lembrar que Gomes afirmara que selecionou para sua mostra artistas que não abordavam o tema, mas que ele considerava qualificados para produzirem boas obras. Isso demonstra uma outra postura diante da crise da aids, diferentemente dos artistas estudados pelas suas monografias, que cruzam sua arte com a epidemia por motivações próprias, ou seja, em sua maioria, por ser serem soropositivos ou por estarem implicados de alguma maneira na moléstia.

Parece curioso, então, que, no caso dos textos, as bibliografias indiquem as relações biográficas dos artistas, mencionando que eles estudaram, produziram e conviveram e que, ao mesmo tempo, não exista nenhuma aproximação para se pensar toda uma geração atingida pela doença de forma coletiva quando esta é mencionada. Assim, se Tinoco (2009) advoga no sentido de uma história da arte que pense a produção dos anos 1980 não pela chave da pintura, mas sim pelo corpo, penso que talvez seja possível pensar em uma geração atingida pela aids no Brasil, como o faz Reed (2011) ao comentar a especificidade da arte gay no contexto anglo-saxão.

Diante dessa perspectiva, ao tentar responder à pergunta de minha tese, percebo que a maior invisibilidade não é simplesmente não mencionar a doença ou mesmo tratá-la eufemisticamente, mas, sim, não apresentar o impacto da aids no campo da arte de maneira integrada. Assim, afirmo que a presença da aids nas artes visuais no Brasil é frágil tanto pelos silêncios sobre a moléstia quanto pela falta de memória sobre as exposições e as iniciativas que abordaram o tema. Além disso, por não entender seu impacto de maneira integrada, frequentemente a doença é vista como um aspecto isolado, e não como uma epidemia mundial que causou profundas mudanças na sociedade e na cultura ao final do século XX. Frequentemente associada ao preconceito contra a diferença sexual, a aids continua invisibilizada nos discursos sobre a arte produzida no Brasil por meio de uma construção discursiva que camufla seu impacto no campo das artes visuais.

Penso que seria difícil para o campo da arte, tão preso ao paradigma da autonomia, como problematizado por Lagnado (2019), descrever uma época não pelas suas características formais, e sim, como diria Butkus (2013), por um problema de ordem extra-artística. Como Tinoco (2009), defendo que o corpo poderia ser um bom denominador para repensar a produção a partir dos anos 1980, que, sob o selo da geração 1980, produziu violentas invisibilidades. O fato de a doença ter afetado os artistas que pertenceram a esse movimento poderia ressignificar sua leitura, mas, infelizmente, os anos 1980 no Brasil, em uma importação oportunista de termos e conceitos estrangeiros, continua sendo a década do retorno da pintura. Ainda que Mattos e Araújo façam comentários que inserem o impacto da chegada na aids à geração 1980, uma quase obviedade se for pensada a chegada da enfermidade no país, é surpreendente que, além do rótulo restritivo à pintura, esta não seja problematizada como a geração atingida pela aids, algo que parece muito mais estabelecido, por exemplo, na cena estadunidense.

Talvez fosse mais interessante olhar para o contexto internacional não a partir da centralidade da pintura nos anos 1980, mas a partir da perspectiva de recuperação do tema da aids na história da arte, como muitas publicações e exposições recentes têm realizado. Em algumas dessas mostras, como já comentado nesta tese, obras de artistas brasileiros como Edilson Viriato, Claudio Goulart, Hudinilson Jr. e Rafael França estiveram presentes. A própria realização das exposições sobre aids e suas ligações com o contexto internacional podem ser indícios de que é necessário observar, simultaneamente, o cenário internacional e a especificidade local.

Diante da constatação de que a aids é permeada por processos que a invisibilizam, seja pela sistemática fragilidade dos processos de memória das exposições, seja pelo silêncio sobre ela ou pela individualização de sua abordagem no trabalho dos artistas, gostaria de propor um trabalho artístico como um possível paradigma para a compreensão da enfermidade nas artes visuais a partir da especificidade do Brasil. Da mesma forma que evoquei trabalhos de Pepe Miralles para pensar minha metodologia, penso que os *Cadernos de Referência* de Hudinilson Jr. podem tanto explicar a invisibilidade da aids quanto indicar as suas possibilidades de abordagem para o futuro. Esses trabalhos são, para mim, o que o *Angelus Novus* (1920) de Klee foi para Benjamin: uma imagem que, simultaneamente, olha para o presente e para o passado.

É preciso dizer, antes de tudo, que vejo nos cadernos de Hudinilson a possibilidade de uma construção discursiva que problematiza uma memória periférica produzida a partir de uma episteme homoerótica. O artista começou a reunir recortes que lhe interessavam, combinando-os sobre volumes que iam ficando inchados pelas colagens em suas páginas. De uma maneira particular, o artista retirava fragmentos e transbordamentos homoeróticos e os inseria em uma narrativa pessoal. Nos cadernos de Hudinilson, imagens latentes passavam a ser vistas de outras formas, construindo uma discursividade contra-hegemônica. Acredito que, justamente por isso, os cadernos possam ser vistos como uma história do homoerotismo e, conseqüentemente, da aids, que não seria escrita a partir da discursividade hegemônica e dos seus dispositivos. Talvez por esse motivo até hoje não existam estudos mais aprofundados sobre esses materiais.

Nos cadernos, foi possível entrar em contato com fontes diversas que apresentavam diferentes opiniões sobre os episódios que envolviam a epidemia, narrados pela perspectiva de quem a viveu ao enterrar amigos, temer pela própria vida e ver diante de si a transformação da liberdade sexual em sentença de morte. Por meio da construção dessa espécie de diário e por meio da reunião de materiais heterogêneos que não eram atravessados por uma sensibilidade

heteronormativa, mas sim imersos no desejo homoerótico, tão silenciado nos textos investigados nesta pesquisa, Hudinilson apresentava um levantamento que reunia as contradições e as ambiguidades da epidemia, vinculadas ao desejo de registrar esse contexto. Em suas páginas, acabei encontrando fontes importantes para problematizar o tema, que se apresentavam nas colagens cercadas tanto pelo erotismo quanto pela morte. Nesse sentido, talvez as histórias da arte e da aids no Brasil devam levar em conta o empreendimento de Hudinilson para problematizar o cânone da disciplina, discutindo seus preceitos e ampliando seu campo de atuação para que possa ultrapassar suas próprias margens.

Nas páginas desta pesquisa, são citadas diferentes autoras, autores, historiadores, historiadoras, teóricas, teóricos, muitos deles gays, bissexuais, lésbicas. Muitos deles escapando de rótulos sobre seus desejos, identidades e subjetividades. Muitos falecidos em decorrência da aids ou que desse tema se ocuparam. Junto aos debates sobre os curadores, as exposições e os artistas, sua reunião indica a existência de uma discursividade da diferença em relação ao sistema de sexo/gênero, bem como no que se refere à autonomia da arte. Gostaria, então, de pensar que, a partir das reflexões de pensadores como esses e dos resultados desta tese, fosse possível abordar outras estratégias na direção de pesquisas que investigassem os cruzamentos entre a aids e a arte, atenuando violência dos silêncios, fazendo reluzir a sua visibilidade intrincada, mediada por relações de poder que continuam a inscrever sua existência nas margens.

Referências

- 15 ARTISTAS son parte de la muestra ‘Chile tiene SIDA’ em el Bellas Artes. **Quid**. Santiago, Chile, 17 dez. 2018. Disponível em: <https://quid.cl/2018/12/17/chile-tiene-sida-museo-nacional-de-bellas-artes/> Acesso em: 12 nov. 2019.
- ABREU, Caio Fernando. **Pequenas epifanias**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- ABREU, Izis Tamara Mineiro de. **Otacílio Camilo (1959-1989)** – Estética da rebeldia. 2016. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- ADAMS, Brooks. Beautiful, dangerous people. **Art in America**. New York, USA, v. 99, n. 3. p. 126-133, 2011.
- AIDS é tema de mostra artística em Curitiba. **O Paraná**, Cascavel, 15 set. 1993. p. 4.
- ALIAGA, Juan Vicente; CORTÉZ, Jose Miguel G. **Desobediencias**. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos em el arte en América Latina y España: 1960-2010. Madrid, España: Egales, 2014.
- ALMEIDA, Dino. Dino Almeida Informa. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 1 set. 1993. p.8.
- ALPHAWOOD GALLERY. **Art AIDS America Chicago**. Chicago, USA: Alphawood Foundation, 2018.
- ALVES, Marcelo Guimarães. **Milton Kurtz: aproximações ao espírito pop**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- ALVES, Ricardo Henrique Ayres. **AIDS e arte contemporânea em Keith Haring, Pepe Espaliú e Leonilson**: miasmas e metáforas. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais – Bacharelado). Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2013. Disponível em: https://sistemas.furg.br/sistemas/sab/arquivos/conteudo_digital/000001959.pdf. Acesso em: 17 mar. 2019.
- ALVES, Ricardo Henrique Ayres. O discurso homoerótico latente na obra de Luiz Henrique Schwanke. *In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE*, 36., 2016, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2016. p. 551-560.
- ALVES, Ricardo Henrique Ayres. **Tanatografias da aids nas artes visuais**: o corpo enfermo diante da morte e da fotografia. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131019>. Acesso em: 17 de mar. 2019.
- ALVES, Ricardo Henrique Ayres. Tensões entre palavra e imagem: o discurso homoerótico na escrita recente da história da arte. *In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE*, 12., 2017, Campinas. **Anais [...]**. Campinas, IFCH-UNICAMP, 2017. p. 522-528.
- ARAÚJO, Adalice. A boa programação de setembro e outubro. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 26 set. 1993a. Caderno G, p. 4.

- ARAÚJO, Adalice. As melhores exposições de setembro/Pesquisa de opiniões. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 3 out. 1993b. Caderno G, p. 3.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- ARENAS, Reinaldo. **Antes que anoiteça**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2019.
- ARIÈS, Philippe. **Morir en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días**. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo, 2012.
- ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Unesp, 2014.
- ARRUDA, Paula Trusz. **Apropriação de imagens fotográficas e referências da História da Arte : um estudo sobre a obra de Mário Röhnelt**. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.
- ARRUDA, Paula Trusz. **Pregnâncias da autorreferencialidade: a produção de Mário Röhnelt nos anos 1980**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- BACH, Christina. **Jorge Guinle**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BARCINSKI, Fabiana Werneck. **Sobre a arte Brasileira: da pré-história aos anos 1960**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BARGAS, Diego. Especial Castelo Rá-Tim-Bum: Por onde andam os amigos do Castelo? **Quem**, Rio de Janeiro, 30 jul. 2014. Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2014/07/especial-castelo-ra-tim-bum-por-onde-andam-os-amigos-do-castelo.html>. Acesso em: 15 fev. 2019.
- BARRÓN, Sofia; NAVARRO, Judith. Mites i estètica en la malatia. *In: L'art làtex*. Reflexió, imatges i SIDA. València, Espanha: Universitat de València, 2006. p. 10-45.
- BARROS, Roberta. **Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. de Autora, 2016.
- BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BASTOS, Francisco Inácio. **Aids na Terceira Década**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.
- BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BAYER, Ronald. Sida, salud pública y libertades civiles. *In: PLATTS, Mark (org.). Sida: aproximaciones éticas*. Cidade do México, México: UNAM: Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 35-65.
- BECHELANY, Camila; PEDROSA, Adriano (org.). **Histórias da Sexualidade**. São Paulo: MASP, 2017.
- BELL, Julian. **Espelho do mundo**. Uma nova história da Arte. Lisboa, Portugal: Orfeu Negro, 2009.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac

Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BESSA, Marcelo Secron. **Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BESSA, Marcelo Secron. **Os perigosos: autobiografias & aids**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BIBERG, Carolina (org.). **Claudio Goulart: some pieces of myself**. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2017.

BORDOWITZ, Gregg. **The aids crisis is ridiculous and other Writings, 1986–2003**. Cambridge, USA: MIT Press, 2004.

BORTOLOZZI, Remom Matheus. Itinerários para memórias da arte transformista paulistana. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação do SESC-SP**, São Paulo, n. 5, p. 9-21, 2017.

BRASIL. Ministério da Saúde. Departamento de Vigilância, Prevenção e Controle das IST, do HIV/Aids e das Hepatites Virais. **O que é aids?** Brasília, 2014. Disponível em: <http://www.aids.gov.br/pagina/o-que-e-aids>. Acesso em: 23 jan. 2014a.

BRASIL. Ministério da Saúde. Departamento de Vigilância, Prevenção e Controle das IST, do HIV/Aids e das Hepatites Virais. **O que é HIV?** Brasília, 2014. Disponível em: <http://www.aids.gov.br/pt-br/publico-geral/o-que-e-hiv>. Acesso em: 23 jan. 2014b.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BUTKUS, Vitor. **Libro negro**. Respostas a Rafael França. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013a.

BUTKUS, Vitor. Para o meu vizinho de sonhos: destinação em Leonilson. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 3, n. 5, p. 149-157, 2013b.

BUTKUS, Vitor. **Tratado de Narciso**. Vídeo. 2013c. Disponível em: <https://vimeo.com/78773524>. Acesso em: 13 fev. 2018.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 2012a.

BUTLER, Judith. **Deshacer el género**. Barcelona, España: Paidós, 2012b.

BUTLER, Judith. **El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad**. Barcelon, España: Paidós, 2013.

CAMNITZER, Luis. **Arte, estado y no he estado**. Montevidéo, Uruguai: HUM, 2012

CAMPUZANO, Giuseppe. Museu Travesti do Peru. Linha da Vida. *In*: SESC. **Caderno Sesc_Videobrasil 11: alianças de corpos vulneráveis: feminismos, ativismo bicha e cultura visual**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Videobrasil, 2015.

CANTON, Katia. **Novíssima Arte Brasileira: um guia de tendências**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. Claudio Goulart. *In* BIBERG, Carolina (org.). **Claudio Goulart: some pieces of myself**. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2017.

CASSUNDÉ, Bitu. Sobre o vulcão. *In*: CASSUNDÉ, Bitu; RESENDE, Ricardo. **Leonilson**: Sob o peso dos meus amores. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. p. 39-57.

CASSUNDÉ, Bitu; RESENDE, Ricardo. **Leonilson**: Sob o peso dos meus amores. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault** – Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. 2. ed. Belo Horizonte, Autêntica, 2016.

CAVALCANTI, C.; BARBOSA, R.; BICALHO, P. P. G. Os Tentáculos da Tarântula: Abjeção e necropolítica em operações policiais a travestis no Brasil pós-redemocratização. **Psicologia: Ciência e Profissão**, v.38, n. 2, p. 175-191, 2018.

CENAS da vida depois da aids. Exposição mostra como vírus mudou a visão dos artistas. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano 77, n. 25040, 2 mar. 2002. Segundo Caderno, p. 7.

CHEVRIER, Jean-François. El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica. *In*: PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge (org.). *Indiferencia y singularidad*. Barcelona, España: Gustavo Gili, 2003. p. 201-212.

CHIARELLI, Tadeu. **Erotica**. Os sentidos na arte. São Paulo: Associação de Amigos do CCBBSP, 2005.

COHN, Thomas. Depoimento de Thomas Cohn. *In*: PERLINGEIRO, Max (org.). **Leonilson por Antonio Dias**: perfil de uma coleção. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2019.

CONDURU, Roberto. Conjugando (subvertendo?) o glocal a partir do Benim: Hazoumé, Quenum, Zinkpé. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 30., 2010, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010, p. 1046-1052.

CONDURU, Roberto. **Jorge Guinle**. Rio de Janeiro: Barléu, 2009.

CONDURU, Roberto. Ogum historiador? Emanuel Araújo e a historiografia da arte afrodescendente no Brasil. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 29., 2009, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2019, p. 159-168.

CONSCIÊNCIA e arte pela vida. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 5 set. 1993. Caderno G, p. 5.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950 – 2000**: movimentos e meios. 3. ed. São Paulo: Alameda, 2009.

COSTA, Helouise (org.). **Sem medo da Vertigem**: Rafael França. São Paulo: Marca d'Água, 1997.

COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício**. Estudos sobre o homoerotismo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

COUTINHO, Wilson. Visão superficial, na arte, do mal do séc. XX. Mostra no Museu Nacional de Belas Artes procura focar o impacto da Aids mas toma um caminho errado. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano 77, n. 25058, 20 mar. 2002. Segundo Caderno, p. 4.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional**: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

- CRIMP, Douglas. Aids: análise cultural, ativismo cultural. *In*: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). **Histórias da sexualidade**: antologia. São Paulo: MASP, 2017.
- CRIMP, Douglas. **Melancholia e Moralism**: Essays on AIDS e Queer Politics. Cambridge, USA: MIT Press, 2004.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- CRUZ, Luiz Alberto Borges da. **Raul Cruz**: Sonhos. Curitiba: Ed. de autor, 2008.
- DANIEL, Herbert. Aids no Brasil: a falência dos modelos. *In*: DANIEL, Herbert; PARKER, Richard. **Aids, a terceira epidemia**: ensaios e tentativas. 2. ed. Rio de Janeiro: ABIA, 2008a. p. 33-56
- DANIEL, Herbert. Anotações à margem do viver com aids. *In*: LANCETTI, Antonio (org.). **Sáúdeloucura 3**. São Paulo: Hucitec, 1992.
- DANIEL, Herbert. O primeiro AZT a gente nunca esquece. *In*: DANIEL, Herbert; PARKER, Richard. **Aids, a terceira epidemia**: ensaios e tentativas. 2. ed. Rio de Janeiro: ABIA, 2008b. p. 139-143.
- DANIEL, Herbert; PARKER, Richard. **Aids, a terceira epidemia**: ensaios e tentativas. 2. ed. Rio de Janeiro: ABIA, 2008.
- DE MARTINO, Marlen. **Narrativas do eu**: confissões na arte contemporânea. O corpo como diário. 2009. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- DÍAZ, Tamara Figueroa. **La resistencia de la loca barroca de Pedro Lemebel**. Anomia y militância corpórea em América Latina. Barcelona, España: Egales, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DOMÍNGUEZ-RUVALCABA, Héctor. **Latinoamérica Queer**. Cuerpo y política queer em América Latina. Ciudad de México, México: Ariel, 2019.
- EL ARTISTA Pepe Miralles dibuja las narrativas del sida en cuatro bibliotecas de Palma. **20 Minutos**, España, 2 nov. 2017. Disponível em: <https://www.20minutos.es/noticia/3176314/0/artista-pepe-miralles-dibuja-narrativas-sida-cuatro-bibliotecas-palma/>. Acesso em: 18 dez. 2019.
- ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos seguido de Envelhecer e morrer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FABBRINI, Ricardo. **A arte depois das vanguardas**. Campinas: Ed. Unicamp: Fapesp, 2002.
- FASANARO, Antonio Carlos de Macedo. **Jorge Guinle**: uma pintura de fragmentos e citações, 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. **Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes**. São Paulo: Edições 70, 2019.
- FIDELIS, Gaudêncio. **Queermuseu**: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018.

- FIDELIS, Gaudêncio. **Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira**. São Paulo: Santander Cultural, 2017.
- FINKELSTEIN, Avram. **After Silence**. A history of AIDS through Its Images. Oakland, USA: University of California Press, 2018.
- FIOCRUZ. **A epidemia da aids através do tempo**. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <http://www.ioc.fiocruz.br/aids20anos/linhadotempo.html>. Acesso em: 11 fev. 2020.
- FLUSSER, Vilém. **Fenomenologia do brasileiro**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade 1: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade 2: O uso dos prazeres**. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade 3: O cuidado de si**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 23. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. *In*: FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber**. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 203-222.
- FOUCAULT, Michel. **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão...** um caso de parricídio do século XIX, apresentado por Michel Foucault. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.
- FOUCAULT, Michel. **Herculine Barbin: o diário de um hermafrodita**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- FOUCAULT, Michel. **História de la sexualidade 4: Las confesiones de la carne**. Ciudad de México, México: Siglo XXI, 2019.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- FRANCO, S.; SILVA, N.; OLIVEIRA, J. Gênero e travestilidade nas telas de cinema: a trajetória de Claudia Wonder em filme documentário. **Caderno Pesquisa do Cdhis**, Uberlândia, v.30, n.1, p. 154-181, 2017.
- FREITAS, Nathalia De. **A representação visual do Pincel Atômico em Goiás na década de 1980**. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, 2014.
- GALLAGHER, James. Genética 'inocenta' canadense acusado erroneamente de ser 'Paciente Zero' da Aids nos EUA. **BBC**, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-37786183>. Acesso em: 17 nov. 2019.

GANCIA, Barbara. Piano de creiom. *In*: LEONILSON, José. **Leonilson**: use, é lindo, eu garanto. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 9-10.

GARCIA, Wilton. **Homoerotismo & imagem no Brasil**. São Paulo: Nojosa, 2004.

GETSY, David J (org.). **Queer**. Documents of Contemporary art. Cambridge, USA: The MIT Press; Londres, Inglaterra: Whitechapel Gallery, 2016.

GIUNTA, Andrea. **Feminismo y arte latino-americano**. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires, Argentina: XXI Editores, 2018.

GONZÁLEZ-TORRES, Félix. 1990: L.A., “O Campo de Ouro”. Tradução: Paulo Reis. *In*: FRANKOWICZ, Marcos. **¡Si, tiene en portugués!** Curitiba: Ed. de Autor, 2015.

GRAMMONT, Guiomar de. **Aleijadinho e o aeroplano**: o paraíso barroco e a construção do herói colonial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

GREEN, James. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

GREEN, James; POLITO, Ronald. **Frescos trópicos**: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870-1980). Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GREEN, James; QUINALHA, Renan. **Ditadura e homossexualidades**: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EdUFSCAR, 2018.

GUASCH, Anna Maria. **Autobiografías visuales**. Del archivo al índice. Madrid, España: Siruela, 2009.

GUASCH, Anna Maria. **El arte último del siglo XX**. Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid, España: Alianza, 2005.

GUASCH, Anna Maria. **Los manifiestos del arte posmoderno**. Textos de exposiciones, 1980-1995. Madrid, España: Akal, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. Lisboa, Portugal: Presença, 2002.

HERNANDEZ, Leila Leite. **As Exposições Universais: a divisão entre europeus e africanos e a fortaleza do racismo**. MASP Palestras: Ciclo Afro-atlântico. 4 ago. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QPgxwMEQiUA> . Acesso em: 14 abr. 2020.

HERNÁNDEZ, Robb. **Archiving an Epidemic**: Art, AIDS, and the Queer Chicana Avant-Garde. New York, USA: New York University Press, 2019.

HERNÁNDEZ, Robb; TERRIL, Joey. Coastal Traffic: Triangulated Encounters in Art/AIDS/Americas. *In*: TACOMA ART MUSEUM. **Art AIDS America**. Tacoma, USA: Tacoma Art Museum: University of Washington Press, 2015. p. 100-111.

JARDIM, Eduardo. **A doença e o tempo**: aids uma história de todos nós. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

JONES, Amelia; SILVER, Erin. História da Arte Feminista queer, uma genealogia imperfeita. *In*: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). **Histórias da sexualidade**: Antologia. São Paulo: MASP, 2017. p. 240-271.

- KERN, Maria Lucia Bastos. Historiografia da arte: mudanças epistemológicas contemporâneas. *In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS*, 16., 2007, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: ANPAP, 2007. p. 123-135.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. Historiografia da arte: revisão e reflexões face à arte contemporânea. **Porto Arte**: Porto Alegre, v. 13, n. 22, p. 123-135, 2005.
- KLEIN, Paulo. Viva Vallauri e a arte como diversão! *In: MIS. Alex Vallauri: foto-MIS*. São Paulo: SESI, 2017.
- KOLOSSA, Alexandra. **Haring**. Lisboa, Portugal: Taschen, 2005.
- KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- LAGNADO, Lisette. **Leonilson**. São tantas as verdades. So many are the truths. São Paulo: FIESP, 1998.
- LAGNADO, Lisette. **Leonilson** - São tantas as verdades/So many arte the truths. São Paulo: Projeto Leonilson, 2019.
- LAURINDO-TEODORESCU, Lindinalva; TEIXEIRA, Paulo Roberto. **Histórias da aids no Brasil, v. 1**: as respostas governamentais à epidemia de aids. Brasília: Ministério da Saúde/Secretaria de Vigilância em Saúde/Departamento de DST, Aids e Hepatites Virais, 2015a.
- LAURINDO-TEODORESCU, Lindinalva; TEIXEIRA, Paulo Roberto. **Histórias da aids no Brasil, v. 2**: a sociedade civil se organiza pela luta contra a aids. Brasília: Ministério da Saúde/Secretaria de Vigilância em Saúde/Departamento de DST, Aids e Hepatites Virais, 2015b.
- LEITE, José Roberto Teixeira. A Academia e a pintura no Brasil no século XIX. *In: PALHARES, Taisa Helena P. Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo: do século XIX aos anos 1940*. São Paulo: Cosac Naify: Imprensa Oficial: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.
- LEITE JÚNIOR, Jorge. **Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento**. São Paulo: Annablume, 2006.
- LEITE, Luiz Carlos Fernandes Gonçalves. **Experiência Expressiva: reflexões sobre a pintura de Willem de Kooning e Jorge Guinle Filho, contextos e linguagens**. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) – Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, 2013.
- LEITE, Zeca Corrêa. Aids em museu. **Folha de Londrina**, Londrina, 9 set. 1993. Caderno 2, P. 3.
- LEMEBEL, Pedro. **Loco afán**. Crônicas de sidario. Barcelona, Espanha: Anagrama, 2000.
- LEONILSON, José. A dimensão da fala. *In: LAGNADO, Lisette. Leonilson* - São tantas as verdades/So many arte the truths. São Paulo: Projeto Leonilson, 2019. p. 77-137.
- LEONILSON, José. **Leonilson: use, é lindo, eu garanto**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- LES MONDES Du SIDA. Genève, Suisse: Sida Info Doc Suisse: Centre d’Art Contemporain Genève, 1998.
- LIMA, Delcio Monteiro de. **Os homoeróticos**. Os gays e lésbicas na sociedade brasileira. Rio

de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LIPPARD, Lucy R. Trojan Horses: Activist Art and Power. *In*: WALLIS, Brian (org.). **Art After Modernism: Rethinking Representation**. Boston, USA: New Museum of Contemporary Art, 1984. p. 341-358.

LÓPEZ, Miguel A. **Ficciones disidentes en la tierra de la misoginia**. Lima, Peru: Pesopluma, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer – uma política pós-identitária para a educação. **Estudos Feministas**, Santa Catarina, v. 9, n. 2, p. 541-533, 2001.

LUGONES, María. Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial. *In*: MIGNOLO, Walter (org.). **Género e descolonidad**. Buenos Aires, Argentina: Del Signo, 2008.

LUIS CABALLERO. *In*: **Wikipédia**. Flórida: Wikimedia Foundation, 2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Luis_Caballero&oldid=55515409. Acesso em: 18 jun. 2019.

LUZ, Angela Ancora da. Arte no Brasil no século XX. *In*: OLIVEIRA, M. A. R.; PEREIRA, S. G.; LUZ, A. A. **História da arte no Brasil: textos de síntese**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

MACHADO, Arlindo. Uma Experiência Radical de Videoarte. *In*: COSTA, Helouise (org.). **Sem medo da Vertigem: Rafael França**. São Paulo: Marca d'Água, 1997.

MACIEL, Maria Esther. O inventário dos dias: notas sobre a poética de Leonilson *In*: CASSUNDÉ, Bitu; RESENDE, Ricardo. **Leonilson: Sob o peso dos meus amores**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. p. 29-37.

MAFRA, David. **Raul Cruz: um encenador contemporâneo**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

MALAGÓN-KURKA, María Margarita. Deseo y Tormento em la obra de Luis Caballero. *In* MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLÍN. **Deseo y Tormento**. Luis Caballero 1968-1992. Medellín, Colômbia: MAMM, 2013.

MALINSKI, André. **Retratos infames: personagens representados pictoricamente por Raul Cruz na década de 1980 em Curitiba**. 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, 2019.

MARMO, Alena. **Uma conversa com Schwanke, uma visita à história da arte**. Florianópolis: SESC-SC, 2008.

MARQUES, Luiz. Debilidade e aporias da historiografia artística brasileira. *In*: Existe uma arte brasileira? **Perspective**, Paris, n. 2, 2013, p. 251-268.

MARQUES, Luiz; MATTOS, Claudia; ZIELINSKY, Mônica; CONDURU, Roberto. Existe uma arte brasileira? **Perspective**, Paris, n. 2, 2013, p. 251-268.

MARTINS, Joseane. A arte de viver a Aids. **Jornal do Estado**, set. 1993. Espaço 2, n.p.

MATTOS, Armando. **SIDAIDS**. Rio de Janeiro: SESC, 2002.

MATTOS, Claudia. Novos horizontes para a História da Arte no Brasil. *In*: Existe uma arte brasileira? **Perspective**, Paris, n. 2, 2013, p. 251-268.

MCKEE, Yates. **Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition**. New York, USA: Verso, 2016.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Rumo a uma 'História Visual'. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2005. p. 33-56.

MESQUITA, Fábio. Prefácio. In: LAURINDO-TEODORESCU, Lindinalva; TEIXEIRA, Paulo Roberto. **Histórias da aids no Brasil, v. 1: as respostas governamentais à epidemia de aids**. Brasília: Ministério da Saúde/Secretaria de Vigilância em Saúde/Departamento de DST, Aids e Hepatites Virais, 2015. p. 9-11.

MESQUITA, Ivo. Corpo vidente, corpo visível. In: LEONILSON, José. **Leonilson: use, é lindo, eu garanto**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 11-16.

MIGNOLO, Walter (org.). **Género e descolonidad**. Buenos Aires, Argentina: Del Signo, 2008.

MIGROS MUSEUM. **United by AIDS: An Anthology on Art in Response to HIV/AIDS**. Zurich, Suisse: Migros Museum, 2019.

MIRALLES, Pepe. **Biblioteca Pública Municipal de Mislata**. Valencia, España. 2019. Disponível em: <http://proyectosidasocial.com/biblioteca-publica-municipal-mislata/>. Acesso em: 17 dez. 2019a.

MIRALLES, Pepe. **Intervención em la Biblioteca Municipal de Manacor**. Valencia, España. 2019. Disponível em: <http://proyectosidasocial.com/intervencion-la-biblioteca-municipal-manacor/>. Acesso em: 17 dez. 2019b.

MIRALLES, Pepe. **Pepe Miralles**. Valencia, España. 2019c. Disponível em: <http://www.pepemiralles.com>. Acesso em: 23 fev. 2020.

MIRALLES, Pepe. **Proyecto Sida Social**. Valencia, España. 2019. Disponível em: <http://proyectosidasocial.com/>. Acesso em: 17 dez. 2019d.

MIS. **Alex Vallauri: foto-MIS**. São Paulo: SESI, 2017.

MIS. **Linha do Tempo**. São Paulo, 2020. Disponível em: https://www.mis-sp.org.br/sobre/linha_tempo. Acesso em: 25 mar. 2020.

MIX BRASIL. **MIX Brasil**. II Festival de Manifestação das Sexualidades. São Paulo: MIX Brasil, 1994.

MONTEIRO, Charles. A fotografia e a construção de uma nova visualidade nas revistas *Madrugada* e *Máscara*. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 30., 2010, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010, p. 98-104.

MOULIN, Anne Marie. O corpo diante da medicina. In: COURTINE, Jean-Jaques. **História do corpo: As mutações do olhar**. vol. 3. Petrópolis: Vozes, 2008.

MULTICULTURALISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3186/multiculturalismo>. Acesso em: 27 fev. 2018.

MURIÓ Luis Caballero. **El Tiempo**, Lima, Perú, 20 jun, 1995. Disponível em: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-348502>. Acesso em: 17 fev. 2020.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL. **Arte contra AIDS**. Porto Alegre, MACRS, 1994.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **Guerrilla Girls: gráfica 1985-2017**. São Paulo: MASP, 2017.

MARGS apresenta exposição que resgata a obra de Otacílio Camilo. Release de exposição. Porto Alegre: MARGS, 2019.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLÍN. **Deseo y Tormento**. Luis Caballero 1968-1992. Medellín, Colômbia: MAMM, 2013.

NASCIMENTO, Gabrielle. O Museu Nacional de Belas Artes nos anos de 1961 a 1964. **Arte & Ensaios**, n. 37, p. 61-67, 2019.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NO me estoy muriendo. **Semana**, Bogota, Colombia, 30 nov. 1992. Disponível em: <https://www.semana.com/nacion/articulo/no-estoy-muriendo/18758-3>. Acesso em: 15 mar. 2020.

NOCHLIN, Linda. Porque não existiram grandes artistas mulheres? *In*: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). **Histórias da Sexualidade**: Antologia. São Paulo: MASP, 2017.

O MAIS parecido possível – o retrato. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

OLIVEIRA, Myriam A. R.; PEREIRA, Sonia. G.; LUZ, Angela A. **História da arte no Brasil**: textos de síntese. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

OWENS, Craig. O discurso dos Outros: feministas e pós modernismo. *In*: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). **Histórias da sexualidade**: antologia. São Paulo: MASP, 2017.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**. A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PAIM, Claudia. Corpo Estranho: curadoria de videoperformances. *In*: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISA EM ARTES PLÁSTICAS, 23., 2014, Belo Horizonte. **Anais** [...]. Belo Horizonte: ANPAP, 2014, p. 2837-2849.

PARKER, Richard. **A construção da solidariedade**: AIDS, sexualidade e política no Brasil. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

PARKER, Richard. Depois da AIDS: mudanças no comportamento (homos)sexual. *In*: DANIEL, Herbert; PARKER, Richard. **Aids, a terceira epidemia**: ensaios e tentativas. 2. ed. Rio de Janeiro: ABIA, 2008a. p. 111-126.

PARKER, Richard. **Na contramão da AIDS**: sexualidade, intervenção, política. Rio de Janeiro: ABIA; São Paulo: 34, 2000.

- PARKER, Richard. Um americano quando cai no samba, ou A cultura sexual brasileira e a AIDS. *In*: DANIEL, Herbert; PARKER, Richard. **Aids, a terceira epidemia: ensaios e tentativas**. 2. ed. Rio de Janeiro: ABIA, 2008. p. 57-66.
- PEDROSA, Adriano. **Leonilson: Truth, Fiction**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.
- PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). **Histórias da sexualidade: Antologia**. São Paulo: MASP, 2015.
- PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? **Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 1-24, 2014.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. O impacto da AIDS, a afirmação da “cultura gay” e a emergência do debate em torno do masculino - fim da homossexualidade? *In*: RIOS, Luís Felipe *et al.* **Homossexualidade: produção cultural, cidadania e saúde**. Rio de Janeiro: Associação Brasileira Interdisciplinar de AIDS, 2004.
- PERLINGEIRO, Max (org.). **Leonilson por Antonio Dias: perfil de uma coleção**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2019.
- PERLONGHER, Néstor. **O que é aids**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PERPÉTUO, Ann Mary. Sidaids: 20 artistas contemporâneos retratam a pandemia que caracteriza a contemporaneidade. **Tribuna de Petrópolis**, Petrópolis, 8 set. 2002. Mulher, p. 1.
- PERSONA, Emerson. **A imagem de Maria Bueno na representação artística de Raul Cruz**. 2017. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade). Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2017.
- PINACOTECA DE SÃO PAULO. **O Desejo na Academia 1847-1916**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 1991.
- PLATTS, Mark (org.). **Sida: aproximaciones éticas**. Ciudad de México, México: UNAM: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- POLLOCK, Griselda. **Visión y Diferencia**. Feminismo, feminidad e historias del arte. Buenos Aires, Argentina: Fiordo, 2015.
- PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto Contrassexual**. Práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- QUEIROZ, Christina. Modernismo revisitado. Pesquisadores repensam o lugar do movimento vanguardista paulistano na cena cultural brasileira. **Revista Fapesp**, n. 266, p. 82-86, 2018. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/2018/04/19/modernismo-revisitado/>. Acesso em: 26 out. 2019.
- RAMIRO, Mario (org.). **3NÓS3: intervenções urbanas - 1979-1982**. São Paulo: Ubu, 2017.
- RAMIRO, Mario. As Xerografias de Rafael França: o Renascimento das Linhas de Força. *In*: COSTA, Helouise (org.). **Sem medo da Vertigem: Rafael França**. São Paulo: Marca d'Água, 1997.
- RANGEL, Márcio. **Oficina de Museologia**. 2005. Apresentação de Power Point. Disponível em: <https://slideplayer.com.br/slide/1754181/>. Acesso em: 15 fev. 2020.
- REED, Christopher. **Art and Homosexuality: A history of ideas**. New York: Oxford, 2011.

- REEVES, Teresa Bramlette. I'll Be Your Mirror. *In*: TACOMA ART MUSEUM. **Art AIDS America**. Tacoma, USA: Tacoma Art Museum: University of Washington Press, 2015. p. 54-60.
- REIS, Paulo. A exposição “O corpo na cidade” e uma reflexão sobre História da Arte brasileira. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 30., 2010, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010, p. 554-559.
- REIS, Paulo. Limiar da visualidade: artes visuais e a crise da aids. *In*: FREITAS, Arthur *et al.* **Imagem, narrativa e subversão**. São Paulo: Intermeios, 2016.
- RESENDE, Ricardo. Em busca da comunicação. *In*: CASSUNDÉ, Bitu; RESENDE, Ricardo. **Leonilson: Sob o peso dos meus amores**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. p. 11-27.
- RESENDE, Ricardo. **Posição amorosa**: Hudnilson Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- RESTREPO, Melissa Aguilar. Luis Caballero: Corta reseña biográfica. *In* MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLÍN. **Deseo y Tormento**. Luis Caballero 1968-1992. Catálogo. Medellín, Colômbia: MAMM, 2013.
- RODRIGUES, Rita de Cássia Colaço. Homofilia e homossexualidades: recepções culturais e permanências. **História**, São Paulo, v.31, n.1, p. 365-391, 2012.
- ROSA, Fernanda Soares da. **Claudio Goulart: o arquivo como memória**. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018a.
- ROSA, Fernanda Soares da. **Claudio Goulart: quando o horizonte é tão vasto**. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcelos, 2019.
- ROSA, Fernanda Soares da. Retrato Interior: o corpo e a Aids na obra de Claudio Goulart. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2018b. p. 505-515.
- ROTA-ROSSI, Beatriz. **Alex Vallauri: da gravura ao grafite**. 2. ed. São Paulo: Olhares, 2013.
- RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. São Paulo: Ubu, 2017.
- SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. **Por el culo: políticas anales**. Barcelona, España: Egales, 2011.
- SANTOS, Alexandre. Imagem fotográfica e ambiguidade narrativa na obra de Milton Kurtz. *In*: SANTOS, Alexandre; CARVALHO, Ana Maria Albani (orgs.). **Imagens: arte e cultura**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.
- SANTOS, Alexandre. Indisciplina do desejo: notas sobre a representação do corpo masculino na fotografia. *In*: CABEDA, Sonia T. Lisboa; SREY, Marlene Neves (orgs.). **Corpos e subjetividades em exercício interdisciplinar**. Porto Alegre: EDIPUC, 2004.
- SANTOS, Alexandre. Micro-narrativas fluidas: Arthur Rimbaud em Nova York e Jean Genet em Porto Alegre. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 30., 2010, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte,

2010, p. 71-78.

SANT'ANA, Tiago. "Queermuseu": A apropriação que acabou em censura. **Le Monde Diplomatique Brasil**, 18 set. 2017. Disponível em: <http://diplomatique.org.br/queermuseu-a-apropriacao-que-acabou-em-censura/>. Acesso em: 07 dez. 2018.

SCHMITT, Jean-Claude. A morte na Idade Média cristã. *In*: GODELIER, Maurice (org.). **Sobre a morte: invariantes culturais e práticas sociais**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

SOARES, Rosana de Lima. **Imagens veladas**. Aids, imprensa e linguagem. São Paulo: Annablume, 2001.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora. AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SPINELLI, João J. **Alex Vallauri**: Graffiti: Fundamentos estéticos do pioneiro do grafite no Brasil. São Paulo: BEI, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

STEINBERG, Leo. **Outros critérios**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

TACOMA ART MUSEUM. **Art AIDS America**. Tacoma, USA: Tacoma Art Museum: University of Washington Press, 2015.

TAPAJÓS, Ricardo. A introdução das artes nos currículos médicos. **Interface: Comunicação Saúde, Educação**, São Paulo, v. 6, n. 10, p. 27-36, 2002.

TAVARES, Márcio. Cultura brasileira, cultura de massas, cultura queer. *In*: FIDELIS, Gaudêncio. **Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira**. São Paulo: Santander Cultural, 2017. p. 31-33.

TINOCO, Bianca. **Performance e geração 80: resgates**. 2009. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Arte) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2009.

TIOMKIM. Contra todas as barreiras. **Indústria e Comércio**, Curitiba, 16 set. 1993. Coluna Cinemascope, p. f2.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

UNAIDS. **Informações básicas**. Brasília, 2020. Disponível em: <https://unaid.org.br/informacoes-basicas/>. Acesso em: 11 fev. 2020.

VALLE, Enéas. Os geodemas de Uá Moreninha *In*: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

VIRIATO, Edilson. **A arte de Viriato – A ferida da arte**. Curitiba: Ed. de autor, 2004.

VIRIATO, Edilson. **Consciência Arte AIDS**. Fôlder. 1993.

WANDERKOKEN, Katler Dettmann. **Alex Vallauri : graffiti e a cidade dos afetos**, 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo,

2017.

WOJNAROWICZ, David. Post Cards from America_X-rays from hell. *In: WITNESSES: Against Our Vanishing*. New York, USA: Artists Space, 1989.

WOJNAROWICZ, David. **Weight of the Earth: The Tape Journals of David Wojnarowicz**. South Pasadena, USA: Semiotext(e), 2018.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000

WOLL, Jorge. Aids consciência e arte. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 7 set. 1993. Almanaque, p. 21.

WONDER, Claudia. **Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias**. São Paulo: GLS, 2008.

WROBLESKI, Renata. Desestabilizando estruturas: Os muros da cidade invadidos por Fierce Pussy. *In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE*, 30., 2010, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: CBHA, 2010, p. 1041-1045.

ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil. Vol. 1**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983a.

ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil. Vol. 2**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983b.

ZERBINI, Luiz. Depoimento de Luiz Zerbini. In PERLINGEIRO, Max (org.). **Leonilson por Antonio Dias: perfil de uma coleção**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2019.

ZIELINSKY, Mônica. Historiografia da arte brasileira, em busca de seu lugar. *In: Existe uma arte brasileira? Perspective*, Paris, n. 2, 2013, p. 251-268.