

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

José Schneedorf

Os dias contados –
o artista terminal, a pandemia oitentista e o anúncio da contemporaneidade

Belo Horizonte
2023

José Roberto Schneedorf Ferreira da Silva

OS DIAS CONTADOS –
o artista terminal, a pandemia oitentista e o anúncio da contemporaneidade

Tese apresentada ao Curso de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes Plásticas, Visuais e Interartes.

Orientadora: Prof. Dr^a. Maria Angelica Melendi de Biasizzo.

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

701.08 S358d 2023	Schneedorf , José, 1973- Os dias contados [recurso eletrônico] : o artista terminal, a pandemia oitentista e o anúncio da contemporaneidade / José Roberto Schneedorf Ferreira da Silva. – 2023. 1 recurso online (521 p. : il.) Orientadora: Maria Angélica Melendi de Biasizzo. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia. 1. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 2. AIDS (Doença) e arte – Teses. 3. COVID-19 Pandemia, 2020 – Teses. 4. Morte – Teses. 5. Morte na arte – Teses. 6. Arte moderna – Séc. XX-XXI – Teses. 7. Arte – aspectos sociais – Teses. I. Biasizzo, Maria Angélica Melendi, 1945- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.
-------------------------	--



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese do aluno **JOSÉ ROBERTO SCHNEEDORF FERREIRA DA SILVA**

Número de Registro - **2019665500**.

Título: **“Os dias contados - o artista terminal, a pandemia oitentista e o anúncio da contemporaneidade”**

Profa. Dra. Maria Angelica Melendi de Biasizzo - Orientadora - EBA/UFMG

Prof. Dr. Sebastião Brandão Miguel - Titular - Escola Guignard-UEMG

Prof. Dr. Fabio dos Santos Moraes - Titular - Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Prof. Dr. Rodrigo Freitas Rodrigues - Titular - UFU

Prof. Dr. Ricardo Henrique Ayres Alves - Titular - Universidade Federal de Pelotas

Belo Horizonte, 30 de junho de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Sebastião Brandão Miguel, Usuário Externo**, em 10/07/2023, às 08:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabio dos Santos Moraes, Usuário Externo**, em 10/07/2023, às 09:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 12/07/2023, às 12:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2454708** e o código CRC **1625D37E**.

Para Sérgio
Para José
Para Ulisses

AGRADECIMENTOS

Para família, amigos, colegas e alunos.
Pela mesa.

Para Piti e Banca: Fabio Morais; Sebastião Miguel; Ricardo Ayres;
Rodrigo Freitas; Adolfo Cifuentes; Gladston Costa.
Pelo vinho.

Para o PPGA – EBA/UFMG; para UEMG; para CNPq; para FAPEMIG.
Pelo teto.

Para as revistas Concinnitas (Instituto de Artes/UERJ); Estado da
Arte (Instituto de Artes/UFU); Porto Arte (PPGAV – Instituto de Ar-
tes/UFRGS); Ouvirouver (PPGA – Instituto de Artes/UFU); e Iluminu-
ras (PPGAS – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/UFRGS).
Pelas mantas.

Para Renato Russo; Herbert Daniel; Caio Fernando Abreu;
Essex Hemphill; David Wojnarowicz; Cookie Mueller;
Michel Foucault; Cazusa; Felix Partz; Jorge Zontal; Pepe Espaliú;
Don Ruddy; Mark Simpson; Douglas Crimp; Magic Johnson;
Greg Louganis; Carlos Augusto Strazzer; Hervé Guibert;
Robert Mappelthorpe; Rotimi Fani-Kayode; Kanga Lokake;
Caíque Ferreira; Randy Shilts; Gaëtan Dugas; Margrethe P. Rask; Pe-
ter Hugar; John & Andre; Ian & Steven; David Kirby;
Dwight Burk; *Nobody's angels*; Ken Meeks; Donald Perlman; Peta;
Jesús Garibay; Gilles; Alain Dreuilhe; Harold Brodkey; Mark Leslie;
Mark Morrisroe; Steven Arnold; Steve Reichard; Howard Bagby;
Scott Mayfield; Thomas Ramos; John Dugdale; Reinaldo Arenas;
Teiji Furuhashi; Henfil; Keith Haring; Martin Wong;
Nicolas Moufarrege; Alejandro Kuropatwa; Hugh Steers;
Gustavo Ojeda; Paulo Lima Buenoz; Luis Frangella;
Felix Gonzales-Torres; Omar Schiliro; José Leonilson;
Ross Laycock; Cláudio Fonseca; Jorge Eduardo Guinle;
Alex Vallauri; Raul Cruz; Ray Navarro; Paul Thek; Cyril Collard;
Tim Bailey; Mark Lowell Fisher; Brian Weil; Gregg Bordowitz;
e oitenta e quatro milhões e duzentos mil outros.

Pelos contos.

O livro dos dias

Ausente o encanto antes cultivado
Percebo o mecanismo indiferente
Que teima em resgatar sem confiança
A essência do delito então sagrado
Meu coração não quer deixar
Meu corpo descansar
E teu desejo inverso é velho amigo
Já que o tenho sempre a meu lado
Hoje estão aceitas pelo nome
O que perfeito entregas mas é tarde
Só daria certo aos dois que tentam
Se ainda embriagado pela fome
Exatos teu perdão e tua idade
O indulto a ti tomasse como bênção
Não esconda tristeza de mim
Todos se afastam quando o mundo está errado
Quando o que temos é um catálogo de erros
Quando precisamos de carinho
Força e cuidado
Este é o livro das flores
Este é o livro do destino
Este é o livro de nossos dias
Este é o dia de nossos amores
RENATO RUSSO (1960-1996)

RESUMO

Durante e a partir da matricial década de 1980, um corpo considerável de obras de arte foi produzido sob o impacto da crise de HIV/AIDS, tendo a disseminação daquela pandemia como motriz e enunciado, posto o grande número de artistas surpreendidos pelo próprio diagnóstico, já nas primeiras ondas da enfermidade. Que significavam primeiras perdas, pela letalidade absoluta, conclusiva de deteriorações físicas impressionantes, inclinadas ao calvário público. A superação criativa e a persistência criadora, nessas circunstâncias, projetam para os fazeres da contemporaneidade modelos originais de discurso visual, inscritos nas primeiras pessoas do singular ou do plural, e emulados por sentidos de urgência e de memória, testamentários além de testemunhais. Parte deles, combativa; outra parte, afetiva. Muitas vezes ambas. A reação imediata da arte ao vírus que a sequestra se divide: de um lado, elevam-se inéditas produções com sentido de luto de si, habilitando como matrizes produtivas, plenas para a erudição da arte, a despedida, o afeto e a autobiografia, com a autoficção a reboque, expressadas em um processo interpretado, aqui, como raiz de desmuro ou ampliação de campos, linguagens e visibilidades para a redação confessional, para a carta íntima – que se torna, além de pública, também plástica, gráfica e cênica. De outro lado, renovam-se articulações coletivas de produção, inserção e circulação expositiva, direcionadas ao autossustento comunal, à atenção pública e à resistência aos agentes reguladores de subsistências possíveis. Tomados ambos os gatilhos prospectivos, e suas combinações, a argumentação se construirá nas relações entre obras e relatos das vivências dos artistas, quando mutuamente contaminados. E destes com o período, que nos lega em todos os seus ganchos: históricos, culturais, econômicos,

visuais, sensíveis – como se provará à maneira de alinhavo conceitual. E também formal: combinando e entretecendo sujeitos, objetos e fatos ao sistema teórico, como numa colcha de retalhos. Ou como em consecutivos blocos de associação e recorte temático, fruindo ícones e iconografias geracionais e/ou exercitáveis, a exemplo das Guerras Culturais e das Guerras Sexuais; das escrituras de Jacó, seu anjo e seus anúncios de virada dos tempos; de figuras da manifesta inspiração oitentista, em especial o poeta Arthur Rimbaud e o escritor William Burroughs; e da gráfica reproduzível, da boa pirataria, da performatização arte/vida, da captura fotográfica e videográfica; entre demais sistemas comparados de viralidade oratória com orgânica. Ressai, de todo esse fértil conjunto, desse ambiente recuperativo e celebrativo de um período intenso e marcadamente patrimonial para a arte atual, a ideia plural de territorialidade, tanto em seus sentidos geográficos quanto nos ideológicos: as perdas de lugares, as fugas de lugares, as convergências de lugares, as invenções de lugares. Desde os do corpo até os dos costumes, por internacionalização, aqueles dias, quando contados pelos seus, contam os mais variados formatos de desterramentos.

PALAVRAS-CHAVE: relato autoral; publicação de artista; resistência artística, necropolítica; pandemia; aids, territorialidade; viralidade; luto; afeto.

ABSTRACT

During and from the 1980's onwards, an artworks significant collection was produced under the HIV/AIDS crisis impact, with the pandemic exponentiation as a motive and statement, considered the large quota of artists surprised by their own diagnosis at the disease first waves. Which meant first losses, due to the absolute lethality, conclusive to an impressive physical deterioration, inclined to public calvary. The creative overcoming as well as the creator persistence, in such circumstances, projects original models of visual discourse to contemporaneity practices, inscribed in the first person singular or plural, and emulated by urgency and remembrance senses, testamentary as well as testimonial. Some part combative, some affective; often both at the same time. The art immediate reaction to the virus that kidnaps it is divided: on the one hand, unprecedented productions are raised with a sense of self-grief, enabling farewell, affection and plastic autobiography as full productive matrices for the art reading, with autofiction as an integral aspect, expressed through a process here supported as a kind of disruption basis, or even art grounds, languages and visibilities expansion methods for confessional writing, for the intimate letter – which becomes, in addition to being public, also being visual arts, graphics and scenic performances. On the other hand, collective articulations of art exhibition' production, insertion and circulation are renewed, aimed at communal self-support, at public attention and at resistance to regulatory agents of possible subsistence. Taking both prospective sources, and its combinations, the statement will be formulate from the connections between the artworks and the reports of the artists' experiences, when mutually contaminated. And of these with the historical

reference period, which in all its clinchers bequeathed to us: historical, cultural, economic, visual, sensorial – as will be proved on a conceptual basting way. Also formal as well: merging with the theoretical system, and basting on it, these artists and those facts, this subjects and those objects, as if they were scraps for a patchwork quilt. Or if they provide sequent association blocks, by some cut up method, carrying generational and/or exercisable icons and iconographies, like the Culture Wars and the Sexual Wars; like Jacob Scriptures, with his angel and their times advance announcements; like obvious inspiration figures to the 1980's, especially the poet Arthur Rimbaud and the writer William Burroughs; and like the reproducible prints, the good piracy, the art/life performance skills and approaches, the photographic and video captures; among other compared structures, between viral oratory and organic virality. Of all this fertile data set, all this recuperative and celebratory scope of an intense period, markedly patrimonial for current art, highlight out the plural idea of territoriality, both in its geographical and ideological senses: the place losses, the place escapes, the place convergences, the place creations. From those of the body to those of customs, due to globalization, those days, when counted by their own beings, told the most varied retreat sorts.

KEYWORDS: author stories; artist exhibition; art resistance, necropolitics; pandemic; aids; territoriality; virality; grief; affection.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 01** – *Grifo nosso* – Caio F. *a-l-i-v-e*, volante do autor, 2012. 032
- Figura 02** – *Grifo nosso* – *a benção de Caio F.*, volante do autor, 2012. 033
- Figura 03** – *Search the AIDS Memorial Quilt*, recurso de busca digital, 2023. 035
- Figura 04** – *NAMES Project AIDS Memorial Quilt*, fotografias de Tyler Franz, 2018; e Rod Edmonds, 1996. 036
- Figura 05** – *NAMES Project AIDS Memorial Quilt*, painel, 2022. 037
- Figura 06** – *Memorandum or voyage*, instalação do Dumb Type, 2022. 040
- Figura 07** – *Grifo nosso* – *Rock rocks*, volante do autor, 2012. 043
- Figura 08** – *XXX (bleu)*, instalação do General Idea, 1984. 044
- Figura 09** – *Grifo nosso* – *os silêncios*, volante do autor, 2013. 049
- Figura 10** – *Jakob Ringt mit den Engel*, calcogravura de Max Beckmann, 1920; *Jacob and the Angel*, escultura de Jacob Epstein, 1940-1941; e *Jacob wrestling with the angel*, xilogravura de Gustave Doré, 1855. 057
- Figura 11** – *Globe of the United States* e *Untitled (for Act Up)*, objeto e serigrafia de David Wojnarowicz, 1990. 059
- Figura 12** – *Grifo nosso* – *do abrigo (V.T.)*, volante do autor, 2013. 060
- Figura 13** – *Photo-note to Sam Wagstaff*, polaróide de Robert Mapplethorpe, 1974. 065
- Figura 14** – *Grifo nosso* – *do escudo*, volante do autor, 2014. 066
- Figura 15** – *The government has blood on its hands; All people with AIDS are innocent; Read My Lips (boys); Give me your tired, your poor, your HIV negative; AIDS behind bars e When a government turns its back on its people, is it Civil War?*, cartazes do Gran Fury, 1987-1988. 073
- Figura 16** – *Wall Street money*, cédulas falsas do Gran Fury, 1987. 076
- Figura 17** – *Women don't get AIDS: they just die from it*, postal do Gran Fury, 1991. 077
- Figura 18** – *Let them die in the streets*, placa do Gran Fury, 1990. 082

Figura 19 – <i>During this program at least 6 people with AIDS will die</i> , convite do Gran Fury, 1988.	083
Figura 20 – <i>Know your scumbags</i> , cartaz de Richard Deagle e Victor Mendiola, 1989.	084
Figura 21 – <i>The pope and the penis</i> , instalação do Gran Fury, 1990.	086
Figura 22 – <i>Silence equals death</i> , instalação do Gran Fury, 1987.	088
Figura 23 – Fotografia de prisioneiros em campo de concentração nazista, 1938.	089
Figura 24 – <i>Grifo nosso – da fúria</i> , volante do autor, 2021.	090
Figura 25 – <i>Read my lips (kiss in)</i> , cartaz do Gran Fury, 1988.	091
Figura 26 – <i>Silence equals death</i> , broche do Gran Fury, 1987.	092
Figura 27 – <i>Have you given up hope for a cure?</i> , lambe do Gran Fury, 2007.	092
Figura 28 – <i>AIDSGATE</i> , cartaz do Gran Fury, 1987; e <i>COVIDGATE</i> , cartaz digital do ACT UP, 2020.	095
Figura 29 – Acidente de Greg Louganis, fotografia de Press Association Images, 1988.	100
Figura 30 – <i>Grifo nosso – o salto de Louganis</i> , volante do autor, 2016.	101
Figura 31 – <i>S/título</i> , lambe anônimo, 1991.	102
Figura 32 – <i>Lisa Lyon</i> , fotografia de Robert Mapplethorpe, 1983.	106
Figura 33 – <i>S/Título</i> , panfleto de Joseph Grünpeck, 1496; <i>A malafranczos morbo Gallorum praeservatio ac cura</i> , folheto de Bartholomäus Steber, 1498; e <i>On the pox called malafrantzosa</i> , volante anônimo de 1500.	110
Figura 34 – Manchetes de jornais do início da AIDS.	113
Figura 35 – <i>Charges s/ título</i> de Jesse Duquette e Alfredo Sabat, 2020.	114
Figura 36 – Protesto na exposição <i>Queermuseu</i> , fotografia de Tomaz Silva, 2018.	118
Figura 37 – <i>Death for sale (the prostitutes as the source of AIDS)</i> , charge de J. D. Crowe, 1987.	129
Figura 38 – <i>Aids as an American biological weapon</i> , charge de D. Agaeva, 1986.	130
Figura 39 – Protesto na exposição <i>Queermuseu</i> , fotografia de Guilherme Santos, 2017.	133

Figura 40 – <i>Under the surplice</i> , fotografia de Rotimi Fani-Kayode, 1987.	137
Figura 41 – <i>Calla Lily</i> , fotografia de Robert Mapplethorpe, 1986.	144
Figura 42 – Série <i>Lisa Lyon</i> , fotografias de Robert Mapplethorpe, 1980-82.	145
Figura 43 – <i>Rosie e Jesse McBride</i> , fotografias de Robert Mapplethorpe, 1976.	146
Figura 44 – <i>Jim and Tom, Sausalito</i> , fotografia de Robert Mapplethorpe, 1977.	146
Figura 45 – Protestos na exposição <i>The perfect moment</i> , fotografias de John Stamstad e Jim Callaway, 1990.	150
Figura 46 – <i>Massacre do Carandiru</i> , fotografia de Niels Andreas, 1992.	156
Figura 47 – <i>Joe, NYC</i> , fotografia de Robert Mapplethorpe, 1978; e <i>Untitled (bodies of experience)</i> , fotografia de Rotimi Fani-Kayode, 1989.	167
Figura 48 – <i>White feet</i> , fotografia de Rotimi Fani-Kayode, 1986-87.	168
Figura 49 – <i>Every moment counts</i> e <i>Nothing to lose XI (bodies of experience)</i> , fotografias de Rotimi Fani-Kayode, 1989	171
Figura 50 – <i>Dan mask</i> e <i>Ebo orisa</i> , fotografias de Rotimi Fani-Kayode, 1989 e 1987.	172
Figura 51 – <i>Le patron</i> , acrílica e colagem de Chéri Samba, 1992.	174
Figura 52 – <i>Ken Moody and Robert Sherman</i> , fotografia de Robert Mapplethorpe, 1984; e <i>In gods we trust</i> , fotografia de Rotimi Fani-Kayode, c.1980.	178
Figura 53 – <i>White bouquet</i> , fotografia de Rotimi Fani-Kayode, 1987.	184
Figura 54 – <i>The golden phallus</i> , fotografia de Rotimi Fani-Kayode, 1989.	186
Figura 55 – <i>Sonponnoi</i> , fotografia de Rotimi Fani-Kayode, 1987-88.	187
Figura 56 – <i>Grifo nosso – Rotimi</i> , volante do autor, 2018.	187
Figura 57 – <i>Bronze head</i> , fotografia de Rotimi Fani-Kayode, 1987.	189
Figura 58 – Série <i>Abiku, born to die</i> , fotografias de Rotimi Fani-Kayode, 1988.	191
Figura 59 – <i>All people with AIDS are innocent</i> , faixa do Gran Fury, 1989.	200
Figura 60 – <i>Women don't get AIDS: they just die from it</i> , cartaz do Gran Fury, 1990-1991.	206

Figura 61 – <i>Art is not enough (with 47,524 Dead...)</i> , volante do Gran Fury, 1989.	206
Figura 62 – <i>Incnuicatl Sidaid</i> s – cantos de angustia al Sida, desenho de Rolando de la Rosa, 1996.	210
Figura 63 – <i>Coronavírus</i> , instalação de Paulo Bruscky, 2020.	211
Figura 64 – <i>Metamorphosis</i> , mistas de David Wojnarowicz, 1984.	214
Figura 65 – <i>Untitled</i> , mistas de David Wojnarowicz, 1984.	214
Figura 66 – Cenas da peça teatral <i>Angels in America</i> , fotografias de Ellen Appel, 2008; Adriana Grand, 2018; Alexander Iziliaev, 2012; e Brinkhoff-Moegenburg Photos, 2018.	218
Figura 67 – <i>Grifo nosso – os anjos de Kushner</i> , volante do autor, 2013.	221
Figura 68 – <i>Unveiling of a modern chastity</i> , mista de Izhar Patkin, 1981.	222
Figura 69 – <i>Semen-terio</i> , objeto de César Martínez, 1995.	225
Figura 70 – <i>Arthur Rimbaud in New York</i> , fotografias de David Wojnarowicz, 1978-1979.	226
Figura 71 – <i>Rimbaud dans Paris</i> , lambe de Ernest Pignon-Ernest, 1978.	228
Figura 72 – <i>Susan Sontag e Divine</i> , fotografias de Peter Hujar, 1975.	234
Figura 73 – <i>Orgasmic Man (I, II & III)</i> , fotografias de Peter Hujar, 1969.	234
Figura 74 – fotografia s/título [retrato de Peter Hujar] de David Wojnarowicz, 1989.	235
Figura 75 – <i>The Ward</i> , fotografias de Gideon Mendel, 1993.	239
Figura 76 – <i>David Kirby</i> , fotografias de Therese Frare, 1990.	241
Figura 77 – <i>La Pietà</i> , propaganda de Oliviero Toscani em apropriação a Therese Frare, 1992.	242
Figura 78 – <i>Enjoy AZT e Kissing doesn't kill, greed and indifference do</i> , cartazes do Gran Fury, 1989-1990.	243
Figura 79 – S/título [<i>Nobody's angels</i>], fotografia de Frank Fournier, 1990.	245
Figura 80 – <i>Ken Meeks, patient with AIDS, being cared for by a friend</i> , fotografia de Alon Reininger, 1986.	247
Figura 81 – S/título [<i>Nobody's angels</i>], fotografias de Frank Fournier, 1990.	249

Figura 82 – <i>Donald Perlman, Milford, NH e Donald Perlman, Worcester, Mass</i> , fotografias de Nicholas Nixon, 1988.	251
Figura 83 – <i>Peta</i> , fotografias de Therese Frare, 1990-1992.	254
Figura 84 – <i>Jesús y el Diablo</i> , fotografia do Taller de Documentación Visual, 1994.	255
Figura 85 – <i>Gilles and Gotscho, Paris</i> , fotografias de Nan Goldin, 1991-1993.	258
Figura 86 – <i>Dying with AIDS / Living with AIDS: 1991/1992</i> , livro de Mark Leslie em fotografias de Marisa Portolese, 2019.	263
Figura 87 – <i>Dying with AIDS / Living with AIDS</i> , fotografias de Mark Leslie, 1991-1992.	264
Figura 88 – <i>Self-portrait (to Brent)</i> , fotografia de Mark Morrisroe, 1982.	268
Figura 89 – <i>Dressed for Dali e Untitled (Rachel Rosenthal)</i> , fotografias de Steven Arnold, 1985-1990.	268
Figura 90 – <i>Untitled (self-portraits at home)</i> , fotografias de Mark Morrisroe, 1989.	271
Figura 91 – <i>Untitled (self-portraits in Hospital Gown)</i> , fotografias de Mark Morrisroe, c.1989.	272
Figura 92 – <i>Portrait of Steve Reichard</i> , fotografia de Marcus Leatherdale, 1988.	273
Figura 93 – <i>Grifo nosso – Marte</i> , volante do autor, 2014.	274
Figura 94 – <i>Howard Bagby, PWA, lies in bed at the VA Hospital in New York City, 1987; Scott Mayfield, AIDS patient with nurse Jerry Cirasuola; e Thomas Ramos, an AIDS patient, at a hospital in New York, in July 1987</i> , fotografias de Alon Reininger, 1987 e 1991.	275
Figura 95 – <i>Arthur Rimbaud in New York</i> , fotografias de David Wojnarowicz, 1978-1979.	276
Figura 96 – <i>Rimbaud mask</i> , máscara de David Wojnarowicz, c.1978.	278
Figura 97 – <i>Self-portrait with black eye</i> , cianotipia de John Dugdale, 1996.	279
Figura 98 – <i>Praça The New York City AIDS Memorial e instalação You have given me love</i> , de Jenny Holzer, 2016.	281
Figura 99 – <i>Over soul and long enough (pair); Self-portrait with ancestor; e Self-portrait with Keats' death mask</i> , cianotipias de John Dugdale, 1988-1999.	283

Figura 100 – <i>Scarlet berries</i> , cianotipia de John Dugdale, 1999.	288
Figura 101 – <i>Rebirth; Selfportrait with teacups; e Self-portrait with venetian man</i> , cianotipias de John Dugdale, 1992-1997.	288
Figura 102 – <i>Portraits in the time of AIDS (Washington D.C. – Times equals death)</i> , fotografia de Rosalind Fox Solomon, 1987.	292
Figura 103 – <i>Felix Partz June 5, 1994</i> , fotografia de A. A. Bronson, 1994.	295
Figura 104 – <i>Jorge, February 3, 1994</i> , fotografias de A. A. Bronson, 1994.	297
Figura 105 – <i>Représentation confusé</i> , mista do General Idea, 1981-94.	299
Figura 106 – <i>Angelus novus</i> , mista de Paul Klee, 1920.	300
Figura 107 – <i>Untitled (Christ) #9</i> , mista do General Idea, 1984.	304
Figura 108 – <i>Infe©ted Mondrian #10 e Infe©ted Mondrian #9</i> , acrílicas do General Idea, 1994.	306
Figura 109 – <i>Grifo nosso – do abrigo</i> , volante do autor, 2013.	307
Figura 110 – <i>Keith Haring e William Burroughs</i> , fotografias de Kate Simon, 1987; e <i>camisa de Keith Haring</i> , [s.d.].	315
Figura 111 – <i>William Burroughs</i> , fotografia de Robert Mappelthorpe, 1980.	318
Figura 112 – <i>William S. Burroughs</i> , fotografia de Robert Mappelthorpe, 1982.	320
Figura 113 – <i>Bill Burroughs recurring dream</i> , colagem de David Wojnarowicz, 1978.	322
Figura 114 – <i>Apocalypse</i> , catálogo de Keith Haring e William S. Burroughs, 1988.	325
Figura 115 – <i>Apocalypse Plate I</i> , serigrafia de Keith Haring, 1988.	326
Figura 116 – <i>The Valley (Page 13)</i> , calcogravura de Keith Haring, 1989.	326
Figura 117 – <i>He kills me</i> , cartaz do Gran Fury, 1987.	330
Figura 118 – <i>nfe©ted Pharmacie e Infe©ted Rietveld Chairs</i> , interferência e instalação do General Idea, 1994.	332
Figura 119 – <i>Yo tengo sida</i> , 1994, serigrafia do Fabulous Nobodies, 1994.	335
Figura 120 – <i>Teiji Furuhashi no espetáculo S/N</i> , fotografia do autor, 2021.	337
Figura 121 – <i>C76 e Junior</i> , acrílicas de Martin Wong, 1988 e 1990.	341

Figura 122 – Lambe do People of Color in Crisis, c.1990, fotografia de Louis François, 2021.	342
Figura 123 – Cenas do espetáculo S/N, fotografias do dumbtype.com, 1994.	346
Figura 124 – Projeções do espetáculo S/N, fotografias do autor, 2021.	346
Figura 125 – Cena do espetáculo S/N, fotografia do autor, 2021.	347
Figura 126 – <i>Lovers (dying pictures, loving pictures)</i> , instalação de Teiji Furuhashi, 1995.	349
Figura 127 – N° 7 e <i>An ile</i> , bordados de Nicolas Moufarrege, 1975.	351
Figura 128 – <i>AIDS Series / Geisha and Ghost Cat</i> , xilogravura de Masami Teraoka, 1989.	352
Figura 129 – <i>One Year of AZT/One Day of AZT</i> , instalação do General Idea, 1991.	354
Figura 130 – <i>AIDS</i> , serigrafia do General Idea, 1987; <i>LOVE</i> , serigrafia de Robert Indiana, 1967; e <i>RIOT: Stonewall '69/AIDS Crisis '89</i> , adesivo do Gran Fury, 1989.	356
Figura 131 – <i>To do list</i> , cartaz do Fierce Pussy, 1994.	358
Figura 132 – <i>Cóctel</i> , fotografias de Alejandro Kuropatwa, 1996.	359
Figura 133 – <i>Bath curtain</i> e <i>Hospital bed</i> , pinturas de Hugh Steers, 1992-1993.	361
Figura 134 – Cenas da peça teatral <i>Angels in America</i> , fotografias de João Caldas, 1995; e Mauro Kury, 2019.	365
Figura 135 – <i>The Annunciation According to Mikey Pinero (Cupcake and Paco)</i> , pintura de Martin Wong, 1984.	371
Figura 136 – <i>Movies; Intersection;</i> e <i>Twenty third street – version 2</i> , pinturas de Gustavo Ojeda, 1983-1986.	373
Figura 137 – <i>Maroon Shed; Raft;</i> e <i>Telephone poles</i> , pinturas de Hugh Steers, 1991.	375
Figura 138 – <i>Displacement</i> , instalação de Paulo Lima Buenoz, 1996-97.	377
Figura 139 – Acrílica s/ título de Jorge Gumier Maier, 1993; e S/título (<i>Batato te entiendo</i>), objeto de Omar Schilliro, 1993.	383
Figura 140 – <i>Estoy vivo</i> e <i>Que en nuestras almas no entre el terror</i> , bordados de Feliciano Centurión, 1992-1994.	389

Figura 141 – <i>In situ</i> , bordados de Sergio Avello, 2006.	394
Figura 142 – <i>Peste rosa</i> , objeto de Sergio Avello, 2006.	398
Figura 143 – <i>Big heat</i> , pintura de Martin Wong, 1986.	400
Figura 144 – <i>Born with the moon in Cancer</i> , performance de John Kelly, 1986.	402
Figura 145 – <i>La Lutte de Jacob</i> , pintura de León Bonnat, 1876; e <i>Jacob wrestling with the angel</i> , pintura de Alexander Louis Leloir, 1865.	404
Figura 146 – <i>Fire Island Pines</i> , polaroides de Tom Bianchi, 1975-1983.	405
Figura 147 – <i>Untitled (Monument)</i> , litografia offset de Felix Gonzalez-Torres, 1989.	412
Figura 148 – <i>Charge s/título</i> de Alberto Benett, 2021.	417
Figura 149 – <i>AIDS Timeline</i> , exposição do Group Material, 1990.	423
Figura 150 – <i>Untitled (Perfect Lovers)</i> , instalação de Felix Gonzalez-Torres, 1991.	425
Figura 151 – <i>Untitled (Loverboys)</i> , instalação de Felix Gonzalez-Torres, 1991.	426
Figura 152 – <i>Untitled (Blood)</i> , instalação de Felix Gonzalez-Torres, 1992.	427
Figura 153 – <i>Grifo nosso – Para Ross</i> , de Felix e <i>Grifo nosso – Zé Leonilson</i> , volantes do autor, 2017 e 2013.	430
Figura 154 – <i>Grifo nosso – Leo pode mudar o mundo</i> e <i>Grifo nosso – Felix</i> , volantes do autor, 2013 e 2017.	430
Figura 155 – <i>O princípio da ciência</i> , pintura de Raul Cruz, 1990.	437
Figura 156 – <i>Anjo da guarda</i> , desenho de José Leonilson, 1992.	438
Figura 157 – <i>Paseo del amigo</i> e <i>El nido</i> , instalação e objeto de Pepe Espaliú, 1993.	440
Figura 158 – <i>Equipped</i> , fotografias de Ray Navarro e Zoe Leonard, 1990.	440
Figura 159 – <i>Warrior's leg</i> , objeto de Paul Thek, 1966-1967.	441
Figura 160 – <i>Carrying</i> , performance de Pepe Espaliú, 1992.	444
Figura 161 – <i>Carrying</i> , performance de Pepe Espaliú, 1992.	445

Figura 162 – <i>Untitled (Orpheus, twice)</i> , instalação de Felix Gonzalez-Torres, 1991; <i>Instalação sobre duas figuras / Instalação da Capela do Morumbi</i> , instalação de José Leonilson, 1993; <i>Luisa II</i> , instalação de Pepe Espaliú, 1993.	447
Figura 163 – <i>40 ans d'épidémie, Act Up Don't Give Up!</i> , cartaz digital do ACT UP Paris, 2021.	463
Figura 164 – <i>Grifo nosso – Jacó & o Anjo</i> e <i>Grifo nosso – São Sebastião</i> , volantes do autor, 2014.	464
Figura 165 – David Wojnarowicz em manifestação do ACT UP, fotograma de Chris McKim, 2020 e fotografia de Bill Dobbs, 1988.	466
Figura 166 – Funeral de Tim Bailey, fotografia de Rick Gerharter, 1993.	466
Figura 167 – <i>Grifo nosso – do orgulho</i> , volante do autor, 2014. <i>Grifo nosso – do orgulho (V.T.)</i> , volante do autor, 2014	472
Figura 168 – <i>Grifo nosso – dos meses</i> , volante do autor, 2013.	478
Figura 169 – <i>Cookie at Vittorio's Casket, NYC, Sept. 1989</i> e <i>Cookie in Her Casket, NYC, 1989</i> , fotografias de Nan Goldin, 1989.	481
Figura 170 – <i>Daniel na cova dos leões</i> , volante do autor, 2015.	483
Figura 171 – <i>ACT UP demonstration, National Institutes of Health, Bethesda, Maryland, 1990</i> , fotografia de Brian Weil, 1990.	483
Figura 172 – <i>AIDS é câncer de bicha</i> , pichação anônima, 1985.	486
Figura 173 – <i>Ação e faixa do ACT UP</i> , fotografia de Michael Abramson, 2019; e <i>The AIDS crisis is still beginning</i> , faixa de Gregg Bordowitz, fotografia de Kyle Knodell, 2021.	488
Figura 174 – <i>Grifo nosso – Eva & Hígia</i> , volante do autor, 2017.	493
Figura 175 – <i>Chile return AIDS</i> , performance de Pedro Lemebel, 1994.	496
Figura 176 – <i>Grifo nosso – o sonho de Jenny</i> , volante do autor, 2021.	498

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	26
2 DESTERROS DE ÀBÍKÚ-AGBÁ – BLOCO DA PARTILHA	70
2.1 Explica a grande fúria do mundo?	71
2.2 O lábaro que ostentas.....	87
2.3 <i>Castigat ridendo mores</i>	101
2.4 Santas Casas.....	115
2.5 O ano dos desmuros.....	132
2.6 Mas, se ergues da justiça a clava forte.....	145
2.7 Iluminado ao sol do Novo Mundo.....	161
2.8 Sei o caminho dos barcos. Eu faço da mentira, liberdade. E de qualque quintal, faço cidade.....	176
3 DESTERROS DE ROH-EH HANOLED – BLOCO DA PARTIDA	197
3.1 Hipócrates e hipócritas.....	198
3.2 <i>Ecstasis in Excelsis, Plasma Orgasmata</i>	212
3.3 David no parque.....	223
3.4 <i>Vanitas</i>	236
3.5 Nem teme, quem te adora, a própria morte.....	253
3.6 Nosso suor sagrado é bem mais belo que esse sangue amargo	265
3.7 Aos olhos de John.....	279
3.8 A tempestade que chega é da cor dos teus olhos.....	293
4 DESTERROS DE TRỞ VỀ NHÀ – BLOCO DA PALAVRA	313
4.1 Trombetas.....	314
4.2 Je est un autre, Je suis un éphémère et point trop mécontent citoyen d'une métropole crue moderne.....	328
4.3 <i>Habeas data</i>	345
4.4 Uma dose violenta de qualquer coisa	362
4.5 <i>Habeas corpus</i>	380
4.6 O penhor dessa igualdade.....	393
4.7 <i>Perfect lovers</i>	412
4.8 De Leo para o mundo, e os pés de Pepe.....	429
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	460
REFERÊNCIAS	500

ANEXO A [ABREU, Caio Fernando. Cartas para além dos muros]	20
ANEXO B [MUELLER, Cookie. A last letter]	68
ANEXO C [PATTON, Andy. The manner of their dying]	193
ANEXO D [FURUHASHI, Teiji. To my true friends]	308
ANEXO E [ESPALIÚ, Pepe. Un cuento de ayer]	449

21 de agosto de 1994
Primeira carta para além dos muros

Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela. Quando souber finalmente o que foi, essa coisa estranha, saberei também esse jeito. Então serei claro, prometo. Para você, para mim mesmo. Como sempre tentei ser. Mas por enquanto, e por favor, tente entender o que tento dizer. É com terrível esforço que te escrevo. E isso agora não é mais apenas uma maneira literária de dizer que escrever significa mexer com funduras - como Clarice, feito Pessoa. Em Carson McCullers doía fisicamente, no corpo feito de carne e veias e músculos. Pois é no corpo que escrever me dói agora. Nestas duas mãos que você não vê sobre o teclado, com suas veias inchadas, feridas, cheias de fios e tubos plásticos ligados a agulhas enfiadas nas veias para dentro das quais escorrem líquidos que, dizem, vão me salvar. Dói muito, mas eu não vou parar. A minha não-desistência é o que de melhor posso oferecer a você e a mim neste momento. Pois isso, saiba, isso que poderá me matar, eu sei, é a única coisa que poderá me salvar. Um dia entenderemos talvez. Por enquanto, ainda estou um pouco dentro daquela coisa estranha que aconteceu. É tão impreciso chamá-la assim, a Coisa Estranha. Mas o que teria sido? Uma turvação, uma vertigem. Uma voragem, gosto dessa palavra que gira como um labirinto vivo, arrastando pensamentos e ações nos seus círculos cada vez mais velozes, concêntricos, elípticos. Foi algo assim que aconteceu na minha mente, sem que eu tivesse controle algum sobre o final magnético dos círculos içando o início de outros para que tudo recomeçasse. Todos foram discretos, depois, e eu também não fiz muitas perguntas, igualmente discreto. Devo ter gritado, e falado coisas aparentemente sem sentido, e jogado coisas para todos os lados, talvez batido em pessoas. Disso que me aconteceu, lembro só de fragmentos tão descontínuos que. Que - não há nada depois desse que dos fragmentos - descontínuos. Mas havia a maca de metal com ganchos que se fechavam feito garras em torno do corpo da pessoa, e meus dois pulsos amarrados com força nesses ganchos metálicos. Eu tinha os pés nus na madrugada fria, eu gritava por meias, pelo amor de Deus, por tudo o que é mais sagrado, eu queria um par de meias para cobrir meus pés. Embora amarrado como um bicho na maca de metal, eu queria proteger meus pés. Houve depois a máquina redonda feita uma nave espacial onde enfiaram meu cérebro para ver tudo que se passava dentro dele. E viram, mas não me disseram nada. Agora vejo construções brancas e frias além das grades deste lugar onde me encontro. Não sei o que virá depois deste agora que é um momento após a Coisa Estranha, a turva-

ção que desabou sobre mim. Sei que você não compreende o que digo, mas compreenda que eu também não compreendo. Minha única preocupação é conseguir escrever estas palavras - e elas doem, uma por uma - para depois passá-las, disfarçando, para o bolso de um desses que costumam vir no meio da tarde. E que são doces, com suas maçãs, suas revistas. Acho que serão capazes de levar esta carta até depois dos muros que vejo a separar as grades de onde estou daquelas construções brancas, frias. Tenho medo é desses outros que querem abrir minhas veias. Talvez não sejam maus, talvez eu apenas não tenha compreendido ainda a maneira como eles são, a maneira como tudo é ou tornou-se, inclusive eu mesmo, depois da imensa Turvação. A única coisa que posso fazer é escrever - essa é a certeza que te envio, se conseguir passar esta carta para além dos muros. Escuta bem, vou repetir no teu ouvido, muitas vezes: a única coisa que posso fazer é escrever, a única coisa que posso fazer é escrever.¹

4 de setembro de 1994

Segunda carta para além dos muros

No caminho do inferno encontrei tantos anjos. Bandos, revoadas, falanges. Gordos querubins barrocos com as bundinhas de fora; serafins agudos de rosto pálido e asas de cetim; arcanjos severos, a espada em riste para enfrentar o mal. Que no caminho do inferno, encontrei, naturalmente, também demônios. E a hierarquia inteira dos servidores celestes armada contra eles. Armas do bem, armas da luz: no pasarán! Nem tão celestiais assim, esses anjos. Os da manhã usam uniforme branco, máscaras, toucas, luvas contra infecções, e há também os que carregam vassouras, baldes com desinfetantes. Recolhem as asas e esfregam o chão, trocam lençóis, servem café, enquanto outros medem pressão, temperatura, auscultam peito e ventre. Já os anjos debochados do meio da tarde vestem jeans, couro negro, descoloriram os cabelos, trazem doces, jornais, meias limpas, fitas de Renato Russo celebrando a vitória de Stonewall, notícias da noite (onde todos os anjos são pardos), recados de outros anjos que não puderam vir por rebordosa, preguiça ou desnecessidade amorosa de evidenciar amor. E quando sozinho, depois, tentando ver as púrpuras do crepúsculo além dos ciprestes do cemitério atrás dos muros - mas o ângulo não favorece, e contemplo então a fúria dos viadutos e de qualquer maneira, feio ou belo, tudo se equivale em vida e movimento - abro as janelas para os anjos eletrônicos da noite. Chegam através de antenas. Fones, pilhas, fios. Parecem-se às vezes com

1 ABREU, 1994a, p. 106 - 108.

Cláudia Abreu (as duas, minha brava irmã e a atriz de Gilberto Braga), mas podem ter a voz caidaça de Billie Holiday perdida numa FM ou os vincos cada vez mais fundos ao lado da boca amarga de José Mayer. Homens, mulheres, você sabe, anjos nunca tiveram sexo. E alguns trabalham na TV, cantam no rádio. Noite alta, meio farto de asas ruflando, liras, rendas e clarins, despenco no sono plástico dos tubos enfiados em meu peito. E ainda assim eles insistem, chegados desse Outro Lado de Todas as Coisas. Reconheço um por um. Contra o fundo blue de Derek Jarman, ao som de uma canção de Freddy Mercury, coreografados por Nureyev, 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 Finokiario, Hervé Guibert continua sua interminável carta para o amigo que não lhe salvou a vida. Reinaldo Arenas passou a mão devagar em seus cabelos claros. Tantos, meu Deus, os que se foram. Acordo com a voz safada de Cazuza repetindo em minha orelha fria: "Quem tem um sonho não dança, meu amor". Eu desperto, e digo sim. E tudo recomeça. Às vezes penso que todos eles parecem vindos das margens do rio Narmada, por onde andaram o menino cego cantor, a mulher mais feia da Índia e o monge endinheirado de Gita Mehta. Às vezes penso que todos são cachorros com crachás nos dentes, patas dianteiras furadas por brasas de cigarro para dançar melhor, feito o conto que Lygia Fagundes Telles mandou. E penso junto, sem relação aparente com o que vou dizendo: sempre que vejo ou leio Lygia, fico estarrecido de beleza. Pois repito, aquilo que eu supunha fosse o caminho do inferno está juncado de anjos. Aquilo que suja treva parecia guarda seu fio de luz. Nesse fio estreito, esticado feito corda bamba, nos equilibramos todos. Sombrinha erguida bem alto, pé ante pé, bailarinos destemidos do fim deste milênio pairando sobre o abismo. Lá embaixo, uma rede de asas ampara nossa queda.²

18 de setembro de 1994
Última carta para além dos muros

Imagino que você tenha achado as duas cartas anteriores obscuras, enigmáticas como aquelas dos almanaques de antigamente. Gosto sempre do mistério, mas gosto mais da verdade. E por achar que esta lhe é superior te es-

² ABREU, 1994b, p. 109 - 111.

crevo agora assim, mais claramente. Nem sinto culpa, vergonha, ou medo. Voltei da Europa em junho me sentindo doente. Febres, suores, perda de peso, manchas na pele. Procurei um médico e, à revelia dele, fiz O Teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: HIV Positivo. O médico viajara para Jokorama, Japão. O teste na mão, fiquei três dias bem natural, comunicando à família, aos amigos. Na terceira noite, amigos em casa, me sentindo seguro - enlouqueci. Não sei detalhes. Por autoproteção, talvez, não lembro. Fui levado para o pronto Socorro do Hospital Emílio Ribas com suspeita de um tumor no cérebro. No dia seguinte, acordei de um sono drogado num leito da enfermaria de infectologia, com minha irmã entrando no quarto. Depois, foram 27 dias habitados por sustos e anjos - médicos, enfermeiras, amigos, família, sem falar nos próprios - e uma corrente tão forte de amor e energia que amor e energia brotaram dentro de mim até tornaram-se uma coisa só. O de dentro e o de fora unidos em pura fé. A vida me dava pena, e eu não sabia que o corpo ("meu irmão burro", dizia São Francisco de Assis) podia ser tão frágil e sentir tanta dor. Certas manhãs chorei, olhando através da janela os muros brancos do cemitério no outro lado da rua. Mas à noite, quando os néons acendiam, de certo ângulo a Dr. Arnaldo parecia o Boulevard Voltaire, em Paris, onde vive um anjo sufista que vela por mim. Tudo parecia em ordem, então. Sem rancor nem revolta, só aquela imensa pena de Coisa Vida dentro e fora das janelas, bela e fugaz feito as borboletas que duram só um dia depois do casulo. Pois há um casulo rompendo-se lento, casca seca abandonada. Após, o voo do Ícaro perseguindo Apolo. E a queda? Aceito todo dia. Conto para você, porque não sei ser senão pessoal, impudico, e sendo assim preciso te dizer: mudei, embora continue o mesmo. Sei que você compreende. Sei também que, para os outros esse vírus de science fiction só dá em gente maldita. Para esse, lembra Cazuza: "Vamos pedir piedade, Senhor, piedade para essa gente careta e covarde". Mas para você, revelo humilde: o que importa é a Senhora Dona Vida, coberta de ouro e prata e sangue e musgo do tempo e creme Chantilly às vezes e confetes de algum carnaval, descobrindo pouco a pouco seu rosto horrendo e deslumbrante. Precisamos suportar. E beijá-la na boca. De alguma forma absurda, nunca estive tão bem. Armado com as armas de Jorge. Os muros continuam brancos, mas agora são de um sobrado colonial espanhol que me faz pensar em García Lorca; o portão pode ser aberto a qualquer hora para entrar ou sair; há uma palmeira, rosas cor-de-rosa no jardim. Chama-se Menino deus este lugar cantado por Caetano, e eu sempre soube que era aqui o porto. Nunca se sabe até que ponto seguro, mas - para lembrar Ana C., que me deiteu à beira da janela - como não se pode ancorar um navio no espaço, ancora-se neste porto. Alegre ou não:

ave Lya Luft, ave Iberê, Quintana e Luciano Alabarse, chê. Vejo Dercy Gonçalves, na Hebe, assisto A Falecida de Gabriel Villela no Teatro São Pedro; Maria Padilha conta histórias inéditas de Vicente Pereira; divido sushis com a bivariana Yolanda Cardoso; rezo por Cuba; ouço Bola de Nieve; gargalho com Déa Martins; desenho a quatro mãos com Laurinha; leio Zuenir Ventura para entender o Rio; uso a estrela do PT no peito (Who Knows?); abro o I Ching ao acaso: Shêng, a Ascensão; não perco Éramos Seis e agradeço, agradeço, agradeço. A vida grita. E a luta, continua.³

24 de dezembro de 1995

Mais uma carta para além dos muros

Ela se debruçou sobre mim, tão próxima que consegui ver meu rosto em suas pupilas dilatadas. Era bonita? Pergunta Alguém-Ninguém, a quem tento contar essa história que nem história seria. Fico aflito, tenho sempre tanto medo que me desviem do que estou tentando desesperadamente organizar para dizer; qualquer atalho poderia me perder, e à minha quase história, para todo o sempre. E nada mais triste que histórias abortadas, arrastando correntes, fantasmas inconsoláveis. Mesmo assim, paci-entíssimo, respondi: Não, querido. Era, sim, uma cara de verdade. A de Simone Signoret no final, lembra? A de Irene Papa, Anna Magnani, Fernanda Montenegro. Sem artifícios, crua. Adélia Prado, Jeane Moreau. Uma cara que se conquista e ousa, que a vida traça, impõe e esculpe fundo em lascas e vincos feitos num mapa em relevo. Anouk Aimée, Marguerite Duras, Vanessa Redgrave. Alguém-Ninguém entusiasma-se com o glamour dessas comparações. Cala-se, olho parado divaga em outras imagens, outras divas. Nem ouve mais, eu continuo a contar. Nas pupilas dela, desmesurados buracos negros que a qualquer segundo poderiam me sugar para sempre, para o avesso, se eu não permanecer atento - nas pupilas dela vejo meu próprio horror refletido. Eu, porco sangrando em gritos desafinados, faca enfiada no ventre, entre convulsões e calafrios indignos. Eu gritava Senhor de Toda Luz e de Tudo que Existe, dai-me Força, Fé e Luz. Gritei também não-palavras, uivos, descobrindo na carne que o berro alivia a dor. Gado no matadouro, recém-nascido após o tapa e o choque, aterrorizado com a clareza dura e o ruído insuportável do mundo cá de fora. Grito também: Senhor, não agora, porque eu não quero que seja agora. Minhas histórias não escritas, meu jardim? Desafiei Deus, sinto muito, era a única maneira de me salvar. Ele me entendeu. Suponho, embora

3 ABREU, 1994c, p. 112 - 114.

nunca seja confiável, como diz Hilda Hilst. Então apenas confiei no meu berro de cachorro atropelado na estrada deserta, gato de espinha quebrada a pau rastejando na sarjeta do poema de Ferreira Gullar. Ai, Frida Kahlo... Naquela cara viva, transbordando para além das pupilas-buracos-negros vi não apenas o meu horror, mas o horror e a beleza de tudo que é vivo e pulsa e freme no Universo, principalmente o humano. Aleph, quem sabe Anima. Não parecia cruel, apenas exata, meticulosa sacerdotisa. Sabre na mão, prestes a arrancar o coração palpitante do menino e da virgem que eu também era. Cumpria sua tarefa. Paraca, Moira, Harpia. Sua pele nem transpirava. E de repente, talvez porque eu tenha lido e sonhado e visto filmes demais, a cara transformou-se na da Górgona. Nada de cabelos de cobras entrelaçados, dentes pontiagudos de marfim. Continuava de certa forma linda, mas também medonha e agora também mítica. Grega, etrusca, asteca, bizantina, a teia enorme de cabelos negros emaranhados em torno dos pômulos de pedra. Tão próxima da minha a cara do meu horror de verme vivo, seria fácil ir com ela. Mergulhar em alívio no buraco negro meu de bicho vil, no meu pedantismo de animal aculturado. Para sempre ir. Para o outro lado, onde? Eu não quis. Ou foi Deus que não deixou? Não era hora ou Deus nem tem nada a ver com isso ou qualquer outra coisa, e sequer existe. Não sei. Sei, sem dúvida, que a vi. Depois, emergindo do coma artificial da morfina, cateteres enfiados nas veias, nunca mais a vi. Pelos corredores sangrentos das CTIs, pelos brancos labirintos hospitalares, empurrando macas, fazendo curativos, em nenhum lugar estava mais. Desapareceu. Não temo que volte um dia. E voltará, sina de todo o humano. E sei, sabemos perfeitamente que é essa cara nossa de cada dia, sempre à espreita. Alguém-Ninguém parece despertar. Como se chamava? Pergunta. Respondo em voz tão baixa que nem sei se chego a falar. Nem é preciso. Amanhã à meia-noite volto a nascer. Você também. Que seja suave, perfumado nosso parto entre ervas na manjedoura. Que sejamos doces com nossa mãe Gaia, que anda morrendo de morte matada por nós. Façamos um brinde a todas as coisas que o Senhor pôs na Terra para nosso deleite e terror. Brindemos à Vida - talvez seja esse o nome daquele cara, e não o que você imaginou. Embora sejam iguais. Sinônimos, indissociáveis. Feliz, feliz Natal. Merecemos.

Caio Fernando Abreu⁴

4 ABREU, 1995, p. 199 - 201.

1. INTRODUÇÃO

E, se repararmos com cuidado, dias é um anagrama de AIDS (ou SIDA).
HERBERT DANIEL (1946-1992)

Falecido em decorrência da AIDS em 1996, aos quarenta e sete anos de idade, o escritor santiaguense Caio Fernando Abreu, além de ter sido uma das primeiras figuras públicas brasileiras a expor abertamente sua sorologia, em 1994, também teria dado a largada nas abordagens artísticas conhecidas sobre essa pandemia no país. A AIDS surge em seu texto já em 1983 – ano da primeira notificação clínica confirmada, em São Paulo, e ano em que o HIV era isolado laboratorialmente pela primeira vez, simultaneamente em Paris, França, e Bethesda, EUA.

Surge com sutileza, mas com afirmatividade, no conto *Pela noite*, da obra *Triângulo das águas*: “Os olhos dos dois tornaram a se cruzar. Tão raro. Nas ruas, nos ônibus, nos elevadores. Você me reconhece? E por me reconhecer, tem medo? A peste de que nos acusam”.⁵

Daí em diante, seguirá com aparições sucessivas e pontuais em sua escrita, numa natureza evidencial, mas em flerte crescente com a centralidade de algumas tramas, acompanhando o avanço de seu próprio quadro. Seguirá partindo, portanto, de uma década antes da ciência pessoal de sua própria infecção, ocorrida no mesmo 1994 em que a tornará pública, com três cartas encarrilhadas umas nas outras, acompanhando um crescente combinado de entendimento clínico, lírico e enlevado. As cartas veicularam-se, com grande impacto público, no intervalo entre agosto e setembro daquele 1994, no jornal O Estado de São Paulo, do qual era colunista. Depois foram reunidas na coletânea póstuma de crônicas *Pequenas epifanias*.⁶ Ao conjunto sequencial se juntará uma quarta, adicional, redigida após um intervalo de pouco mais de um ano da sequência original, poucos meses antes de seu falecimento, e publicada no mesmo periódico, sob o acréscimo *Mais uma carta para além dos muros*, no dia vinte e quatro de dezembro, véspera de Natal.

Hoje a sequência se assenta solidamente testamental de todo o atravessamento de realidades individuais e coletivas da AIDS, ao longo de meados da década de 1980 a meados da década de 1990. E de todo seu relato, articulado por um grande número de correspondências entre sujeitos comuns, sublinhando um meio de contato e lembrança copioso até aquele período, só superado pela digitalização das relações que o sucede. Articulado, em

5 ABREU, 1983, p. 125.

6 Idem, 2006b, p. 106-114.

especial, por um número desmedido de produtores de arte infectados e condenados, enquanto viviam o aturdimiento, o delíquio, a dor e a precipitação de suas finitudes, traduzindo-os não somente em valiosas postagens entre si e para o mundo, mas também – e com o mesmo cuidado e rigor – em suas linguagens de domínio.

Atinente ao recorte optado pelo caráter relator e vivencial, biográfico e bioficcional daquele momento da arte, revisitante ao si enquanto submisso ao impacto da AIDS no campo, essa Tese se abre com a reunião das cartas depoentes de Abreu. Por entretecimento e por liberdade contextual tomada, também intervala outras cartas ou depoimentos de igual clareza – selecionadas com dificuldade, dentre muitas – ao corpo assertivo, entre os capítulos. Ofertadas assim como uma leitura desobrigada, aditiva, lateral.

A relevância de incorporar as cartas de Abreu (e as demais), honra um conjunto de fatores, relacionados entre si: a beleza ímpar do testemunho, impondo sintomas de arrebatamento diante da morte divisada; também o retrato geracional oitentista que lhes escapa, transbordando nas conduções estilísticas e formas semânticas adotadas – com muitos paralelos prospectáveis à plasticidade exagerada e festiva do período, tida por boas razões.

E ainda a dupla proa de Abreu (ao pôr em contexto cultural o fenômeno logo em seu difuso início, e depois ao pôr a si mesmo neste contexto). Além de, por fim, o fato de serem cartas. Desde seus títulos. Portanto íntimas, dialogadas, confessas, atenciosas, dirigidas a um *outro*. A alguém. A ninguém. Instituídas assim na exata ordem discursiva que se investiga aqui, com maior atenção às artes plásticas, gráficas e demais visuais. Mas sobretudo com a preocupação de compreender o modelo de construção autobiográfica na arte, que se manifesta quando agenciado pela informação da morte próxima e inelutável, tangenciando tanto o autoficcional, nalguns momentos, quanto o sublime, nalguns outros.

E compreender o quanto essa construção também construiu a contemporaneidade, conectando-nos – sujeitos e obras atuais – com especial veemência àquele período.

Abreu devotara-se, por toda sua vida, à redação e ao envio de cartas pessoais, com compulsão e prolixidade. Muitas delas, hoje, compõem parte considerável de seu arcabouço autoral reconhecido e perscrutado. Numa, endereçada ao cenógrafo e diretor teatral porto-alegrense Luciano Alabarse, a julho daquele 1994, revela um padecimento indeter-

minado: “Tomo mil antibióticos – a médica acha que é um daqueles vírus viciados em antibióticos, que exigem doses cada vez mais fortes (vírus *junkies*, pode?). Amanhã faço 300 exames de tudo que você possa imaginar, inclusive o HIV, que nunca fiz”.⁷

Ressalte-se em Abreu, como dado enfático, o intervalo que separa as duas datas supra-mencionadas: a de conhecimento da própria infecção e a de seu falecimento. Ressalte-se, pois, a velocidade da degeneração intratável, retrocedendo em apenas dois anos sua morte para sua testagem pouco sintomática, que ocorreu com ele como ocorria com outros tantos: mais frequentemente motivada por algum mal estar genérico do que por uma suspeita trilhada. Uma testagem assim impelida, nessa autoprecaução forçosa, nessa ronda laboratorial contínua, pressionava maior atenção sobre a saúde de certos corpos que de outros. A condenação social desses corpos, que será devidamente examinada aqui, já se antecipava aí: ressaltando alguns indivíduos na alteração de seus cotidianos para a inclusão de exames de rotina, sintomatizando por si os estados necropolíticos em gatilho.

O curto prazo de avultação dos declínios clínicos, da confirmação até a morte, de fato acelerava-os numa alta velocidade bastante comum. Contou apenas três anos para o sociólogo, escritor, jornalista e guerrilheiro belo-horizontino Herbert Daniel. Um período fugaz que inicia com o resultado positivo em mãos, e dali arrebatava mais outro estar no mundo, com elementos de não estar: “O importante não é saber se há vida depois da morte, mas se há vida antes da morte. [...] No senso comum, quando você diz que alguém está com Aids, o significado mais imediato é o de que essa pessoa já morreu. Não de que vai morrer, mas de que já morreu”.⁸ Como naqueles espaços de ruína que se espalham pelas paisagens urbanas, vestigiais e intervalados de tempos distintos, um ambiente de vida parece perder seus fundamentos, seus sentidos, seus alicerces, e suspender-se à espera de outro.

Abrir um envelope com o resultado de um teste de Aids: eis um dos rituais mais emblemáticos dos dias de hoje. Um resultado “positivo” equivale, no imaginário comum, a uma condenação imediata à morte. [...] Ao encontrar em seu teste de AIDS a anotação “positivo” no dia 5 de agos-

7 ABREU, 2006, p. 253.

8 DANIEL, Herbert *apud* CASTELLO, 1994, p. D3.

to, o escritor Caio Fernando Abreu reagiu como todo mundo: quase enlouqueceu. Passado o golpe, porém, o escritor tomou a contramão do sentimento comum e acabou ultrapassando a si mesmo. Caio sempre foi um escritor desesperançado, de caráter dark e escrita deprimida. Um escritor, como costumamos dizer, “negativo”. A descoberta da Aids, contra todas as expectativas, virou seu ânimo pelo avesso. “Não me arrependo de nenhum dos livros que escrevi”, diz. “Mas hoje posso dizer, sem qualquer vergonha, que me tornei um escritor positivo”, ironiza. Agora, precisa se enfrentar.⁹

A tipagem diagnosticada representa um confronto marcadamente geracional, a sós – mesmo se acompanhado – com um pedaço de papel num envelope lacrado. O tempo suspenso que se inicia com a visão desse resultado, reorganizando o estar no mundo, na baía panglossiana acredita numa reconstrução de critérios pessoais (para consigo) e sociais (para com o doente). Aposta num remodelo sanativo de trajetória ou mesmo numa confiança por vacina a tempo e cura oportuna. Já na baía desesperançada, terminante, inicia procedimentos de finalização em múltiplas direções.

O neutro alegórico dos lugares de escombros e arruinamento – as ruínas urbanas, como se verá à frente – também se sedimenta em ambas as respostas pessoais, através da lenta compreensão sobre as limitações de convívio (médicas, laborais e sociais). Nesse caso, o território de escombros será o de morada, durante a travessia do período estreito até a finitude. O enfrentamento será estruturar e ornar esse território com os confortos supérveis, durante uma erosão que continua e acelera. E deixar legados, redigir e endereçar cartas de alguma espécie: escritas, plásticas, gráficas, performáticas, orais, etc.

Contar como foram os dias até aquele momento, quando os dias ficaram contados.

Enquanto hospedados nesse espaço mental suspenso, os sujeitos da criatividade confrontados pelo exame – e portanto pela corrosão física e pela morte que ele subscreve – podem adicionar às suas produções, em diferentes graus, algum estranhamento de mundo, em estado de fissura. Que se triangula com um enfrentamento do real, destroçado e injurioso, senão propriamente raivoso. E com uma capacidade fantasiosa de interagir consigo e com o outro, confundindo os semblantes de cada qual. A somar nesse composto as invariáveis juventudes desses personagens, um postulado rimbaudiano se sugere frequente em suas discursividades – este será outro argumento apresentado aqui, exatamente em

9 CASTELLO, 1994, p. D3.

sua conexão com as ideias de ruína metropolitana e arruinamento identitário.

Em todas as lidas, a reação passa a ser estruturada pela busca por pares e coletividades, enquanto, ao mesmo tempo, o trauma passa a ser negociado consigo sob regras mais individuais e menos anuentes a etiquetas cíveis. São regras licenciadas pela própria abreviação do fim. Abreu testifica o agudo do encontro solene com a AIDS, agora noutra carta pessoal, para a artista plástica porto-alegrense Maria Lídia Magliani, no agosto fatídico:

Pois é, amiga. Aconteceu – estou com AIDS – ou pelo menos sou HIV+ (o que parece + chique...), te escrevo de minha suíte no hospital Emílio Ribas, onde estou internado há uma semana...[...] Depois de pegar o teste positivo, fiquei dois dias ótimo, maduro & sorridente. Ligando pra família e amigos, no 3º dia *enlouqueci*. Tive o que chamam muito finamente de “um quadro de dissociação mental”. Pronto-Socorro na bicha: acordei nu amarrado pelos pulsos numa maca de metal... Frances Farmer, Zelda Fitzgerald, Torquato Neto: por aí. Tiraram líquido da minha espinha, esquadriharam meu cérebro com computador, furaram as veias, enfiaram canos (tenho 1 no peito, já estou íntimo do tripé metálico que chamo de “Callas”, em homenagem a Tom Hanks), etc, etc. Não tenho nada, só um HIV onipresente e uma erupção na pele (citomegalovírus) que cede pouco a pouco... Maria Lídia, nunca pensei ou *sempre* pensei: por contas e histórico infeccioso feito com o médico, tenho isso há dez anos. E pasme. Estou bem. Nunca tive medo da morte e, além disso, acho que Deus está me dando a oportunidade de *determinar prioridades*. E eu só quero escrever. Tenho uns quatro/cinco livros a parir ainda, chê. Surto criativo tipo Derek Jarman, Cazusa, Hervé Guibert, Cyril Collard. E estou cercado de anjos.¹⁰

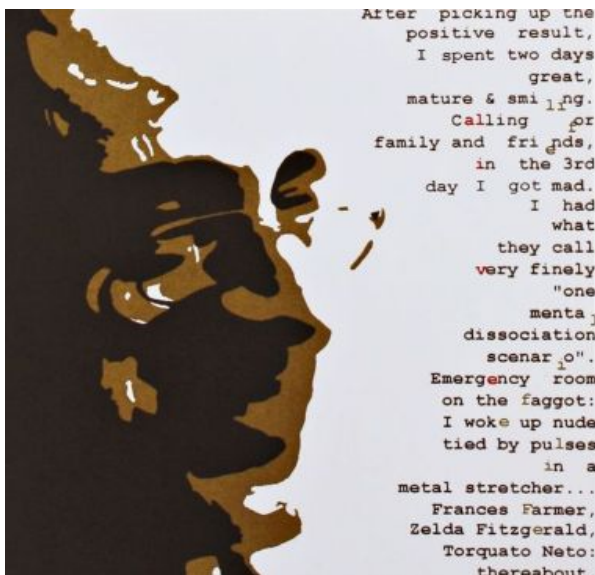
Ressai certa agenda de partida, já intuída por Abreu – meio anunciada por entrelinhas de despedida, tanto íntimas entre ele e a artista, quanto tomadas por uma sensação de realidade em vertigem (FIG. 001). Com essa agenda em mãos simbólicas, Abreu pós-escreve, atento ao movediço de instabilidades que assoreia o ambiente afetoso de quem acompanha a evolução do enfermo, permanecendo ao seu lado física e/ou emocionalmente, e refundando com a AIDS todo um amplo de teias afetivas (que também marcará o período e se prospectará à frente):

PS – Não se preocupe. Não fique triste. Tudo me parece muito lógico: Que outra morte eu poderia ter? É a minha cara! E futilidade sempre foi matéria de salvação: convenhamos que é muito moderno, muito in... Só choro às vezes porque a vida me parece bela (O sol. As cores. As coisas).

¹⁰ ABREU, 2006, p. 255-256.

Mas é de emoção, não de dor. Tá tudo certo.¹¹

Figura 001 – *Grifo nosso* – Caio F. *a-l-i-v-e*, 2012, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 × 16 cm.



Fonte: acervo pessoal do autor.

No mês seguinte, noutra carta pessoal para a mesma artista, Abreu condensa o caldeirão das tensões da morte recém-anunciada a si; juntando-as com a optada e corajosa anunciação a público de sua AIDS (ou seja, sua morte), que não se daria senão através de sua qualidade predileta e seu engate com a vida: a arte escrita. Somando também as acuteladas biopolíticas públicas e lidas farmacológicas, que não lhe passam despercebidas. Adicionando por fim a banalização midiática, e mesmo a tipificação da doença, sobrepondo-se a sujeito e a respec-

tivos objetos, aferrando vidas e carreiras para o bem e para o mal.

Redigida e enviada portanto a setembro de 1994, pouco depois de sua alta hospitalar momentânea, essa carta ressoa tônica e automaticamente certas consequências da desde então célebre redação das cartas homônimas, de títulos distintos apenas por sua ordem de sucessão conectiva antecipando as anáforas, apropriados hoje por muitas produções culturais referentes. Com o habitual despudor de trânsito idiomático e morfológico, administrado com claro domínio e vivo humor, combinado numa saborosa, característica e propositada desordem sintática, Abreu confia para Magliani nessa outra carta:

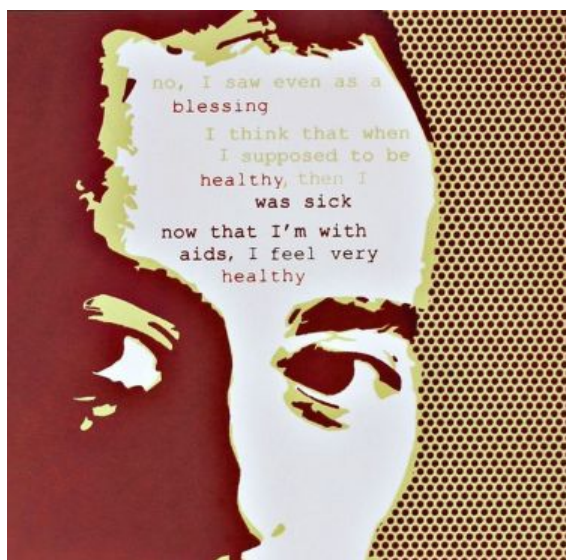
Estou fortinho & tudo & tal. Hoje peguei o resultado de primeiro exame de sangue pós-AZT e plaquetas leucócitos linfócitos e Tês-4 e todas aquelas coisas sanguíneas, segundo a médica, estão má-ravilhosos! Saí do Hospital das Clínicas, fui rezar na Igreja do Espírito Santo, bem em frente a Redenção, enquanto lasanhas agora proibidas exibiam peitos e coxas pecaminosos para a manhã primaveril. [...] Mas me enervo pôco, depois de toda essa saia-justa, viver me parece um luxo, mesmo nos detalhes mais aporrinhantes. Ando feliz, c'est bizarre, non? Te mando um livrinho tosquerrimo que fiz com as três últimas crônicas do *Estadão*, usando como capa esse belo cartão da Deutsche AIDS-Hilfe. O telefone não pára de to-

¹¹ Ibidem, p. 256.

car, querem entrevistas para todo canto sobre estar-com-AIDS. Me recuso – quando o “gancho” é o vírus pelo vírus. Argh. Quero falar do meu trabalho, pô! Se perco o pé acabo no sofá da Hebe dizendo coisas do tipo ah, o HIV é uma gracinha... [...] Mas catso, já não posso beber e sexo nem pensar, nem como açúcar – ninguém é de ferro! Acendi um Marlboro em sinal de protesto. Ah, obrigado pelo oferecimento de help financeiro. Mas graças a Deus, não é preciso. Declarei “oficialmente” meu caso (?) – o que significa que tenho atendimento gratuito, até me dão alguns remédios –, há uma espécie de (???) sei lá, digamos *amparo* aos soropositivos. E quando precisei, do Rio, Lucinha Araújo e Scarlet Moon ajudaram muito, conseguindo de graça um remédio americano que custava quatro mil dólares o grama! Custa caro não morrer, honey. Morrer também. Viver não menos...¹²

Junto a Daniel entre as primeiras apresentações literárias da AIDS, tome-se a supracitada principalidade autoral de Abreu pela encetadura no registro textual da pandemia logo em seu início, mas também por um seccionamento produtivo mais recorrente (em que a doença aparecerá mais vezes em mais obras). Tome-se menos como dado premonitório individual, a despeito das reputadas inclinações pessoais (e geracionais) a psicodelismos e uranoscopias. E mais como atento antenar ao escurecimento panorâmico coletivo, que sinalava ainda pouco, mas sinalizava. Com sua figura renovada – sobretudo como um aforista inigualável (FIG. 002) – pela recente digitalização informativa e adensamento das redes sociais como veículo de encontro ideológico e geração de códigos culturais, Abreu de fato perscrutava a direção dos costumes com aptidão, hábito e arrasto, feito um “biógrafo das emoções contemporâneas”¹³ – como esforçava-se em entender a si mesmo. Para isso, o conjunto de precipitações oitentistas lhe doava muito material.

Figura 002 – *Grifo nosso – a benção de Caio F.*, 2012, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 × 16 cm.



Fonte: acervo pessoal do autor.

Tal qualidade e qual expediente também eram e são muito reputados a si, apontado en-

¹² Idem, 2006, p. 257-258.

¹³ Idem *apud* MENDES, 1998, p. 218.

tão e cultuado depois como uma sentinela da década, com sua capacidade de fragmentação conceitual escapando de e bulindo com distinções categóricas. Figurando repercussiva a seu tempo, e dele em diante, nas astutas oscilações – ou mesmo indistinções –, com que erguia seus fundamentos narrativos e campos ficcionais, pendulares ou ambivalentes entre vernaculidade e licenciosidade; ou entre drama e humor; ou entre sexo e solidão, por exemplo. Não somente numa mesma obra, mas até numa mesma sentença.

As cartas radicalizam essas aglutinações, mas os demais gêneros em que Abreu se exercitava provavam igual atenção à língua como, sobretudo, um fenômeno social. Em progresso. Como a arte.

Um fenômeno viral.

Os potenciais de viralidade da linguagem – e da imagem –, francamente manipulados por aquela geração desde antes da AIDS, e sobretudo com ela, serão outro dado constituidor da Tese, a ser explorado à frente. Especialmente enquanto gerativos de uma base comprovável da contemporaneidade em âmbito cultural, também e portanto social – median-do conexões e relações. Seus empregos metodizadores são, para os artistas, nitidamente burroughianos – outra sentinela da década, muito atento a uma geração que estava muito atenta a ele, influenciada por suas propostas criativas e encantada por sua parrésia: “E se há algo que transita de um hospedeiro humano a outro e estabelece uma identidade [...]: um gesto, um olhar especial, por assim dizer o estilo [...] – alguns se movem pelas fileiras da droga através das adições terrenas, outros se movem pelas fileiras de certas práticas sexuais, e assim por diante”.¹⁴

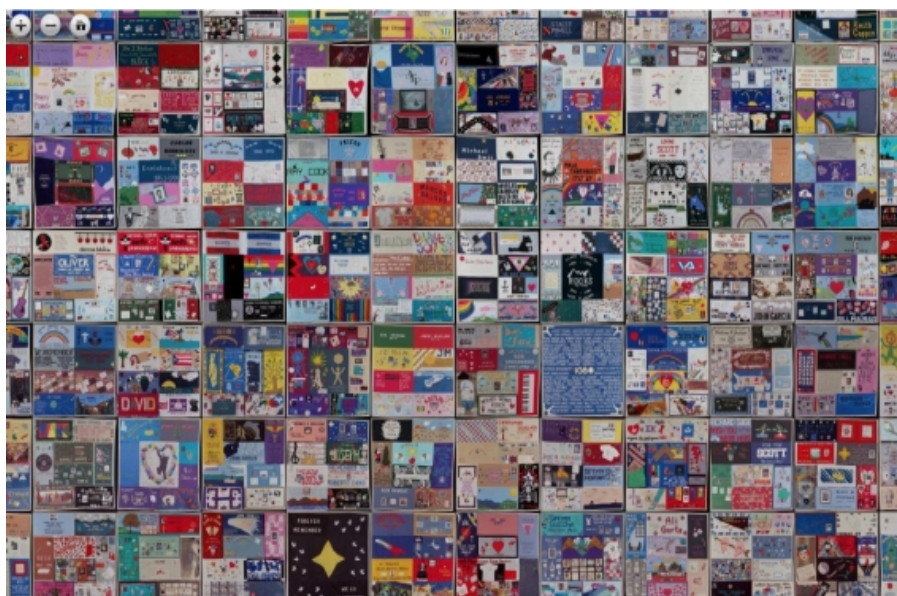
Tais potenciais serão propositados aqui, inclusive nos manejos de (des)estruturação formal da pesquisa, seccionando-a e recondicionando as seções, mas sem desfocar a regra acadêmica em centro. Os trechos investigativos são alinhavados como em blocos de associação, com cuidada inspiração na técnica de recorte burroughiana, o conhecido *cut-up* e seus desdobramentos, que depois dele e do Dadaísmo ascenderam a gênero literário:

Ao escrever meus últimos dois romances, *Nova express* e *The ticket that*

14 BURROUGHS, 2014, 64-65 (tradução nossa). No original: “And if there is one thing that carries over from one human host to another and established identity [...]: – a gesture, a special look, that is to say the style [...] – Some move on junk lines through addicts of the earth, others move on lines of certain sexual practices and so forth”.

exploded, utilizei uma extensão do método *cut-up* que chamo de método *fold-in*. Uma página de texto – minha ou de outro alguém – é dobrada ao meio e colocada sobre outra página – O texto composto é então lido, meio um texto, meio o outro – O método *fold-in* estende à escrita o efeito de flashback utilizado em filmes, permitindo ao escritor mover-se para frente e para trás na linha do tempo – Por exemplo, pego a página um e dobro com a página cem – insiro o resultado como página dez – Quando o leitor lê a página dez, ele está oscilando para frente no tempo, rumo à página cem, e voltando atrás no tempo, para a página um – o fenômeno *deja vu* pode assim ser produzido – Este método, obviamente, é usado em música, onde somos continuamente movidos para frente e para trás na linha do tempo por repetição e rearranjo de temas musicais. [...] O que faz qualquer escritor a não ser escolher, editar e rearranjar o material a sua disposição? O método *fold-in* dá ao escritor, literalmente, infinitas extensões de escolha – Tome, por exemplo, uma página de Rimbaud e dobre-a com uma página de St. John Perse – (dois poetas que têm muito em comum) – A partir de duas páginas, um infinito número de combinações e imagens são possíveis – O método poderia levar, também, a uma colaboração entre escritores em uma escala sem precedentes, para produzirem trabalhos que fossem o esforço coletivo de qualquer número de escritores, vivos ou mortos. Isto acontece, de fato, tão logo qualquer escritor passe a utilizar o método *fold-in*– Eu fiz e usei *fold-ins* de Shakespeare, Rimbaud, jornais, revistas, conversas e cartas, de tal modo que os romances que escrevi usando este método são, de fato, compostos de muitos escritores.¹⁵

Figura 003 – Recurso digital *Search the AIDS Memorial Quilt* [pormenor], 2023, dimensão por formato eletrônico.



Fonte: aidsmemorial.org/interactive-aids-quilt

¹⁵ Idem *apud* DIÓGENES, 2012, p. 95-96.

Figura 004 – (Acima) Registro de apresentação do NAMES Project AIDS Memorial Quilt, a 08 out. 1988, em Washington, EUA. (Abaixo) Registro de apresentação do NAMES Project AIDS Memorial Quilt, a 13 out. 1996, em Washington, EUA.



Fonte: (Acima) Fotografia de Tyler Franz/instagram.com/owenkeehnen. (Abaixo) Fotografia de Rod Edmonds/AP Photo.

Essa inspiração repercute, não somente na forma escrita, a inspiração da geração que é objeto da perda e objeto de estudo, enquanto se entrecruza com outra de similar sistema de mosaico, de vitral. E de cerzido, agora em seu sentido propriamente dito: a proposta NAMES Project AIDS Memorial Quilt (FIG. 003), iniciada em 1985.

O projeto multiautoral, com grande faculdade empática, imensa aptidão metafórica (separação e reunião de indivíduos) e gigante dimensão, demonstra o estilhaçamento e o reagrupamento de todos aqueles filhos, pais, irmãos, amigos, amantes e amores perdidos para a AIDS, representados cada qual em retalhos com datas de nascimento e morte bordadas, junto a outros elementos que os emblemassem. A junção desses retalhos, costurados uns aos outros com ardor performático, promove não só uma equidade, mas também um encadeamento entre essas histórias de vida. Que se exercitou repetir aqui, nos elos associativos produzidos entre as narrativas.

À altura de 1988, quando a colcha foi exibida na capital estadunidense, como parada estratégica de um planejamento viajante, já contava mais de oito mil retalhos (FIG. 004). Continua se expandindo até hoje, incluindo agora a possibilidade de envio digital de retalhos, e de

busca digital, dentre os cerca de atuais cento e dez mil nomes.¹⁶ E também, desde 2020, a opção de visualização com recorte específico para a comunidade negra (FIG. 005), exortado após a comoção e o chocalho civil quanto ao brutal assassinato do norte-americano George Floyd, por estrangulamento, durante uma desastrosa e arbitrária abordagem policial.

Ciclicamente imputado a Abreu, desde seu rápido encorpamento como polêmica figura pública, até suas sucessivas recuperações como arauto de anseios e tolhimentos para sucessivas juventudes, à Rimbaud, esse seu

sinete taumaturgo repercute também seus fervores e decisões pessoais, além dos autorais propriamente ditos. Ambos pouco concessivos, porém sofridos. Ambos sem papas na língua, porém ternos. Ambos mediando internamente essa contínua ambiguidade, cuja proferição pública, adotada por vontade própria, faz ocupar tal lugar de representatividade. Ambos em guarda por uma atitude de empoderamento bem anterior ao cunho popular desse termo, afirmando outra vez esse punho de formação da contemporaneidade, especialmente canalizado nessas figuras bravas aqui investigadas. As quais, como Abreu, emaranham discursividades de raiva e de afeto numa mesma oratória, instituidoras de um mesmo abrigo e de uma mesma briga.

Nessa (des)medida guiada por impulsos justificáveis e ativismos mais ainda, Abreu será também o tradutor brasileiro da novela *Assim vivemos agora*,¹⁷ outra ficção pioneira a abordar a AIDS, já como centro fabular, estruturando um conto de fluxo contínuo e baixo respiro frasal, a propositadamente roubar o fôlego do leitor – como fazem esses vírus. O foco narrativo dessa obra, em terceira pessoa indiscernível mas bem interna da cena, ajusta frases como parágrafos inteiros. Insinua a pressa, o desespero, a vertigem e o atro-

¹⁶ <https://www.aidsmemorial.org/>

¹⁷ SONTAG, 1995.

Figura 005 – Registro do painel contendo (em centro esq.) retalho homenageando o poeta e ativista chicaguense Essex Hemphill (1957-1995), 04 nov. 2022 [publicação digital], dimensão por formato eletrônico.



Fonte: [instagram.com/theaidsmemorial](https://www.instagram.com/theaidsmemorial)

pelo da AIDS, ao nunca desenhar as duas dezenas de personagens para além de suas falas imbricadas umas nas outras, como num coral. Numa polifonia. Ou numa colcha de retalhos: a ser recebida em seu cunho rizomático, possível de ser percorrido por ramais, e, ao mesmo tempo, ser considerada em seu teor totalizante, integral.

Ou como noutro viés da técnica de recorte, mais filigranado, em que oralidades vão se sucedendo por conexão tópica, abrindo-se radicalmente dialógicas, sem as marcações habituais de aspas ou travessão que as distingam. Todas contribuindo para voltear o adoecimento e a hospitalização de um antiquário bissexual, Max, e a forma como ela enreda aqueles de seu convívio com a incorporação da enfermidade em seus cotidianos. Primeiro pela convivência em si, acrescentando forçosamente a visitação e o ambiente ambulatorial nos costumes. Depois pela testagem rotineira, acrescentada da mesma forma. Aí, portanto, pelo vigiado temor da própria contaminação, plausível para um grupo largo de figuras às voltas umas com as outras e com Max. A constituir uma nítida representação generacional – em tempo real –, em que experimentalismos de ordem sexual e convicções sobre o prazer como um direito urdiam um desimpedimento entre corpos e entre papéis românticos mais estáveis (casamento, namoro, etc.). Uma nítida representação biográfica, portanto.

Talvez ele estivesse ficando cansado de tantos visitantes, disse Robert, que era, como Ellen não pôde deixar de mencionar, alguém que viera apenas duas vezes e provavelmente procurava uma razão para não ser um visitante regular, mas não podia haver dúvida, segundo Ursula, de que seu estado de espírito ficara depressivo, não que houvesse quaisquer notícias desencorajadoras dos médicos, e ele parecia agora preferir ficar sozinho algumas horas do dia: e ele contou a Donny que começara um diário pela primeira vez na vida, porque queria registrar o curso de suas próprias reações mentais àquela surpreendente volta do destino, fazer alguma coisa paralela ao que os médicos faziam, vindo toda manhã conferenciar em volta de sua cama acerca de seu corpo, e que talvez não fosse tão importante o que escrevia no diário, e que correspondia, como disse obliquamente a Quentin, a pouco mais que as banalidades costumeiras sobre terror e espanto por aquilo estar acontecendo com ele, com ele também.¹⁸

Publicada em 1986, esta novela será a primeira obra, mas não a última, a fundamentar o debate (meta)linguístico da AIDS em território literário, na asa autoral da multifacetada

¹⁸ Ibidem, p. 21-22.

novaiorquina Susan Sontag. A quem as funções de escritora e filósofa possam algo situar uma atividade profissional de maior leque, mas respeitante a um mesmo núcleo tratativo. Essa diversidade também responde ao horizonte de fragmentação experiencial que elevou-se ao agudo naquele período, e perdura ao crônico nas formas de vida da contemporaneidade. Do mesmo jeito que a escrita de Abreu. Figura com quem Sontag compartilha posição de certa similaridade no registro cultural, cada qual em seus respectivos países: tanto como sujeitos ideológicos transformadores e ouvidos, quanto como repórteres de vanguarda da AIDS, vivendo seu campo de batalha – aí utilmente ouvidos outra vez. Além de serem ambos personalidades embebidas de seu próprio tempo histórico, capazes de alcançar notas intelectivas sofisticadas e ainda assim estar mais próximos da fala e da escuta popular, como duas versões kitsch de um Rimbaud ou de um Burroughs. Embora o trecho a seguir deponha-se sobre o renomado tratado que a antecede, *Doença como metáfora*,¹⁹ Sontag bem poderia estar se referindo à obra supracitada (ou mesmo a outra que seguiu no mesmo enunciado, *AIDS e suas metáforas*²⁰):

Achei que não seria útil – e eu queria ser útil – escrever mais um depoimento em primeira pessoa [...] Parecia-me que uma narrativa seria menos útil do que uma ideia. [...] Assim, escrevi meu livro, rapidamente, movida por um zelo de evangelizador, bem como pela ideia de que talvez não teria muito mais tempo [...]. O objetivo de meu livro era tranquilizar a imaginação, e não incitá-la. Em vez de conferir significado, que é o objetivo tradicional do empreendimento literário, esvaziar o significado de algo: aplicar a estratégia quixotesca, altamente polêmica, de ser “contra a interpretação”, dessa vez ao mundo real. Ao corpo.²¹

Ainda antes de traduzir Sontag e de introduzir a sombra da AIDS, com contenção e apreensão, em *Pela noite*, nomeando-a embora não a atribuindo a qualquer personagem ou contexto próprio, senão sinalizando-a pelo pânico de seus distintivos então incipientes, Abreu concebera a “profética *Zona Contaminada*, peça de teatro escrita em 1982 – não por acaso, o ano zero da proliferação da AIDS no Brasil”.²² Precedeu processualmente as confirmações ambulatoriais e hospitalares que seguiriam logo depois no país, e contou com personagens sintomáticos e designados já em seus nomes, como ‘Mr. Nostálgio’ e

19 Idem, 1984.

20 Idem, 1989.

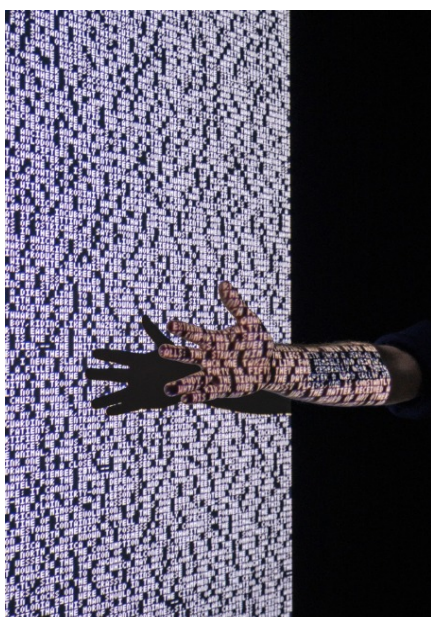
21 Idem, 2007, p. 87-88.

22 CASTELLO, 1994, p. D3.

‘Nostradamus Pereira’, além de um ‘Coro dos contaminados’, assim determinado na descrição introdutória:

Fica a critério do diretor incluí-lo ou não, mas acho que seria ótimo. Imagino alguns bailarinos – uns cinco ou mais, homens e mulheres – cobertos de farrapos e chagas. Eles geralmente acompanham as emissões de Nostradamus, mas também podem participar de outras ações, sempre coreografados. Seu texto, como um coral, limita-se ao refrão das Litânias de Satã, de Baudelaire (“Tem piedade, Satã, desta longa miséria!”) ou eventualmente algum mote tipo: Atotô, Obalua, atotô! (“Livrai-nos de nossas chagas!, Compadecei-vos de nossas feridas!”) Algumas de suas intervenções estão sugeridas no texto, mas o diretor é livre para criar outras e também para eliminá-las [...] Nostradamus move-se por todo o palco, invade todos os espaços, sempre seguido pelo Coro dos Contaminados (se houver), que faz backing-vocal e repete como um eco coisas que ele diz.²³

Figura 006 – *Memorandum or voyage*, 2022 [remontagem], instalação [por menor] do Dumb Type em Haus der Kunst, Munique, Alemanha.



Fonte: Fotografia de Maximilian Geuter/Artmap.

Personagens e coro, todos devem mover-se dentro de um cenário que reproduzia, “basicamente, o interior de uma loja funerária que sofreu um incêndio. Entre escombros, portanto, há coroas de flores metálicas, caixões, ex-votos, tralhas do gênero. Tudo pode ser apenas sugerido, mas é fundamental pelo menos um caixão à vista”.²⁴ Abreu ainda expande esse continente cenográfico, ao repercutir uma intermedialidade bastante recursiva no exercício performático da época, indicando a montagem de “um telão, exibindo eventualmente cenas de Grande Catástrofe ou ruas desertas, montanhas de lixos. O diretor fica livre para pirlar, dos horrores dos campos de concentração nazistas, passando pela Talidomida, explosões nucleares (um bom cogumelo atômico), vírus (dá-lhe HIV!)”.²⁵ Tal intermedialidade e qual

exercício também estavam incentivados pela facilidade crescente, via popularização e queda de custos, das projeções visuais em substituição aos cicloramas estáticos – como se verá à frente na obra do coletivo japonês Dumb Type (FIG. 006).

²³ ABREU, 1997, p. 63-64.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, p. 64.

Desde o período em que Abreu escreve a peça, seguindo eventualmente até hoje, aquelas populações vitimadas pelos *horrores dos campos de concentração nazistas*, e essas que padecem do vírus (*dá-lhe HIV!*) recebem comparações frequentes, no sentido da similar perseguição que sofrem. Especialmente em relação aos sujeitos homossexuais, que compõem vetor de encetadura para as engrenagens de extermínio de ambas. E compõem a condenação comunitária quase unânime sobre suas condutas, que apadrinha e acalora esses extermínios, em suas respectivas alturas.

Quando não os ignora, o que dá no mesmo, pois, “sim, há uma crise humana porque no mundo atual podemos contemplar a morte ou a tortura de um ser humano com um sentimento de indiferença, preocupação amigável, interesse científico ou simplesmente com passividade”,²⁶ conferenciava o escritor e filósofo franco-argelino Albert Camus, no devastado 1946. De cuja aba romancista se permite inferir a perpetuidade deste sentimento, que ele indagava ser ou não uma condição humana normal, se especulativamente se trocar tempo e espaço para um apartamento oitentista, ou mesmo atual, num prédio metropolitano qualquer:

Em um apartamento alugado pela Gestapo em um capital europeia, após uma noite de interrogatório, dois acusados, ainda sangrando e fortemente amarrados, são encontrados. A zeladora do edifício procede cuidadosamente para colocar o lugar em ordem, de coração leve, pois ela, sem dúvida, havia tomado seu café da manhã. Reprovada por um dos homens torturados, ela responde indignada: “Eu nunca me meto nos assuntos dos meus inquilinos”.²⁷

Aqui essas duas populações serão também aproximadas, mas com especial atenção a outro sentido que também lhes acareia: a fuga constante, o deslocamento, a diáspora. A dispersão e a concentração de um organismo coletivo, com o qual elas passam a se enxergar, com mais clareza, justamente ao serem compelidas. Enfim, a perda e/ou a falta de um território que as resguarde, depois a fundação de outro – ora geográfico, ora ideológico,

²⁶ CAMUS, Albert *apud* GEIGER, 1987, p. 2 (tradução nossa). No original: “Yes, there is a human crisis because in today’s world we can contemplate the death or the torture of a human being with a feeling of indifference, friendly concern, scientific interest, or simple passivity”.

²⁷ *Ibidem* (tradução nossa). No original: “In an apartment rented by the Gestapo in a European capital, after a night of questioning, two accused, still bleeding and tightly bound are discovered; the concierge of the establishment carefully proceeds to set the place in order, her heart light, for she had no doubt breakfasted. Reproached by one of the tortured men, she replies indignantly, ‘I never mix in the affairs of my tenants’”.

ora ambos.

As vítimas homossexuais do Holocausto, bem como as judaicas; e as vítimas homossexuais da primeira AIDS, bem como as judaicas, estão igualmente no protagonismo cultural de ambas as catástrofes.

A estrutura apocalíptica da peça de Abreu, sugerindo às vezes um contexto pós-atômico, licencia supor uma possível primeira redação desse roteiro já a finais setentistas, para a qual as referências esporádicas à AIDS poderiam ter sido por ele adicionadas em sucessivas reescritas. Ainda se assim foi, a publicação em 1982, já com esses contornos, soa antenada e também pressagiadora.

Depois de *Zona Contaminada*, novamente no hiato para a década seguinte, Abreu escreverá outra de mesmo nervo, *O homem e a mancha*,²⁸ coincidentemente datada, em publicação, no mesmo 1994 em que testou positivo, mas finalizada antes dessa ciência, sem a influência direta da positividade como melhor lugar de fala. Traçada como uma “(Livre releitura do Dom Quixote, de Miguel de Cervantes). À memória de Clarice Lispector, que tanto me chamava de Quixote”,²⁹ a produção enfrentou os percalços rotineiros da montagem nacional e “terminou nas minhas mãos e nas do ator Marcos Breda, outro amigo seu do coração. Quando a recebemos de um Caio já debilitado, ele nos disse: ‘Façam logo para dar tempo de eu assistir’”,³⁰ testifica o diretor e autor teatral porto-alegrense Luiz Arthur Nunes.

Não deu tempo.

Cada qual dos espetáculos reflete, em estrutura e ramais, o momento em que estava circunscrita. A oitentista *Zona Contaminada* vagueia pela prévia destruição de uma AIDS recém-conhecida, recém-nomeada, povoada por sentidos aguçados de alarme e ideários de calamidade – e demonstra um tom generalizado, coletivo, ativista e enraivecido. Já a noventista *O homem e a mancha* singra para dentro, para a lida consigo diante do afeto a si e aos seus, do luto por si e pelos seus, do entendimento de si e dos seus. Do aceite e do assentamento da AIDS incurável. Essa pesquisa também se desenvolverá examinando os

28 Ibidem, p. 95-128.

29 Ibidem, p. 95.

30 NUNES, Luiz Arthur in: ABREU, 1997, p. 10.

dois tons, pois são exercidos profusamente nos modelos de relação entre os sujeitos e a pandemia – e fundam ambos a contemporaneidade discursiva das artes, como se demonstrará aqui. O elo de transferência postural que conecta tais tons propõe sucessividade entre eles, atribuível consideravelmente ao surgimento do coquetel terapêutico, que funciona como elemento de passe cronológico entre o estado aguerrido e o afetuoso das vozes da AIDS.

Embora haja afeto na guerra, e haja guerra no afeto.

Nessa sua predominante razão afetiva e ensimesmada (e também por articular os devaneios quixotescos na paráfrase), naturalmente *O homem e a mancha* se roteiriza como um monólogo, em que um mesmo ator deve desdobrar-se em cinco papéis: ‘Miguel Quesada’, ‘Ator’, ‘Homem da Mancha’, ‘Dom Quixote’ e ‘Cavaleiro da Triste Figura’; além de também gravar a voz *em off* de ‘Guilherme’, que permanece incorpóreo e pontualmente injetado na narrativa, existindo somente numa secretária eletrônica. O revezamento de um mesmo ator em diversos personagens também se pode processar como equiparação entre sujeitos da sociedade. E da AIDS. E do mundo, como colcha de retalhos e como bloco de associação – daí seu recurso também repetir-se noutra espetáculo teatral que será muito condutor desta pesquisa, por alinhavo: a

tragicomédia *Angels in America*.³¹ Nesta obra, a primeira marcação cênica da presença da AIDS é a mancha revelada no pescoço de um dos protagonistas, Prior Walters; enquanto no roteiro de Abreu, ela – também instituto de revelação – é praticamente um personagem.

A mancha é a nódoa, no ângulo da metáfora. É a letra escarlata (FIG. 007), que facilita os apontamentos de dedos comunitários, a acusação, a culpabilidade; e dificulta a superação e o esquecimento. A mancha é a sujeira irretirável, na iniludível consciência adquirida sobre a própria in-

Figura 007 – *Grifo nosso* – *Rock rocks*, 2012, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 x 16 cm.



Fonte: acervo pessoal do autor.

³¹ Cf. KUSCHNER, 1995.

Figura 008 – *XXX (bleu)*, 1984, instalação [após performance] do General Idea (três lonas com acrílica sobre tela, 493,5 x 296 cm. (cada); três manequins de cães poodle em palhinha, pelo sintético e acrílica, 74 x 20 x 77 cm. (cada); total 350,0 x 988,0 x 143,5 cm.



Fonte: Art Gallery of Ontario, Toronto, Canadá.

fecção e sobre o próprio adiantamento da morte, a prazo bem curto. Por ambos os caminhos de resposta à sua detecção, a oralidade daqueles manchados se torna atravessada, sequencialmente ou até ao mesmo tempo, pela urgência – enraivecida – e pelo apaziguamento – afetuoso.

A mancha é a marca, agora noutra forma de propriedade, diversa daquela que se verá noutro coletivo investigado, o General Idea (FIG. 008): diferente do copyright que este grupo explora por vinculações com a arte, mas, ainda assim, adonadora. Envolvida com um haver de posse. Daí, de gestão sobre corpos assinalados.

A mancha é o agregamento, a anexação, a intromissão no corpo. A lesão. É o auspício, a notícia simbólica. Notadamente fora do canto de qualquer boa futuridade, “uma vívida mancha roxa, mais vívida do que qualquer machucado e com oito tentáculos aracnídeos que dela irradiam e são [...] o inconfundível sinal da mancha de vívida contusão com oito pernas do Sarcoma de Kaposi, o mais universal dos sintomas *Daquilo*”.³² Assinado, desde os primeiros casos, nesse câncer que se sobressai na pele, e que sobressai na identificação clínica primária, junto à pneumonia, à perda de peso e à infestação de ínguas subcutâneas, obstruindo o correr das organicidades.

Como de um verde túmulo em latão o vulto
De uma mulher, cabelos brunos empastados,
De uma velha banheira emerge, lento e estulto,
Com défices bastante mal dissimulados;
Do colo graxo e gris saltam as omoplatas
Amplas, o dorso curto que entra e sai no ar;
Sob a pele a gordura cai em folhas chatas,

³² WALLACE, 2014, p. 967.

E o redondo dos rins como a querer voar...
 O dorso é avermelhado e em tudo há um sabor
 Estranhamente horrível; notam-se, a rigor,
 Particularidades que demandam lupa...
 Nos rins dois nomes só gravados: CLARA VÊNUS;
 – E todo o corpo move e estende a ampla garupa
 Bela horrorosamente, uma úlcera no ânus.³³

Para o nascimento desta Vênus de Rimbaud, ou para a morte destas tantas Vênus sob a AIDS, “o objeto da distorção não é, está claro, o câncer – uma doença que ninguém conseguiu glamorizar (embora, como metáfora, ela cumpra algumas das funções exercidas pela tuberculose no século XIX). No século XX, a doença repulsiva, atormentadora, que se tornou sinal”³⁴ caracterizador, também ostenta sua mancha, que passa a ser uma insígnia para a qual o personagem nomeado ‘Homem’, na peça de Abreu, parametriza a si próprio desde que a identifica em si.

Como ocorre com a própria AIDS como um todo, que com absoluta frequência torna-se um dos principais – senão o principal – elemento definidor da própria personalidade e do próprio estar no mundo de seus contaminados. A exemplo do próprio Abreu: “Todos temos mesmo a espada no pescoço. [...] A AIDS só me fez ver aquilo que eu não queria ver”.³⁵

Dá licença? A mancha... ela deve estar por aqui? Pode levantar seu pé, por favor? Obrigado. Não teria o senhor por acaso visto por aí uma mancha assim... Não, assim. Não muito grande, nem muito escura também. Uma mancha clarinha. O que? (Mais alto.) Não, não. Carinha, não. Ela é barata. Quer dizer, ela não tem preço. Clarinha, eu disse. É só uma mancha. Faz favor? É que sem ela, eu não sou ninguém, moça, não moro em lugar nenhum. Homeless? Não, não sei o que é isso. Eu fico solto no espaço, me entende? (Agitado.) Porra, eu tenho que achar a bosta dessa mancha! Você entende o que estou dizendo?³⁶

Entre *O homem e a mancha* e *Zona Contaminada*, duas peças tão diretamente ambientadas desde seus títulos, e ainda outra vez construtor vanguardista de um raro sistema narrativo mais amplamente fundamentado na AIDS, como linha condutora da jornada drama-

33 RIMBAUD, 1992, p.25.

34 SONTAG, 2007, p. 35.

35 ABREU *apud* CASTELLO, 1994, p. D3.

36 *Idem*, 1997, p. 116-117.

túrgica central, em 1988 Abreu a explicitará de vez. O conto *Linda, uma história horrível*,³⁷ é centrado num personagem soropositivo, Fernando, que retorna sintomático para a casa onde crescera, e de onde partira para ser quem é, como emblema de uma geração. Como colchete de uma comunidade então em acabamento formativo – outro ponto, como se viu, de forte prospecção no correr da Tese, no eixo dos desterramentos.

As discursividades ocidentais contemporâneas sequenciam, em seus processos inclusivos e igualitários, uma sucessão de embates de ordem ideológica e narrativa que marcaram o trajeto das diversidades ao longo do século XX – inclusive às portas dos espaços expositivos, que as acolhem por predicado. Para a orientação não normativa – tão mais vitimada pela primeira e pior onda da pandemia –, o encontro e o agrupamento das afetividades pares, possibilitando o adensamento de suas afirmações e representatividades, será à frente correlacionado com a formação das megalópoles. Que igualmente se propiciou e adensou no correr do mesmo século.

Particularmente nas três décadas mais significantes para essa correlação – 1960, 1970 e 1980, que afunilaram as Guerras Culturais em Guerras Sexuais – o trânsito de vidas direcionou-se do rural para o urbano por dupla motivação (afetiva e trabalhista). Oportunizando com isso a constituição de comunidades por reconhecimento identitário mútuo, gerando e gerindo territórios próprios dentro das cidades, simbólicos e físicos. A AIDS, ao tomar esses centros já no início da última dessas décadas, impactará todo este duplo formativo, e tenderá a impulsionar um inesperado movimento de regresso migratório.

De volta ao lar.

Um lar frequentemente não reconhecido como tal, pelo sentimento de tangível diferença entre esses sujeitos e os demais residentes – suas famílias consanguíneas. Um lar cuja saída anterior muito se deu por incompatibilidades cotidianamente insinuadas. Ou expressas: da censura até a abjeção, da rejeição até a violência.

Ao retornar soropositivo para um lar destes, o personagem de Abreu trava com a mãe, agora idosa e igualmente em aproximação da morte, um subentendido, filetado (des)encontro ideológico, anteriormente alimentado por rancores mútuos (algo expirados por

37 ABREU, 1988, p.13-22.

ambas as decrepitudes). E primariamente voltado para o embate entre os conceitos largos de lar e de orientação – àquela altura já associada à AIDS como sua causadora. Uma associação que tornou-se definitiva, promovida pelo regular primado consuetudinário, especialmente conduzido pelas gerações precedentes à da maioria dos contaminados, ainda constituidoras dos discursos culturais, na parte mais firme deles.

A vanguarda de Abreu já aí estaria disposta, ao publicar e registrar a leitura *infectada* da imemorial dinâmica do enfrentamento geracional, quando agora iluminada sob o plano da normalização de afetividades outras em curso, em luta, em angústia. Da disputa de territórios doutrinários, encorajada no exercício sexual exclusivo para o protagonista sob o metro sua mãe, e redobrada na contaminação obtida através desse exercício, que se volta implicitamente para esse mesmo metro.

Em relação aos papéis pivotantes da vida familiar – ‘mães’, ‘pais’, ‘filhos’, até mesmo ‘animais de estimação’, que ‘por baixo’ encenam todos os outros papéis, por assim dizer. Todos esses personagens têm aparências regularmente codificadas, flexionadas por classe, e suas combinações são igualmente previsíveis de antemão, constituídas num contínuo de expectativas.³⁸

Abreu enfrenta essa paisagem de dores familiares, explícitas ou codificadas, atravessando-a de uma linha de arruinamento também, de tempos desencontrados e espaços em processo de ultrapassagem e escombros. Os propriamente ditos (a casa ‘da família’, que sempre se apaga em algum momento, deixar de existir) e os figurados (os corpos dos três: mãe, filho e também a cadela que lá vive, chamada Linda). Nessa linha condutora, e finalmente desambiguizada a AIDS do campo das sugestões para o das afirmações, se estabelece uma testeira. Embora replique-se o quanto neste conto, como majoritariamente ocorre “nos textos de Caio Fernando Abreu que abordam a AIDS, a não-nomeação é uma ordem. Em todos eles, a AIDS é subentendida em maior ou menor grau, mas quase nunca a sigla é escrita”,³⁹ como inventaria Marcelo Secron Bessa, especialista em Abreu.

Que acrescenta: “Como se sabe, é um recurso do escritor utilizar a elipse, sendo a AIDS

³⁸ WATNEY, 1994, p.86 (tradução nossa). No original: “In relation to the pivotal roles of family life – ‘mums’, ‘dads’, ‘kids’, even ‘pets’, which act out all the other roles ‘in little’ as it were. All these characters have regularly coded appearances, inflected by class, and their combinations are equally predictable in advance, constituted in a continuum of expectations”.

³⁹ BESSA, 1997, p. 92.

subentendida facilmente ou não. No caso deste conto, há, ainda, algo mais que a elipse; a doença é entendida paulatinamente pelo leitor, com as poucas e crescentes pistas sugeridas pelo texto”.⁴⁰ Numa movimentação de percepções e sensorialidades que aproxima ainda mais a arte escrita da visual, em seus processos receptivos e constituidores de saberes, bem nas profecias burroughianas:

A habilidade do pintor em tocar e manipular seu material levou a técnicas de montagem há sessenta anos. É de se esperar que a extensão das técnicas *cut-up* levarão a experimentos verbais mais precisos, encurtando este abismo [entre pintura e escrita] e dando uma nova dimensão à escrita. Estas técnicas podem mostrar ao escritor o que são as palavras e colocá-lo em comunicação tátil com sua mídia. Isto, por sua vez, poderia levar a uma precisa ciência das palavras e mostrar como certas combinações de palavras produzem certos efeitos sobre o sistema nervoso humano.⁴¹

Bessa especifica: “O motivo pelo qual a AIDS não é nomeada, sempre apresentada aos poucos e por pistas, deve-se a um objetivo mais amplo do conto: discutir a solidão, a finitude da vida e a devastação provocada pelo tempo, não só através do protagonista que está com AIDS, mas também através da mãe dele e da cadela Linda”,⁴² também em final de vida, cujas manchas róseas nos despelados fazem o primeiro lembrar de seus Kaposi.

A fala de Bessa torna necessário esclarecer a diferença existente entre figurativizar e incluir a sigla AIDS num texto literário. Na novela *Pela noite*, Abreu utiliza a sigla duas vezes, porém nenhum das personagens manifesta a doença; já em *Linda, uma história horrível* a sigla não é escrita, entretanto a personagem principal está contaminada pela AIDS. Por esta razão, Abreu pode ser considerado apenas o primeiro autor nacional a utilizar a sigla e não o precursor da figurativização da doença, pois seu conto *Linda, uma história horrível* foi antecipado pelo livro de Daniel, *Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos*. Apesar da sigla AIDS não ser sequer mencionada em *Linda, uma história horrível*, o narrador vai nos dando informações sobre a debilitada saúde do protagonista, e então somos convidados (convocados?), enquanto leitores, a interagir com a construção do sentido do texto. A volta inesperada à cidade natal desse solteiro beirando os quarenta anos, após longo período de ausência, sua magreza e perda de cabelos notados pela mãe no instante do reencontro e, principalmente, as manchas púrpura em sua pele, nos dão a certeza de ser esta personagem um portador do mortal vírus.⁴³

40 Ibidem, p. 102.

41 BURROUGHS, William; ODIER, Daniel *apud* DIÓGENES, 2012, p. 356.

42 BESSA, 1997, p.102.

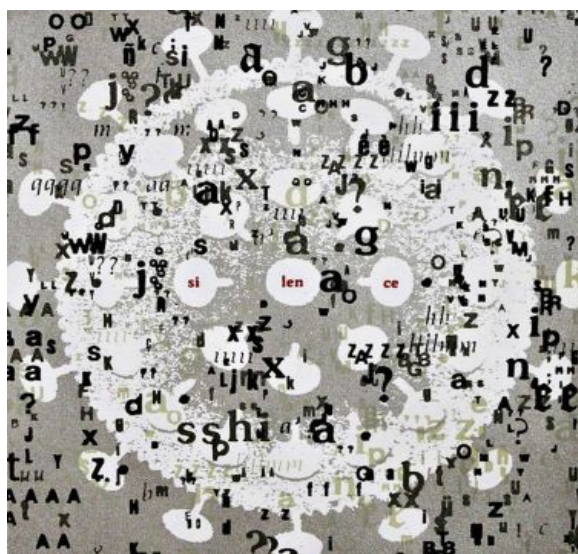
43 MENDES, 1998, p. 219.

Na supramencionada *Assim vivemos agora*, Sontag também captura o quanto, para a magnitude da abrupção da AIDS por sobre as Guerras Sexuais e seus depósitos à vista ou a prazo no sedimento cultural, “pronunciar o nome da doença é sinal de saúde, sinal de que a gente aceitou ser do jeito que é, mortal, vulnerável, [...] ; sinal de que estamos dispostos, verdadeiramente dispostos, a lutar por nossas vidas”.⁴⁴ Como um desdobramento de uma crise de representação que observa em relação ao corpo debilitado pela AIDS – representação que será explorada aqui centralmente –, o historiador da arte e ativista da AIDS britânico Simon Watney motiva-se em ambos os níveis da produção artística sobre a pandemia: o imagético e o escrito. Motiva-se pelo modo como circulam (portanto desmembram) os conhecimentos, quando dispostos (devidamente nomeados) dentro das redes informativas, as da arte e não só. As disponíveis ou as que se criam para eventual vazão.

Se até o início daquela crise – pandêmica e representativa – as dinâmicas de reprodutibilidade dos cursos de saber da AIDS ainda podiam ser investigadas separadamente, em suas instâncias visual (plástica/gráfica/cênica) ou escrita (literária/cartazista/roteirista) – cada qual pelo traço estanque e equitativo –, a partir dela um agenciamento burroughiano acresce sobre as produções de conteúdos. Adicionados outros elementos históricos e geracionais ao conjunto – as diásporas ideológicas; os adensamentos urbanos; os agrupamentos de raça, gênero e orientação –, esses conteúdos começam, ali, a atuar em tessitura de campos. Onde narrativas visuais e escritas não só compõem uma à outra, mas não se separam (FIG. 009). Seus contornos chegam borrados na contemporaneidade, especialmente no advento das redes.

Burroughs mira no *fold-in*, dispara no resfolegar do esvaziamento das pontuações e, em 1964, acerta no futuro das viralidades algorítmicas e das patológicas, que hoje constroem

Figura 009 – Grifo nosso – os silêncios, 2013, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 x 16 cm.



Fonte: acervo pessoal do autor.

⁴⁴ SONTAG, 1995, p. 31.

um tempo embebido de outros tempos:

Imagens de tempo passado invadem danos e ocupam a repetição da imagem antiga – Imagine o molde que o envolve o molde do que não é que inexoravelmente determina e predetermina o que é composto de milhões de imagens um molde que se estende no tempo esticando atrás e à frente de você com a velocidade da luz um vasto túnel de fotos antigas uma moléstia que penetra cada célula do seu corpo como um coador de vírus e os negativos continuam se desenvolvendo no quarto escuro do seu corpo.⁴⁵

Aqui se apresenta o centro argumentativo da tese, que reflete o quanto a perturbação da AIDS, sua acareação mais que direta com a arte e seus sujeitos, anunciou as posologias, os meios de lidar da contemporaneidade: primeiro com pandemias, afetando-as por narrativas. Segundo consigo, voltando tais narrativas para o si. Terceiro com a expressão, retirando ou ao menos oxigenando fronteiras entre linguagens. Esse centro autoriza o trânsito gráfico (gravurista e fotográfico) observado a seguir, do plástico ao teatral, do teatral ao literário, do literário ao plástico. Nunca foi muito necessário, e agora o é menos ainda, agenciar disciplinaridades sobre produtos simbólicos, embora deva-se deles dizer sempre seus nomes.

Similarmente à pronúncia do nome da doença, exaltada por Sontag como dispositivo de luta, Watney propõe: “Em nenhuma outra crise de saúde na história a palavra escrita desempenhou um papel tão central, extensivo e fortemente protestado”.⁴⁶ Cada crise a seu modo, as oratórias de certa forma sempre infectaram as infecções, mas regularmente amiudadas, guardadas para lavra mais interna, restritas ao pensamento, manipuladas em veículos informativos parciais ou expostas dentro de círculos pariformes. A partir da AIDS, que surge junto com os primeiros sintomas de inflamação das midiatizações, o dizer da doença se mistura de vez com a própria doença.

“Em outras palavras, a epidemia já gerou respostas culturais complexas e conflitantes, ao

45 BURROUGHS, 2014, p. 284 (tradução nossa). No original: “Images of past time invade damage and occupy imposing repetition of past image – Picture the mold that encloses you the mold of what is not that inexorably determines and predetermines what is as composed of millions of images a mold extending in time stretching out behind and ahead of you with the speed of light a vast tunnel of old photos a mold that penetrates every cell of your body like a virus filter and the negatives continually develop in the dark room of your body”.

46 WATNEY *apud* BESSA, 1997, p. 11.

nível das identidades pessoais vivenciadas, que podem ser puritanas ou libertárias, e às vezes ambas”,⁴⁷ sublinha Watney. Aí estão os primeiros e já intensos indicativos do que se pôde chamar de ‘pandemia discursiva’, arrastando pra dentro do fato médico confrontos bem lapidares de hábitos, costumes e ideologias, como que usando-a para justificá-los. Algo que se reprisa, recentemente, nos decoros quebrados e nos embates às portas dos acontecimentos expositivos, particularmente aqueles alinhados com a diversidade de raça, gênero e orientação (de seus conteúdos e/ou de seus autores, sobretudo os positivos). Algo que se reprisa mesmo nas pretensões ideologizantes acercando o SARS-CoV-2, já desde as considerações críticas sobre seu ponto de origem mapeado.

Como lembra Simon Watney [...], em nenhuma crise da saúde na história a palavra escrita desempenhou um papel tão fundamental e importante como no caso da AIDS. Por quê? A citação de Watney de certa forma já explica: a AIDS vai além do campo biomédico. Assim, não é somente uma crise da saúde, mas se transforma, também, numa crise da palavra, dos discursos. Se é assim, a palavra contamina ou a palavra é contaminada? As cada vez mais frequentes publicações (e aqui me refiro somente ao mercado brasileiro) de uma literatura da AIDS parecem indagar isso. O que, afinal, podem responder os textos de Susan Sontag, Caio Fernando Abreu, Reinaldo Arenas, Silviano Santiago, Hervé Guibert, Herbert Daniel, Cyril Collard, Bernardo Carvalho, Alberto Guzik e muitos outros? Os textos desses e de outros escritores podem dizer muitas coisas, pois também constroem a epidemia de HIV/AIDS.⁴⁸

Considerados seus tão singulares processos de contaminação, tão fluídicos – venéreos e venais –, e considerada sua primeira crise casualmente coincidindo, feroz, com os corpos fora da convenção hegemônica (os da orientação) e contra a convenção (os da arte), uma inédita pandemia discursiva, sobreposta a uma pandemia real, construiu-se por seus próprios contagiados – pela infecção do vírus ou pela infecção emocional. Que recai tanto sobre si próprios e seus companheiros (de vida ou de atividade ou de ambas), a salvar-se e salvá-los de diferentes formas; quanto sobre seus antagonistas morais, a contrapor deontologias e encastelar éticas e direitos comportamentais e produtivos, validando-os a fórceps.

47 Idem, 1994, p. 129 (tradução nossa). No original: “In other words, the epidemic has already generated complex, conflicting cultural responses at the level of personal lived identities, which may be either puritanical, or libertarian, and sometimes both”.

48 BESSA, 1997, p. 11.

Para eles, a AIDS não é apenas uma doença, mas, de certa forma, suas produções literárias permitem levar adiante o projeto quixotesco de Susan Sontag – de considerar as doenças apenas como doenças —, além de apresentarem novas abordagens à epidemia discursiva. No Brasil, como foi visto, a AIDS surgiu na literatura através de seus discursos [...]. A doença como tema, porém – ou, pelo menos, a tentativa de inscrevê-la como tal –, apareceu em 1987, no romance *Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos*, de Herbert Daniel. Este romance, no entanto, não foi a sua primeira tentativa de analisar a epidemia de HIV/AIDS. Em 1983 – ano do primeiro caso de AIDS diagnosticado no Brasil –, o escritor já publicara um pequeno ensaio sobre a epidemia, no anexo intitulado “A síndrome do preconceito”, do livro *Jacarés e lobisomens* (1983), coescrito com Leila Mícolis. Sua incursão na ficção e AIDS, porém, se dá com *Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos*.⁴⁹

E depois segue com a antológica *Vida antes da morte*,⁵⁰ que se dobra para o gênero biográfico a partir da constatação do diagnóstico, tão traumática para Daniel quanto seria depois para Abreu, mais dois sujeitos, entre muitos, exaltados e afetuosos no mesmo ponto e ao mesmo tempo.

Basicamente empatam, portanto, na palavra inaugural que, enfim, pouco significa para além de participar a habilidade da arte em jogar com seu tempo, não raro uma casa à frente. E nele interferir. Parcela nacional de uma ubíqua e corpulenta articulação das artes contra um ataque orquestrado pelo oportunismo – as doenças oportunas, ceifadoras de fato; e também as oralidades oportunistas – ambos escoltam esta ponderação pelo recorte criativo, em seu extrato romancista. Não pelo autobiográfico, mais profuso, ou pelas ambivalências ou indistinções entre ambos, cujo exemplo de excelência estaria, em exceção de fronteira, na vigorosa e torturada *Salão de beleza*, do capitalino Mario Bellatin: “O que antes foi um lugar destinado estritamente à beleza agora se tornará somente um simples lugar destinado à morte. [...] Agora, a única coisa que posso pedir é que respeitem a solidão que se aproxima”.⁵¹ A sentença tangencia as relações cotidianamente estabelecidas com os haveres de excessiva vaidade física, além do orgulho duramente conquistado, frequentemente atribuídos ao estilo de vida do primeiro saldo de mortos da AIDS.

Senti os primeiros sintomas do mal no meu corpo numa manhã em que despertei mais tarde do que de costume. Foi um amanhecer um tanto es-

49 Ibidem, p. 68.

50 DANIEL, 2018b.

51 BELLATIN, 2007, p. 73-74.

tranho. [...] De passagem, olhei-me no pequeno espelho que reservava para me barbear. Vi duas pústulas na minha face direita. Não tive necessidade de apalpar os gânglios para ver se estavam inflamados. Tinha experiência suficiente para reconhecer, de imediato, o mais insignificante dos sintomas. [...] As feridas do meu rosto se estenderam por todo o corpo. Eu sabia que era preferível não esfregá-las com os dedos. E também não tratá-las com nenhuma pomada. [...] Consegui me resignar e tentei exibir as chagas com orgulho.⁵²

O texto de Bellatin cresce árduo, doloroso, seco. Permeado por uma pragmaticidade trágica que pende da resignação ao mais estirado endurecimento sensorial do protagonista: “O mal não tinha cura [...], o melhor era uma morte rápida dentro das condições mais adequadas que fosse possível dar ao doente”.⁵³ Esse personagem narrador, um cabeleireiro e travesti cujo nome nunca é mencionado, tal qual nunca o é o lugar macro em que se desenrola a história – não o salão e suas dependências, mas a cidade ou o país –, se vê diante de uma situação calamitosa que muito parece sugerir-se como a AIDS, mantida também na elipse.

Ainda que essa também não seja mencionada, ela afetará, em tensão condenatória incontornável, toda a volta do salão e do personagem, até chegar nele próprio. Em certa arguta medida, tal calamidade parece sugerir-se – com alguns tons oníricos de construção de campo, mais frequentes na literatura sul latina – como uma simples continuidade de uma (ou muitas) trajetória(s) de vida recusada(s) socialmente, empurrada(s) sistematicamente para marginalidades.

Em sucessivas comparações com a agonia dos peixes de seu aquário, ele decide transformar seu salão de beleza do título numa espécie de morredouro clandestino para os infectados sintomáticos. Sem qualquer intenção paliativa ou abreviadora. No qual não se aceitam nem mulheres nem quaisquer remédios para seus ‘hóspedes’, assistidos com uma lógica de morte acima de uma indisfarçada misericórdia: “Não me comovia a morte enquanto morte. A única coisa que buscava evitar era que essas pessoas pudessem ser como cachorros no meio da rua, ou abandonadas pelos hospitais do Estado”.⁵⁴ A alegoria autoral aproxima a atitude necropolítica do protagonista com o entendimento de um sistema sa-

52 *Ibidem*, p. 51-61 *et seq.*

53 *Ibidem*, p. 48.

54 *Ibidem*, p. 49.

nitário governamental higienista, aproveitador do advento. Para a arte, o tecido da pandemia abria possibilidades transcendentais e locuções alegóricas costumeiramente mais tolhidas na escrita de gênero autobiográfico – não na plástica, aí finalmente desviam-se –, por mais que esse gênero também se dote de ficcionalidades integrantes. Como isenta o supramencionado Silviano Santiago:

A referência à AIDS seria muito mais alegórica do que propriamente real. Em vez de tratar a doença de maneira direta, quis dar um tratamento literário. A questão da AIDS é tão relevante, transcende de tal forma a especificidade e o campo semântico da doença, que pensei enfocá-la de modo abstrato, através de duas éticas: da vergonha e da culpa.⁵⁵

Todo o corpo literário sobre a AIDS, como se vê nos exemplos acima, operou menos retrospectivo e mais atemporal – característica do meio. Salvo exceções e comparativamente, operou diferente das visualidades em movimento – teatro, cinema, performance –, ou das demais artes, plásticas e gráficas. Estas seguiram profusas para a contemporaneidade, em novas produções de tópico direto, combinando um haver retrospectivo até hoje muito assíduo nos espaços mais encorpados de produção, circulação e apresentação da arte.

Que começou cedo: também pode ser marcado cronologicamente no surgimento dos coquetéis terapêuticos, germinando ainda em terra arrasada, tentando mapeá-la (portanto a si, ao próprio campo laboral, às próprias linguagens) e reconfigurá-la, outorgando impacto transformador e tecendo transferências e dependências entre tempos. Empurrando desde então a crise para uma reparação ao menos historiográfica, a obstruir qualquer possibilidade de esquecimento ou minimização. A perpetuar – com sangue – todos os devires entregues à contemporaneidade e por ela absorvidos, dentre aqueles que foram articulados e possibilitados por aquela cadeia de acontecimentos.

Por outro lado, se observado enquanto redator *durante* a crise, a partir de seu mais pronto início, fundando a discursividade que a transforma, e relatando-a ao vivo e debaixo de todo um composto de temores, incertezas, histerias e acusações – de vergonhas e culpas, como sublinha Santiago –, sobretudo de perdas, muitas perdas, esse corpo literário sobre a AIDS ressaltou contextualizá-la protetivamente, nas raias figuradas, metafóricas e fabu-

⁵⁵ SANTIAGO, Silviano *apud* BESSA, 1997, p. 8.

lares que são também características do meio. Com seus recursos estilísticos próprios, suas figuras de linguagem e de sintaxe – alegoria e elipse à frente, portanto – produziu do que melhor produz: parábolas.

As que a AIDS não fez produzir, ela fez reproduzir – renovando. As parábolas que a AIDS não instigou ou acompanhou criarem-se de decisões autorais por ela impactadas, sob muitos e múltiplos sujeitos artistas por ela imolados, em sua primeira e mais violenta onda, ela, através deles (ou vice-versa: eles, através dela), tomará de outros tempos e resignificará para seu contexto. Com perfeita cabida. O que reforça o quanto seu trânsito de desordem e fatalidade pelo ambiente criativo, ceifando artistas ou aqueles ao lado destes, propiciou expandi-la, mais do que qualquer outra que a antecedeu, da crise sanitária para a crise discursiva. Crise da palavra.

Uma pandemia contada por contadores, hábeis de antemão, não daria em nada menos que isso.

Recebida integralmente pela contemporaneidade, essa herança de ‘pandemia discursiva’ é bem notada nesta que a sucede, que segue confrontando narrativas e inventado mentiras e reinventando verdades. Ou pós-verdades.

Duas parábolas recuperadas pela AIDS, como musa, demonstram como a lida criadora conduziu a retórica das artes para suportá-la interpretando-a e exercitando-se. Já pela cor que a comanda, o rubro do sangue e todos os seus códigos seculares pendurados. Já pela tragédia de sua correnteza venosa e venérea, que leva e traz um vírus quatrocentos e cinquenta vezes menor que um único espermatozoide, daquele com o qual se enturma. Um vírus súbito e uma enturmação tão mais súbita.

Da primeira parábola exemplar, por apresentação, o anúncio: um fio. Por cenário: um banquete siciliano, adornado por belos rapazes (ponha-se de lado possíveis geocentrismos e etnocentrismos por detrás de tal acepção – *belo rapaz* –, em prol do pluralismo que também deve participá-la, bem como em prol da longa linhagem narrativa que associa banquetes, apetites sexuais e acenos imberbes). Por personagens: um Dionísio e seus convivas.

Por complicação: o cortesão Dâmocles, em réplica às suas recorrentes adulações ao rei, é

ali presenteado pelo mesmo, Dionísio II, com o direito a experienciar os fortúnios deste, trocando um com o outro de lugar por um dia. Mas não apenas dos fortúnios. Daí, por clímax: o rei remata o presente com a perspectiva concreta das implicações de seu (en)cargo, então ordena, em meio ao fausto, que uma espada fosse pendurada sobre a cabeça de Dâmocles, presa fragilmente num só fio, num único pelo retirado do rabo de um cavalo.

Essa parábola, recorrente no anedotário medieval, no usual subtexto moral, propõe se e o quanto vale exceder-se no cardápio da satisfação dos sentidos, sem mensurar preços em razão de uma aparente gratuidade de consequências ou de uma cegueira às mesmas, ainda quando a disponibilidade dos estímulos seja fruto de uma conquista ou de um direito. Ou de um direito conquistado, aplicando-se aos fechos oitentistas das Guerras Sexuais. Perseverou até nossos dias a expressão *espada de Dâmocles*, particularmente na pasta geopolítica, ainda mais particularmente durante a Guerra Fria, da Segunda Guerra Mundial até a extinção da União Soviética – ou, assingelando, do Shoá à Perestroika –, como correlata ao perigo iminente. Ao preço que se pode, que se sabe (ou não) e que se está disposto pagar; à tomada de consciência das implicações – quando estas se pressentem ou se anunciam.

O termo *por um fio* também aí se crisma e daí perdura, ressaltando a crisma e a perduração da legibilidade discursiva que essa Tese pontua: artistas produzindo com uma espada mal presa sobre suas cabeças. Produzindo obras *sobre* essa espada. Ela poderia cair a qualquer momento – na imensa maioria dos casos, caiu de fato, num momento bem próximo e com estragos físicos bem tangíveis, seguidos de morte. Mas – então não se sabia e se apostava – também poderia sustentar-se por mais tempo ou indefinidamente, como deu-se também de fato para os raros sobreviventes de longo termo, para os prodigiosamente não infectados, e para os que seguiram vivos até o demoroso surgimento dos fármacos (cujo saldo está em aberto, agora que chegam ainda vivos ao envelhecimento).

Na mesma chave do ideário de *anúncio* (recebido e/ou proferido) que tais produções articulam, tome-se a segunda parábola, de também usual subtexto, sobre a luta do homem contra seu próprio destino – quando este se pressente ou se anuncia. Que vai se encerrar justamente no encontro, por vias imprevistas, entre tal homem e qual destino.

O Tanakh, que melhor agrupa e berça os judeus pelo professo religioso (em reparte ao etnicismo fisionômico, ao etnônimo hebreu ou ao idioma hebraico), proíbe-os de comer o tendão da coxa animal, em consequência da narrativa nele contida, em sua Torá (e similarmente na Gênese bíblica). Ela trata do embate corporal, físico, travado entre Jacó, um patriarca diaspórico – como seriam todos os judeus –, e um anjo inominado, enviado pelo Criador – como seriam todos os anjos.

Figura 010 – (Esq.) *Jakob Ringt mit den Engel*, 1920, gravura em ponta seca de Max Beckmann, 28,8 x 22,2 cm. (Centro) *Jacob and the Angel*, 1940-41, escultura em alabastro de Jacob Epstein, 214 x 110 x 92 cm. (Dir.) *Jacob wrestling with the angel*, 1855, xilogravura de Gustave Doré, 59,4 x 42 cm.



Fonte: (Esq.) The Portland Art Museum, EUA. (Centro) Tate, Londres, Inglaterra. (Dir.) arthistoryproject.com

A ‘luta de Jacó contra o anjo’, como ficou genericamente conhecida e ocasionalmente intitulada, nalgumas das tantas obras que a interpretam, representa a reiterada necessidade dele, Jacó – de todos os homens –, de pleitear benção a qualquer custo. Ou seja: pleitear salvação, isenção, alívio. Cura. Seus relatos visuais atravessam tanto os repertórios metafóricos das religiões ilustradas quanto a própria história da Arte, numa assiduidade sintomática ao século XIX, de Alexander Leloir (1865) a Gustave Doré (1855); de Leon Bonnat (1876) a James Tissot (c.1896), passando por Eugène Delacroix (1861) e Paul Gauguin (1888), dentre muitos outros (FIG. 010). Regularmente constituída em maiores ou menores graus de sujeição cristã. Bem como de dramaticidade gladiada. Tanto quanto, algumas vezes principalmente, de erotismo.

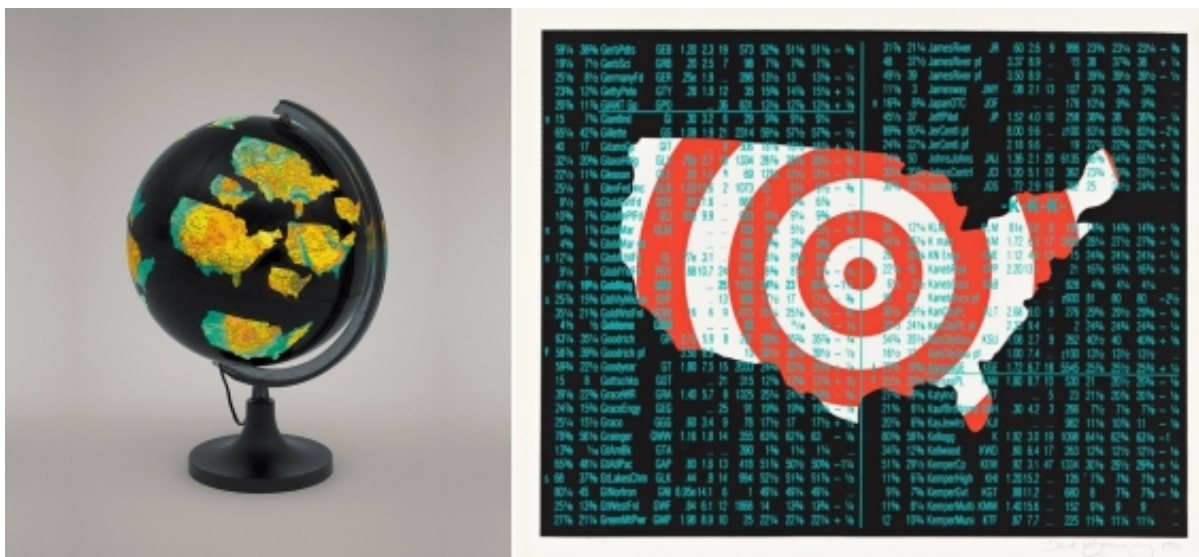
A luta seguiu eventualmente representada até a contemporaneidade, e associou-se sobretudo ao advento da AIDS, na instrumentação metafórica das parábolas produzidas

desde então. Seus enfermos são visitados por anjos, seus condenados contestam a tais visitantes a própria morte, figurando-lhes o embaçamento do real com o sobrenatural que habita muitas divagações terminais. Bem como a negociação com o divino que também as habita. Os anjos, na contraparte dessa negociação, creditam aos doentes uma posição profética de futuridades, em campos múltiplos – desde o assentamento das diversidades nos discursos culturais até a efetivação de um estágio contaminante permanente, para o qual a humanidade de fato caminha.

A supramencionada tragicomédia *Angels in America* exemplifica esse eixo figurativo recorrente, que arruma a crise discursiva da AIDS na parábola da luta de Jacó contra o anjo, deslocando essa luta médio-oriental para a América do Norte. A qual (embora sabidamente expansionista por métodos multímodos, inclusive – senão principalmente – os de suplantação cultural) esteve concretamente – e midiaticamente, na mesma ordem – bem mais arrebatada pela primeira AIDS que qualquer outra nação ou polo geopolítico. Esteve desterrada, assim, também. Ato contínuo, esteve bem mais devolutiva, construindo densos cenários participativos, elaborando continuadas respostas arte-ativistas, apresentando fortes produções simbólicas e epistêmicas. Agarrando enfim o anjo, tomando o anúncio, negociando a História alterada pela pandemia. Prosseguindo ali, em especial, uma sua reconhecida competência para o arregimento das cidadanias: basta recorrer à imediata sucessão de eventos após a morte de George Floyd, para comprovar.

Ainda assim, bem considerada sua prevalência em correlações arte/AIDS, a celularização – feito retalhos e blocos – aqui dirigida aos artistas e coletivos, a seus trabalhos e aos meios em que são publicados, persegue uma malha universalizante, que iguala corpos perante a doença e a morte. Perante a crise discursiva. Perante o relato de si. Perante alguma conversa escolhida, com algum ente excelso escolhido – o sempre frequentado ou o recém-incorporado. Perante, enfim, esse composto que inventa a contemporaneidade. Portanto, sequer tangencia aqueles igualmente reconhecidos pendores imperialistas de tal solo – tampouco os dos algoritmos dos buscadores de pesquisa, que também encaminham toda a sorte de consultas primariamente para o hemisfério norte, suspeitando propósitos similares (FIG. 011).

Figura 011 – (Esq.) *Globe of the United States, 1990*, técnica mista de David Wojnarowicz, 40,64 x 30,48 x 30,48 cm. (Dir.) *Untitled (for Act Up), 1990*, serigrafia de David Wojnarowicz, 45,7 x 58,4 cm.



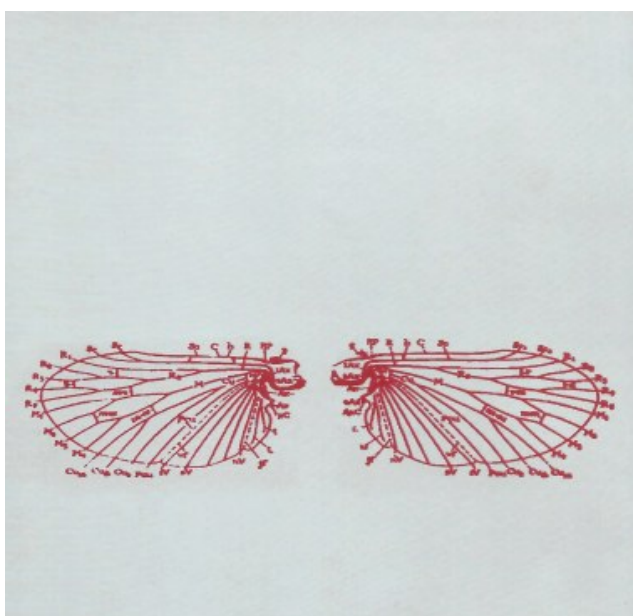
Fonte: (Esq.) RIZK, 2009, p. 155. (Dir.) Swann Galleries, Nova Iorque, EUA.

Na sua coordenada original, o duelo carnal entre Jacó e o anjo resulta no ganho forçoso da benção, portanto na falsa subversão do destino. Bem como resulta no designativo de um povo: da Terra de Israel, do Reino de Israel e do moderno estado de Israel, o próprio teofórico que traduz-se do hebraico pode derivar deste duelo, pois ‘Israel’ significa ‘ele luta com Deus’. Na mesma monta, a alegoria que a produção sobre a AIDS se empresta do duelo converge para a consequência dele, que é a manqueira de Jacó, adquirida na briga – emblematizando o homem marcado, como no Sarcoma de Kaposi. E a marca como o próprio destino, que desdobrou-se como deveria desdobrar-se, submisso a uma força ritual, a uma condução que não aprisiona a caminhada, mas determina qual o caminho possível – feito as raias de origem e identidade.

E vendo este que não prevalecia contra ele, tocou a juntura de sua coxa, e se deslocou a juntura da coxa de Jacó, lutando com ele. E disse: deixame ir, porque já a alva subiu. Porém ele responde: não te deixarei ir, se não me abençoares. E disse-lhe: qual é o teu nome? E ele responde: Jacó. Então disse: não te chamarás mais Jacó, mas Israel; pois como príncipe lutaste com Deus e com os homens, e prevaleceste. E Jacó lhe perguntou: dá-me, peço-te, a saber o teu nome. E disse: Por que perguntas pelo meu nome? E abençoou-o ali [...] Por isso os filhos de Israel não comem o nervo encolhido, que está sobre a juntura da coxa, até o dia de hoje; porquanto tocara a juntura da coxa de Jacó no nervo encolhido⁵⁶.

A angelolatria é na “História frequentemente interpretada como uma secularização da escatologia cristã ou o messianismo judeu – na verdade ainda carrega a marca [...]. Ao iniciar-se o século XIX, porém, todas essas limitações desapareceram”⁵⁷. Descontada, do adjetivo composto, a aporia entre seus próprios radicais, a tradição *judaico-cristã* alinha as múltiplas representações alegóricas do anjo: como o mediador e o mensageiro – para além do acompanhante assistente, silente e incorpóreo, que é sobremaneira católico. Alinha-o como aquele que se apresenta.

Figura 012 – *Grifo nosso – do abrigo* (V.T.), 2013, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 × 16 cm.



Fonte: acervo pessoal do autor.

Itinerante (alado para tal) e encomiado quando ao homem o faz, em sentido de visita e de brevidade (FIG. 012), numa aparição que porta e enuncia: um aviso, um mandamento. Um preceito, uma previsão, uma predição, um presságio. Uma revelação: algo já havia, mas não se via. Alinha como aquele que, dessarte, não se figura divino, mas é uma mediatriz entre o divino e o humano, um elo a conectá-los, seja em confronto, seja em contrato. Um ser seccionado, que é algo matéria, algo espírito, servindo de interseção entre a matéria e o espírito. Essa

mesma interseção que, nalguma altura, se torna morada do estar no mundo e do pensamento dos desenganados.

Pela metonímia, o anjo, tal qual o homem, é uma fração tangível (um retalho) de um Deus canônico que é um todo (uma colcha), e tatear por assalto seu corpo asado significa lutar por procuração com um Deus intátil, pois o anjo está com este em contato e a mando. Está dotado de uma razão e de um saber que pode e deve ser transmitido – e o será, ao custo seja de prescindir da invocação. Assim dialogam os condenados da AIDS que usufruem a parábola, engatando esse saber transmitido como um *avançar da História*, confia-

⁵⁷ ARENDT, 1970, p. 18.

do à figura do doente pandêmico, como se prospectará a seguir. Especialmente, o doente que, enlutado de si, transcreve sua doença e seu luto para, estruturados nas linguagens enraizadas da arte, apresentá-los ao mundo e introduzi-los no saber cultural definitivo.

Na metonímia que assemelha anjos e homens, a argumentação anunciadora dos primeiros vai desde a veridicção até a persuasão dos segundos – como a de um artista.

Há tanto algo de profético na figura angelical do emissário quanto de profeta para seu destinatário humano. Há acatamento, como há quando de uma doença. Há seguimento da mensagem, aí através do tornar público, exposto como arte. Há, portanto, a destinação superposta ao destino, entendida em sua convulsão, em sua inexorabilidade, em sua vocação – a destinação como na arte. Há, como há na arte, o vínculo, a conexão com o outro. Há, como há na arte, a fala metafórica, a obscuridade, o enigma. A parábola. E sua interpretação.

A figura do anjo – pela qual Abreu se disse cercado, dentre os entes familiares, os enfermeiros e os sobrenaturais –, em seu enlaçamento a Jacó, seguirá a partir daqui como o elo que conecta esses artistas marcados, como a linha que costura todos os retalhos, como a junta que cola todos os blocos de associação.

Enquanto também capítulos, serão três estes blocos, entremeados a seguir pelas cartas de leitura optativa. O primeiro deles foi intitulado “Desterros de *Àbíkú-Agbá*” (termo trazido do yorubá, de tradução aproximada: ‘nascido para morrer’), e subtulado “Bloco da partilha”. Essa seção atenta àquelas comunhões de sujeitos e fazeres, impulsionadas tanto pelos seus encontros com a AIDS cada qual, na via daqueles diagnósticos lidados por si ou por um seu próximo, quanto pelos seus encontros com diferentes situações de marginalidade, diferentes conduções a diferentes formas de exílio, a eles impingidas pelo todo social – igualmente impressionado pela crise, senão propriamente histórico. Este será um primeiro modelo de desterro, que se ramificará noutros. E será também um primeiro modelo de *partilha*, constituída no desterro – afinal, encontrando-se nele, tais sujeitos e quais fazeres encontraram-se uns aos outros.

Formam-se coletivos autodefensivos, especialmente tematizados a esse cuidado mais direto que doentes e pares precisaram ter por si mesmos, amparando-se entre si – no espe-

cial exemplo do ACT UP. Por desdobramento natural, também tematizados ao combate à exclusão que, muitas vezes, os aproximou, conduzindo-os a um mesmo lugar ideológico, além do clínico – quando essa condução tentava, frágil em seus arcahouços, racionalizar tal exclusão, conectando soropositividade e arte, soropositividade e gênero, soropositividade e orientação.

Aproximação que resultou útil.

Conexão respondida na mesma moeda.

Igualmente direto, o agir de coletivos assim constituídos arguiu políticas públicas, enfrentou topos farmacêuticos, fendeu monopolismos da máquina governamental, disseminou a verdadeira atmosfera da AIDS, que entendia articulada por silenciamentos e inações. Produziu toda essa reconfiguração de dados públicos, sob a forma de arte. Também viral. Por seus desdobramentos, esse será o ponto mais relevante da seção, prospectado em coletivos cuja criação foi diretamente emulada por aquela pandemia (Gran Fury, em especial), ou naqueles preexistentes ao advento da AIDS, cuja transformação por ela ocasionada redirecionou suas produções, na mesma razão. (General Idea, em especial).

Em sequência, o capítulo leva esses ideários de disputa, de lutar pela arte, para as exposições contemporâneas, abordando um segundo modelo de tentado desterro. Afirmado, na base da frontal oposição discursiva (e mesmo espacial), por figuras em situação de representatividade, e também por aqueles que por elas se sentiam representados, tentando forçar retrocessos impraticáveis para a identidade da arte. Disputando, portanto, territorialidades diante dos cubos brancos, numa combinação cujos referentes se provarão outra vez oitentistas, pois desembocarão na primeira e mais litigiosa retrospectiva do fotógrafo Robert Mapplethorpe – *The perfect moment*, aberta em 1989 (ano recorrente na escrita que segue), poucos meses após seu falecimento, de primeira levada da AIDS.

Para desenvolver, a partir daí, um segundo conjunto de paralelos, de mesma tonelagem investigativa: a individual foi paradigmaticamente cercada de todas as controvérsias que, enfim, sempre voltearam o conjunto da produção de Mapplethorpe, já muito visitado. Do qual se pontua como a contemporaneidade tende também a reposicionar os modelos, em particular nas primeiras fissuras da representatividade e dos lugares de origem das fa-

las, que começaram a vergar naquela década marcada, e continuaram hemorrágicas dali em diante. As lesões temporais de autorrepresentação e dição de si, naquele momento, tentavam cicatrizar com ênfases mais separadas a causa de gênero, a de orientação e a de raça, mas o sismo por si e a singularidade do decênio misturavam tais acentos. Idem a AIDS.

Nesse congresso de confrontos que ora se faz e ora se desfaz, ao ensejo das ascenses político-partidárias, bem como – senão especialmente – nessa continuada cicatriz, põem-se à frente os (modos de) retratos do corpo negro, que Mapplethorpe sulca legitimando-se com o batimento urdido pelo sismo. Contrapesa-os a outros retratos de semelhante corpo, que se apresentam na obra, também fotográfica, do nigeriano Rotimi Fani-Kayode, igualmente falecido no pavio da pandemia de AIDS em seu início, naquele mesmo emblemático ano. Observa-se a locução mais localizada da obra de Fani-Kayode, embaralhando exclusão, negritude, homossexualidade e enfermidade. Com Mapplethorpe e Fani-Kayode lado a lado, tabela-se também o que os devora, a partir das considerações de desenvolvimento dos conceitos de biopolítica e biopoder manobradas por Michel Foucault – também ceifado pela AIDS inaugural –, atreladas como estão ao racismo político e à hierarquização do direito a vida, ou do dever a morte.

De onde diz, Fani-Kayode abre um registro poente de esvaecimentos e êxtases, e abre dignas intersecções entre sexo e morte, emulando o encontro entre os destinos da diáspora e da fatalidade; e sobrepondo identidade, política e espiritualidade yorubá. Mais um desterro. Mais uma partilha, buscada no maior giro possível pelo mundo – que essa pesquisa põe na proa de seus navegadores conceituais, em trilha pela maior internacionalização possível de seus dados, mimetizando o acontecimento globalizador, de base também oitentista. Com lastro, também, em desterramentos. Agora culturais. E, ao mesmo tempo, mimetizando o trânsito das próprias pandemias.

O segundo bloco, intitulado “Desterramentos de *Roh-eh Hanoled*” (jargão hebraico, aproximado a ‘aquele que vê o que o futuro retém’), opera suas conexões a partir da ideia de desastre, de holocausto, em que a visão sobre a AIDS dramatiza-se pela ênfase em analogias ao judaísmo perseguido e condenado. Riscadas por ideários fatídicos, proféticos, que caracterizam judeus e artistas, quando tão francamente marcados ambos, como *portadores*

de um aviso histórico, de uma mensagem de curvatura sociocultural, de um anúncio de fim de tempos, aurora de outros. Dois desterros estão aqui em paralelo: primeiro, as pandemias (ou seja, a AIDS), que não têm mesmo endereço certo. Nem origem, embora se a tente. E, segundo, os povos ‘sem lugar no mundo’, apontados por todos os dedos, como os soropositivos e os judeus.

Além do Jacó bíblico e Talmudístico, e daquele outro disfarçado em Prior Walters, em *Angels in America* (completada por outros referentes judaicos, desde o antagonista até sua autoria), a seção desenvolve a oralidade – a literal e a prática – do artista David Wojnarowicz, de ascendência judaica. Douro daquele modelo mais enraivecido de fala, com afeito entrelinhado, o prolífico Wojnarowicz permitirá colidir, na interpretação de sua obra, a argumentação da influência de Rimbaud sobre a geração com a elaboração sobre a ruína e o arruinamento – mais um desterro. Físico dessa vez, degenerativo de sítios e corpos. Sua fotografia do também artista Peter Hujar, seu amado, capturada assim que este morre, adentra o conteúdo das fotografias *imediatamente post mortem*, em propício muito original a acontecer durante a crise da AIDS, quando a enfermidade encontra a portabilidade, o equipamento. O ensimesmamento, a privatização dos processos de documentação e publicação.

Subtitulado “Bloco da partida”, o universo dessa seção chegará depois no poente trabalho de John Dugdale, o fotógrafo tornado cego pela AIDS e ainda produtivo depois disso, o que é, em si, um paradoxo. Dos mais pungentes. Para alcançá-lo, sua estrada é essa morte retratada no exato instante que ocorre, que o capítulo desenvolve em renovada atenção ao haver fotográfico, secularmente novidadeiro para o registro e a memorização das destruições, em todos os seus sentidos: dos corpos, das relações, das tipificações, das querenças. O choque e o trauma gerados pelas imagerias dos campos de concentração, oportunas, possui conexões com igual choque e igual trauma, igualmente oportunos, gerenciados pelas fotografias dos aidéticos terminais, ou mesmo terminados. *Partidos*.

Com o relevante acréscimo das proximidades afetivas entre fotógrafos e fotografados, que dota os primeiros de uma exterioridade de coragem, quando compartimentam seu sensível para tolerar, pela causa, capturar o semblante do suspiro final dos últimos. Desterrados do corpo.

Tal campo de intimidade partilhada (FIG. 013), de imageria voltada a si e aos seus, abre acesso venoso ao terceiro e último capítulo, Intitulado “Desterros de *Trở về nhà*” (expressão encontrada, sintomaticamente, no idioma vietnamita, aproximando-se a ‘voltar para casa’), que se encerrará com uma triangulação entre Felix Gonzales-Torres, José Leonilson e Pepe Espaliú – cuja performance intitulada *Carrying* é uma corporificação do desterro, do movimento geo-afetivo, quase resume a Tese.

Antes, o bloco reconecta-se ao General Idea, que fechou o capítulo anterior por também possuir fortes subjetivações judaicas, e fortes objetificações fotográficas da partida imediata.

Soma ao General Idea especulações sobre outro coletivo, o japonês Dumb Type, indo mais longe nessa volta ao mundo, mas levando consigo o esforço por respeitar códigos indecifráveis ou mal decifráveis por impropriedade cultural. Subtitulada “Bloco da palavra”, a argumentação dessa seção parte de uma influência direta para os dois coletivos, e para Keith Haring também: o próprio Burroughs. Linguagem como vírus, imagem como vírus. Palavra como vírus. Imagem como palavra, e vice-versa. Tudo junto como linguagem. Ou como vírus.

O vírus da *palavra* – escrita ou visual –, já era cortejado pela maioria dos artistas verticalizados nessa Tese, mas foi habilitado definitivamente naquele momento, exatamente como procedimento combativo ao vírus do corpo. Essa viralidade é, por si, um desterro. Uma circulação contínua, um sistema circulatório. Também neural, manobrado por pulsos e impulsos, por choques e anestésias, assombros e narcotizações. Uma amperagem, uma impedância.

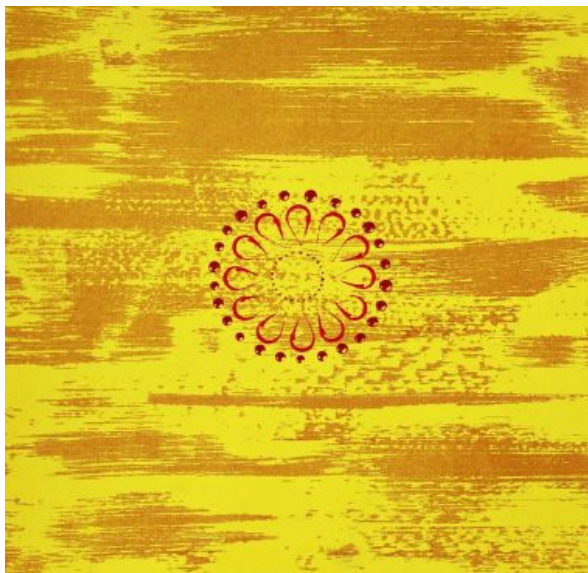
A palavra furiosa numa ponta, terna na outra, resume bem o instituto narrativo fundado por Larry Kramer, também de ascendência judaica, por sua vez fundador do ACT UP que

Figura 013 – *Photo-note to Sam Wagstaff*, 1974, fotografia de Robert Mapplethorpe, 10,8 x 8,5 cm.



Fonte: J. Paul Getty Trust / Los Angeles County Museum, Los Angeles, EUA.

Figura 014 – *Grifo nosso – do escudo*, 2014, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 × 16 cm.



Fonte: acervo pessoal do autor.

abriu esse estudo. A partir de suas polêmicas posições sobre o vínculo nas relações, tido por meta, contraposta a um debatido estado poliamoroso, tido por conquista; daí a uma tal hipersexualização (com possível aditô toxicômano) do grupo mais afetado pela primeira onda da AIDS, a seção pôde aprofundar uma das maiores causas primárias da pesquisa, a nomear todos os seus blocos: a questão da territorialidade, do desterro em si. Explorado agora como uma espécie de fato migratório, em que uma população originalmente dispersa, mas continente de

qualidades pares, desloca-se de lugares de onde seus sujeitos são compelidos cada qual (pequenas comunidades, famílias), constituem outros lugares (grandes cidades) e fundam-se ali como comunidade, por encontro. Fundando também esses lugares. Fundando sobretudo amparo, mútua defesa (FIG. 014).

Essa ordem de aspectos fundadores completa ao volta ao mundo, pois conecta de vez o último capítulo ao primeiro, quando se explorou a associação dos coletivos a partir de suas recusas sociais, propiciada por seus indivíduos se encontrarem uns aos outros, nos lugares de exclusão para os quais foram transportados. Simbolicamente num sentido, geograficamente noutro.

Com a AIDS, uma parcela significativa volta pros lugares de onde partiu, num fluxo basicamente – senão duplamente (na razão da ida e na razão da volta) – diaspórico.

Desde Kramer e dessa comunidade que se forma como tal, se compreende como tal, se compartilha como tal, se ampara como tal, na seleção das figuras de proa autobiográfica outra categoria de fala foi sendo irradiada, daí o protagonismo da patologia e a dignificação da morte foram alinhavando outros discursos que são também reativos, mas de linha mais autônoma, mais recolhida, mais sublime. Mais revisionista de si. Igualmente universal em seus propícios. Essa linha fixava por fim as derradeiras conexões entre o ciclo oi-

tentista e o contemporâneo, nos termos da sucessão de seus dados, mormente os que delimitam a hipótese: a colaboração de um tempo ao outro para a ascese personalista e para a inscrição do afeto no vocabulário plástico de frente, em balanço ao estar sob uma pandemia, produzir arte nessa estadia, contaminar-se e, ato contínuo, contaminar sua arte. Para que ela a todos contamine, no bloco, na melhor versão de contágio.

New York, January 1989
A last letter

"It's like war time now", my aunt told me a few weeks ago. She lived in France during World War II. "You young people are losing friends and relatives just as if it were bullets taking them away". She's right, it's a war zone, but it's a different battlefield. It's not bullets that catch these soldiers, and there's no bombs and no gunfire. These people are dying in a whisper.

In 1982, my best friend died of AIDS. Since then there have been so many more friends I've lost. We all have. Through all of this I have come to realize that the most painful tragedy concerning AIDS death has to do with something much larger than the loss of human life itself. There is a deepening horror more grand than the world is yet aware. To see it we have to watch closely who is being stolen from us. Perhaps there is no hope left for the whole of humankind, not because of the nature of the epidemic, but the nature of those it strikes. Each friend I've lost was an extraordinary person, not just to me, but to hundreds of people who knew their work and their fight. These were the kind of people who lifted the quality of all our lives, their war was against ignorance, the bankruptcy of beauty, and the truancy of culture. They were people who hated and scorned pettiness, intolerance, bigotry, mediocrity, ugliness, and spiritual myopia; the blindness that makes life hollow and insipid was unacceptable. They tried to make us see. All of these friends were connected to the arts. Time and history have proven that the sensitive souls among us have always been more vulnerable.

My friend Gordon Stevenson, who died in 1982, was a filmmaker. His insights turned heads. With his wife, Muriel, who starred in his low budget films, he was on the road to a grand film future, one that would serve to inspire and influence a lot of people. When Muriel died in a car accident in Los Angeles, it wasn't long after that Gordon started getting sick. We thought it was mourning that was wasting him, until he was eventually diagnosed and admitted to the hospital with AIDS. He demanded that I didn't visit him there, and I honored his wish, so we talked on the phone every day and he wrote me one letter. It was written on his own paper, with his designed letterhead: a big black heart, inscribed with the words Faith, Hope and Charity on a background of orange. It was the last letter I received from him. He died the day I got it. I still have it, it's all frayed but the message is crisp.

Dear Cookie,

Yesterday when I talked to you on the phone, I didn't

know what to Smithsonian Institution Transcription Center, Archives of American Art Smithsonian Institution Transcription Center, Archives of American Art say... Yes you're right, all of us "high riskers" have been put through an incredible ordeal - this is McCarthyism, a witch hunt, a "punishment" for being free thinkers, freedom fighters, for being "different". I think if you told kids that measles was caused by excessive masturbation, and were made to wear T-shirts to school that said "contaminated" so that no one would sit near them or play with them, and then put in a hospital ward with other measles patients to have swollen glands ripped out, spots cut off, radiation bombardment, and tons of poison to kill the measles, all the while their parents telling them it serves them right, masturbation is a sin, they're gonna burn in hell, no allowance, no supper for a week, and the doctors telling them that it's the most fatal disease of the century... I think you could produce a large number of measles deaths. Instead the child is kept at home, given ginger ale, jello, and chicken soup, and reassured by a loving mother, whom they trust absolutely, that it's nothing serious and will go away in a few days - and it does. Our problem is that we are all alone in the cruelest of cruel societies with no one we love and trust absolutely.

All we really need is bread, water, love, and work that we enjoy and are good at, and an undying faith in and love of ourselves, our freedom and our dignity. All that stuff is practically free, so how come it's so hard to get - and how come all these assholes and "professionals", friends and foes, family and complete strangers are always trying to convince us to follow their dumb rules, give up work in order to be a client of theirs, give up our freedom and dignity to increase their power and control? I still don't want you to visit me here. I'm much worse, visually, than when you saw me last, so until I'm feeling stronger and looking better, let's leave it this way. I hope this letter finds you in good spirits. I hope you're not upset that I don't want you to visit me. I wish you happiness, love, prosperity, and a limitless future.

I KNOW, I KNOW, I KNOW that somewhere there is a paradise and although I think it's really far away, I KNOW, I KNOW, I KNOW I'm gonna get there, and when I do, you're gonna be one of the first people I'll send a postcard to with complete description of, and map for locating...

Courage, bread, and roses, Gordon

Cookie Mueller⁵⁸

58 In: GOLDIN, 1989, p. 14-15.

**3. DESTERROS DE ÀBÍKÚ-AGBÁ,
Bloco da partilha**

Oh, isso é o perfeito Edmundo: vocês puritanos americanos, estão sempre inventando doenças. E essa aponta para negros, usuários de drogas e gays – que perfeito!

MICHEL FOUCAULT (1926-1984)

A AIDS caiu como uma luva no modelinho perfeito da direita e da igreja.

CAZUZA (1958-1990)

2.1. Explica a grande fúria do mundo?

O alarme das primeiras contaminações pelo vírus SARS-CoV-2 revelou a ativa existência de agências transnacionais de monitoramento epidemiológico constante, cuja ação representa uma nova condicional da vida contemporânea: a espera por pandemias. Garantida pelo entendimento de seu porvir sucessivo como um fato concreto. Se o instituto informativo científico, amparado pela atual velocidade das transmissões instantâneas de mensagens de toda espécie, não impede significativamente possíveis alastramentos, ele ainda assim distribui, a tempo real, a possibilidade de ativar alguns preparos, que serão maiores quanto mais para fora estiverem do epicentro detectado.

Embora, especificamente em termos cronológicos, a AIDS, com seu agente coronavírus HIV, constituam a pandemia imediatamente anterior à de COVID-19, com seu agente coronavírus SARS-CoV-2, e embora em regra raramente tenha recebido essa devida qualificação como pandemia – e muito tenha sido situada em lugares de rebaixamento criteriológico, de esquecimento e/ou silenciamento, por evidente tensão com as representações socialmente endereçadas do perfil fluídico de sua transmissibilidade –, ela parece ter legado à sucessora, de pronto, uma ambígua recuperação semântica: *grupo de risco*.

Mesmo se proposto com uma intenção simplesmente identificatória, de alerta protetivo ou mobilizável de recursos para suportar grupos populacionais alinhados por aspectos específicos de receptibilidade a seus respectivos vírus, os produtos associativos de siglas, expressões e intitulativos como *grupo de risco* também situam seus dados numa ordem discriminatória similar à de outros de primeira toada da AIDS, como GRID (*Gay-Related Immune Deficiency*: imunodeficiência relativa a homossexuais) ou *câncer gay* – recorrentes durante as tentativas de entender a explosão contagiosa inicial, a partir do propício em que se deu. Desde então e até hoje, a delimitação pode servir a um ideário de dominância e controle estatais fora de esquadro, fora de função, que fratura e corrompe sua própria razão de ser. Pode servir, portanto, ao ideário necropolítico “que almeja não à cura da enfermidade individual, mas ao diagnóstico de uma perturbação geral”,⁵⁹ como assim a percebe ou a utiliza. A aproveita.

59 MARCUSE, 1975, p. 29.

A disrupção de um processo pandêmico (que cedo ou tarde quebra classificações), notadamente no clamor de seu advento, quando opera (na AIDS) ou recupera (na COVID-19) o procedimento associativo das expressões indiciais, agrupa corpos por identidades específicas, compartilhadas entre si. Reforça, especialmente, a caracterização de identidades que, histórica, cultural e socialmente, já estão sob abuso, sob estigma e sob acondicionamento de noções especulativas: as de idade, de gênero, de raça, de orientação. Identidades de silhueta, corporeidades. Bios.

Em rebote, esse agrupamento estimula a formação de coletivos, pois propicia entre seus sujeitos a identificação mútua, frente a frente ou lado a lado nos critérios pelos quais são apontados. Propicia sobretudo para alguns desses sujeitos que já são – ou ali se tornam – autores políticos afirmativos de seus próprios setores. Assim eles crescem suas falas trepidando “um uso criativo do lugar de marginalidade que ocupam na sociedade a fim de desenvolverem teorias e pensamentos que reflitam diferentes olhares e perspectivas”,⁶⁰ inserindo-os no todo social justamente pela antítese. Por terem bem demarcado seu lugar de marginalidade, seu ponto de partida discursivo. Vantagem do assento marcado para pôr-se o artista: nas tentativas de deslegitimação que uma pandemia o fez contrair junto consigo própria, por antinomia ela o recrutou e instrumentalizou, acessando sua genealogia, aquela latente precedência participativa da arte nesta construção de recusas e extravios simbólicos, portanto a perícia do artista como tal autor afirmativo para armar devoluções e cooptar reciprocidades (FIG. 015).

Pois a alteridade seria uma característica fundamental do pensamento humano. Nenhuma coletividade, portanto, se definiria nunca como *Uma* sem colocar imediatamente a *Outra* diante de si. [Essa tipificação codependente e] oscilante nos possibilita enxergar as especificidades desses grupos [...] que pensam a partir dos lugares marcados dos grupos sociais [...] Logo, definir-se é um *status* importante de fortalecimento e de demarcar possibilidades de transcendência da norma [e assim] aprender a tirar proveito desse lugar de *outsider*, pois este espaço proporciona um ponto de vista especial.⁶¹

Estar no mesmo lugar faculta olhar a vista do mesmo ponto, os assentos e o panorama diante deles fortalecem cada um de seus indivíduos na pertença ocasionada. Fortalecem também aquele rebote forçoso mas vantajoso, que repõe à morosidade governante, as-

60 RIBEIRO, 2017, p. 47.

61 Ibidem, p. 38-48 et seq.

Figura 015 – (Acima, esq.) *The government has blood on its hands*, 1988, offset litográfico do Gran Fury, 35,7 × 21,7 cm. (Acima, centro) *All people with AIDS are innocent*, 1988, fotocópia do Gran Fury, 41,3 × 23,7 cm. (Acima, dir.) *Read my lips (boys)*, 1988, offset litográfico do Gran Fury, 42 × 26,9 cm. (Abaixo, esq.) *Give me your tired, your poor, your HIV negative*, 1988, offset litográfico do Gran Fury, 43,2 × 27,9 cm. (Abaixo, centro) *AIDS behind bars*, 1988, offset litográfico do Gran Fury, 41,9 × 26 cm. (Abaixo, dir.) *When a government turns its back on its people, is it Civil War?*, 1987, offset litográfico do Gran Fury, 41,3 × 35,8 cm.



Fonte: (Acima, esq. e centro) Whitney Museum, Nova Iorque, EUA. (Acima, dir.; Abaixo, esq. e Abaixo, centro) International Center of Photography, Nova Iorque, EUA. (Abaixo, dir.) Galeria nGbK, Berlim, Alemanha.

salta conceitualmente os órgãos estatais e farmacêuticos, e os populariza pelo que são: reguladores da vida. Tais arranjos de desobediência civil vieram em rampa até a década de 1980, nela equipando-se para resistir à pandemia, nela facilitando a formação de blocos hábeis contra a AIDS. Blocos.

Primeiramente, são esforços coletivos. Em segundo lugar, essas práticas são empregadas pelos membros dos coletivos como parte essencial do seu ativismo da AIDS. Isso não quer dizer que os indivíduos envolvidos não sejam artistas no sentido mais convencional do termo; muitas dessas pessoas trabalham dentro dos setores tradicionais do mundo da arte e de suas instituições. Mas o envolvimento na crise da AIDS não pôde deixar inalteradas suas relações com esse mundo.⁶²

Em meio à demasia dos nomes da arte infectados, diretamente atingidos pela incurabilidade degenerativa e fatal da AIDS de primeiro ciclo, dois coletivos manejaram uma atuação visceral, definitiva e definidora, tão frontal ao vírus quanto aos mecanismos de gerenciamento estatal e fármaco a respeito dele, sintomáticos pela “vingança sobre a vida mesma – a mais voluptuosa espécie de”⁶³ vingança. Urdida em sua abreviação e usurpação da vida, justo através das albergarias do corpo e do prazer. As albergarias do exercício da sexualidade e da adicção, representativas também dos primeiros desenhos do ápice (que se confundiu com apogeu) de uma conquista dura, cumulativa de três décadas, nesse sentido “notavelmente constantes, apesar das mudanças históricas (fim das utopias emancipadoras) e artísticas (triunfo do pragmatismo sobre idealismo, da assimilação sobre a subversão) nos contextos que separam a geração dos pioneiros, dos anos 1960 e 1970, e a dos seus herdeiros [...] de 1980”.⁶⁴

“Do final da década de 1960 até hoje, a arte conceitual forneceu um formato aberto para abordar tópicos sociais e políticos não apenas para artistas individualmente, mas também para artistas que trabalham em coletivos. Um dos primeiros grupos foi o coletivo canadense General Idea”,⁶⁵ que perdeu para a AIDS dois de seus três integrantes: Felix Partz, de Winnipeg, e o parmesão Jorge Zontal. Os pluralismos também advindos da internacionalização, esforçada como formação de coletivos (corporificados, formais; ou ideológicos, afetivos), e os da destronação de linguagens plásticas especificadas e estabelecidas na gramática plena da arte, para baralhar ou inovar outras, como a arte

62 CRIMP, 1988, p. 11 (tradução nossa). No original: “First, they are collective endeavors. Second, these practices are employed by the collective’s members as an essential part of their AIDS activism. This is not to say that the individuals involved are not artists in the more conventional sense of the word; many of these people work within the precincts of the traditional art world and its institutions. But involvement in the AIDS crisis has not left their relation to that world unaltered”.

63 NIETZSCHE, 2002, p. 59.

64 MÆGLIN-DELCROIX, 2015, p. 163.

65 SELZ; STILES, 2012, p. 965 (tradução nossa). No original: “From the late 1960’s to the present, conceptual art has provided an open format for addressing social and political topics not only for individual artists, but also for artists working in collectives. One of the first such groups was the Canadian collective General Idea”.

efêmera e a arte correio, já eram ordem do dia na década de 1960, que comporta movimentos como a Internacional Situacionista e o Fluxus: “Marx: sequestre os meios de produção! Fluxus: sequestre os meios de distribuição”.⁶⁶

A distribuição sequestrada e tornada arte cimenta definitivamente a obra reproduzível – sua causa e sua consequência ao mesmo tempo – como resultado plástico legítimo e categórico. Íntegro como vocação formal e também como convocação comunal – ambas já tão ensaiadas pelas vanguardas históricas que carretearam as novas engrenagens da virada do século, ensejando novas plasticidades.

Por Múltiplo se entende um trabalho (objeto) artístico, quase sempre tridimensional, que é um de um determinado número de objetos produzidos *em série*, todos de *idêntico valor* econômico, material e estético. O múltiplo reflete a existência dos demais objetos da série a qual pertence, e tem de estar *autorizado* pelo artista. O abstrato dessa definição se deve a circunstância de que não se pode obter um conceito adequado do Múltiplo a partir das particularidades materiais de seus objetos. O número e a variedade dos múltiplos históricos e atuais mostram que os materiais e as técnicas utilizadas, o tamanho, a maneira de produzi-los e a tiragem não são dados suficientes. [...] Na fundamentação teórica tem um importante papel os conceitos de “original” e de “objeto único”. [...] Neste sentido, e excluindo a falsificação, um Múltiplo sempre é um original. Mas não é um objeto único, quer dizer, um produto único de um trabalho artístico único. O Múltiplo é uma edição limitada – comparável a uma impressão numericamente limitada de uma gravura.⁶⁷

A escalada de ensejos sociais e respectivas plásticas, ao longo dessa tríade decenal – 1960, 1970, 1980 – consolida em definitivo “o Múltiplo antes como uma prática determinada, teórica e historicamente fundada no contexto da produção artística em geral, que oferece uma ampla gama de possibilidades aos mais diversos objetos”,⁶⁸

66 Nam June Paik *apud* BURY, 2001, p. 22 (tradução nossa). No original: “Marx: seize the production medium! Fluxus: seize the distribution medium”.

67 PIAS, 2009, p. 171-172 (tradução nossa). No original: “Por Múltiple se entiende un trabajo (objeto) artístico, casi siempre tridimensional, que es uno de un número determinado de objetos *serialmente* producidos y todos de *idêntico valor* económico, material y estético. El Múltiple refleja la existencia de los demás objetos de la serie a que pertenece, y ha de estar *autorizado* por el artista. Lo abstracto de esta definición se debe a la circunstancia de que no se puede obtener un concepto adecuado del Múltiple a partir de las particularidades materiales de los objetos mismos. El número y la variedad de los múltiples históricos y actuales muestran que los materiales y medios empleados, el tamaño, la forma de producirlos y la tirada no son datos suficientes. [...] En la fundamentación teórica juegan un importante papel los conceptos de ‘original’ y de ‘objeto único’. [...] En este sentido y excluyendo la falsificación, un Múltiple es siempre un original. Pero no es un objeto único, es decir, el producto único de un trabajo artístico único. El Múltiple es una edición limitada – comparable a la impresión numéricamente limitada de un grabado”.

68 *Ibidem*, p. 171 (tradução nossa). No original: “el Multiple antes como una practica determinada, teorica e historicamente fundada en el contexto de la produccion artistica general, que ofrece un amplio marco de

Figura 016 – *Wall Street money*, 1987, fotocópia sobre verso de cédulas xerografadas, do Gran Fury, 6,63 × 15,59 cm.



Fonte: The New York Public Library Digital Collections, Nova Iorque, EUA.

especialmente quanto a seu alcance e recrutamento públicos, imprescindíveis para a arte que enfrenta a AIDS. Viralizando-se indistintamente entre os âmbitos tradicionais de visualização e porte de obras de arte, e as esferas mais cotidianas da vida comunitária (FIG. 016), “o múltiplo resiste ao consumo de bens, interrogando as lacunas entre valor de uso e valor de troca”.⁶⁹ Enquanto equipara, para o consumo de arte, tais âmbitos e quais esferas, entendendo a arte, acima de tudo, como um acontecimento – *happening* – entre o artista e as pessoas. Enquanto, também, “busca por novos espaços cuja função... instala uma duplicidade semântica entre a narração do fato e o ato da reportagem, de forma a instalar entre eles uma *mise en abyme*”.

Usualmente traduzida como ‘narrativa em abismo’, essa expressão francesa, recorrente em literatura e cinema, descreve narrativas que contém outras narrativas dentro de si. Seu dispositivo possibilita outra dobra para aqueles âmbitos, esferas e acontecimentos supracitados, enredando os engenhos da atenção pública nos prefixos específicos da arte. Dai a cambalhota estética: uma caixa de correio viária pode servir para afixação de cartazes, como recinto e evidência expositiva; e a fotografia desses cartazes afixados nessa caixa de correio pode servir para elaborar um postal de mesmo argumento (FIG. 017), cuja veemência não decresce de um suporte ao outro, considerando que os cartazes

possibilidades a los objetos mas diversos”.

69 BURY, 2001, p. 24 (tradução nossa). No original: “Artist’s multiple resists the consumption of goods, interrogating the gaps between use and exchange value”.

e “os postais mais políticos e polêmicos surgem de convicções profundamente sustentadas por seus criadores”.⁷⁰ Considerando também que os cartazes e os postais são formatos de *transporte* na arte. São portáteis e repassáveis, são plataformas de intercâmbio.

Figura 017 – *Women don't get AIDS: they just die from it*, 1991, postal do Gran Fury, 14,9 × 10,8 cm.



Fonte: Metropolitan Archivists, Nova Iorque, EUA.

Acessível a todos do ponto de vista prático, através da via postal, mas também do ponto de vista econômico – na medida em que mesmo com um orçamento muito restrito qualquer pessoa pode, em teoria, estar na origem de semelhante obra –, publicações deste tipo transformaram-se em verdadeiras plataformas de intercâmbio. Por um lado, o seu funcionamento foi consideravelmente facilitado por uma ampliação dos contatos a nível internacional (nível que, por sua vez, estas revistas contribuíram para alimentar). Não só qualquer um pode lançar uma publicação, mas qualquer pessoa, desde que tenha acesso à informação e à rede, também pode participar: se os artistas se encarregarem da

⁷⁰ COOPER, 2019, p. 78 (tradução nossa). No original: “the best political and polemical postcards spring from convictions deeply held by their creators”.

reprodução da sua obra, pode-se adotar o projeto com seu próprio orçamento.⁷¹

Desde a espetacularização anunciada na década de 1960 até a resultante oitentista, os adventos da arte como mercadoria, da mídiatização crescente e da Arte Pop sucederão para formar um quadro no qual, “em meados dos anos 1980, a imagem popular do artista começou a mudar de uma ainda marginalizada figura social, cultural e econômica, para uma espécie de”⁷² sujeito hábil para manejar a exposição de sua obra e de si, para inserir-se em meios prontos ou para publicar-se em meios novos. O pioneiro General Idea iniciou suas atividades como coletivo já em 1969, mas “depois que Partz e Zontal contraíram HIV/AIDS, [...] cada vez mais voltou sua atenção para a epidemia, criando instalações e objetos que abordavam contágios e infecções”.⁷³ O integrante sobrevivente até hoje, o vancouveriano A. A. Bronson, reside em Berlim e circula agora com igual frequência e desenvoltura entre os meios expositivos e as redes sociais. Não só circula entre eles, mas os faz circular entre si: iterativo e interativo, Bronson conota a asserção viral que a irrupção da AIDS, depois, reverterá como uma armadilha: “Sabíamos que se parecesse familiar, as pessoas pegariam, e elas pegaram. Nós pensávamos nisso como uma espécie de vírus dentro dos sistemas de comunicação, um conceito sobre o qual William Burroughs havia escrito no início dos anos 1960”.⁷⁴ A viralidade burroughiana está no entremeio da viralidade da AIDS nessa pesquisa, frequentando-a desde já, desde este primeiro de seus três blocos associativos.

Além do canadense General Idea, outro coletivo, agora estadunidense e, mais especificamente, novaiorquino – um epicentro oitentista do combate à explosão espetacular e fac-

71 BOIVENT, 2017, p. 47 (tradução nossa). No original: “Accesibles a todos desde el punto de vista práctico, por medio de la vía postal, pero también desde el punto de vista económico – en la medida en que incluso con un presupuesto muy restringido cualquiera puede, en teoría, estar en el origen de una obra semejante –, las publicaciones de este tipo se transformaron en verdaderas plataformas de intercambio. Por un lado, su funcionamiento fue considerablemente facilitado por una ampliación de los contactos sobre el plano internacional (plano que, a su vez, estas revistas contribuyeron a alimentar). No solamente cualquiera puede lanzar una publicación, sino que cualquiera, bajo reserva de que tenga acceso a la información y a la red, puede también participar: si los artistas deben tomar a cargo la reproducción de su trabajo, pueden adoptar su proyecto a su presupuesto”.

72 ELGSTRAND, 2012, p. 107 (tradução nossa). No original: “By the mid 1980's, the popular image of the artist had begun to change from the still marginalized social, cultural, and economic figure to a kind of”

73 SELZ; STILES, 2012, p. 965-966 (tradução nossa). No original: “After Partz and Zontal contracted HIV/AIDS [...] increasingly turned their attention to the epidemic, creating installations and objects that addressed contagion and infections”.

74 BRONSON, A.A. apud SMITH, 2016, p. 9 (tradução nossa). No original: “We knew that if it looked familiar, people would pick it up, and they did. We thought of it as a kind of virus within the communication systems, a concept that William Burroughs had written about in the early 60's”.

tual da mortandade (que hoje se domicilia na faixa subsaariana do continente africano⁷⁵), corroborado então pelo extinto hospital Saint Vincent como ponto zero das afecções/afeições, como se verá mais à frente – instrumentou a arte como um vírus midiático que o vírus físico urdiu. Seu nome, Gran Fury, indicia o volume da indignação cidadã, fatigada da sensação de impotência experimentada diante da tragédia pública da AIDS – e da máquina administrativa de tom silenciador. Motivado por essa máquina, o nome também plagia os sedãs da marca Plymouth, adotados como frota policial rotineira daquela metrópole.

Serão ambos os coletivos, General Idea e Gran Fury, tao indissociáveis da ação pública autossustentada quanto o serão da transmissão autopublicada, enquanto também o serão a plástica e a gráfica indissociáveis de seus léxicos, apontando semânticas que a arte atravessa arqueando. Não se furtando a atenção ao fato, relevante por si, de serem coletivos, pois “ora, a transmissão é um processo coletivo *violento*. Há conflito, ruído e furor, não à volta ou depois, nas circunstâncias, mas *no próprio processo*, informando-a *a partir do interior*”,⁷⁶ como uma ‘fúria’, como um vírus.

A instrumentalização do conceito de poder, entendido não como uma relação unívoca entre o opressor e oprimido, mas como o que caracteriza as relações complexas entre as partes de uma sociedade e a interação entre indivíduos de uma sociedade, através de ações radicais como o *Act up*, foi mais eficaz política e socialmente para mudar a atenção por parte do Estado norte-americano à epidemia de AIDS do que talvez toda a discussão filosófica a respeito da morte do sujeito.⁷⁷

Tal como aquele hospital, a também hoje mítica organização *AIDS Coalition to Unleash Power*,⁷⁸ do hoje ainda mais mítico acrônimo ACT UP – cujas maiúsculas ordenam em voz alta: aja, responda, revide – surge de uma cisão dentro da primeira comunidade apostada na emergência circunstancial e coordenada ao enfrentamento autorregulado da crise, a GMHC (*Gay Men’s Health Crisis*⁷⁹), e acaba se tornando o mais tentacular organismo privado de representação e assistência aos enfermos daquele momento crítico, anterior ao batismo do hoje amplo e popular cunho ONG, organização não governamental, com seu método de agir por si, sem esperar respostas institucionais. Ou mesmo forçando-as, quando possível.

75 Cf. UNAIDS, 2019, não paginado.

76 DEBRAY, 1995, p. 62.

77 CRUZ, 2007, p. 166-167.

78 Coalizão da AIDS para rachar o poder.

79 Crise de saúde dos homens homossexuais.

O voluntariado do coletivo ia às residências dos sintomáticos e dos terminais, buscava-os e levava-os a tratamentos e internações. Ou, ali onde estivessem, dava-lhes banho e refeição, reabastecia-lhes os víveres, cuja aquisição estava agora circunstancialmente dificultada pela recusa social à aparência pestífera. Senão incapacitada pela ruína física e pelo abandono em condição impotente. Senão impedida pela penúria demissionária – condições que tendem a se encadear, e se intensificar umas nas outras. Onde estivessem, o grupo limpava-lhes a casa e combatia-lhes a solidão postimeira – ações de um duplo refletido, porque a figura do necessitado o tempo, em breve, iria regularmente revezar de uns aos outros, entre seus membros. De uma visita a Nova Iorque em 1989, apenas dois anos após o início das atividades da organização, o artista cordovês Pepe Espaliú, então recém-ciente de sua soropositividade, pôde testemunhar a necessidade motivadora da rápida solidificação dos métodos de militância e suporte autossustentados, cuja eficácia promoveu a partir dali uma igualmente eficaz celularização do ACT UP, contando já “no início de 1990, [...] com mais de cem partições em todo o mundo”:⁸⁰

Não sei se há algo que é ou tem sido exemplar nesses anos em relação a uma certa conscientização ou uma certa gestão da enfermidade por parte de grupos que, do ponto de vista ativista ou político, assumiram os direitos dos soropositivos..., o próprio nome ACT UP já denota a natureza do que significa esse tipo de luta⁸¹.

Além de seus (auto)cuidados, a ACT UP irradiou sua guerrilha urbana em todas as unidades semi-independentes espalhadas em diversas cidades do planeta, através de uma equivalência, entre elas, de suas estratégias sistêmicas de obstrução de espaços e mobilidades públicas; de perturbação de ordem; de invasão pacífica e performática a conglomerados farmacêuticos; de eventos e passeatas denunciante, forçando atitudes legislativas protecionistas e dando visibilidade à situação dos enfermos, contraposta à inação governamental. Visibilidade essa que se apoiava justamente na produção e nos produtores de arte, atraídos pela solidariedade e pelo pertencimento, nas vias da representatividade que poderiam afigurar, e/ou do reconhecimento da ameaça também sobre si. Nalguns, já positivada ainda que assintomática.

⁸⁰ SMITH, 1998, p. 32 (tradução nossa). No original: “at the beginning of 1990, [...] with more than 100 chapters worldwide”.

⁸¹ ESPALIÚ, 1992, p. 5 (tradução nossa). No original: “Yo no sé si hay algo que es o ha sido ejemplar en estos años respecto a una cierta conciencia o una cierta gestión de la enfermedad por parte de grupos que desde un punto de vista activista o político, han asumido los derechos de los seropositivos..., el mismo nombre de ACT UP ya denota el carácter de lo que significa este tipo de lucha”.

“Muitos membros tinham um senso político bastante convencional, mas eles tinham AIDS e estavam lutando por suas próprias vidas. [...] Alguns dos vultos mais sofisticados do mundo da arte”⁸² estavam arregimentados nesses quadros, promovendo conexão direta à cadeia de produção, itinerância e recepção da arte do período. Um país tão pautado pelo culto à celebridade aprendeu cedo a recorrer aos indivíduos que a esta emblemam, em prol da atenção às causas vigentes, aos quais em contraparte dota nobreza e altruísmo.

Agora, na década de 1980, estamos todos desencantados o suficiente para saber que nenhuma obra de arte, por mais que possa fortalecer o espírito ou nutrir os olhos e a mente, tem o mínimo poder de salvar uma vida. Só a ciência pode fazer isso. Mas também sabemos que a arte não existe em uma torre de marfim, que é feita e valorizada por seres humanos que vivem e morrem, e que pode gerar uma excitante fartura de solidariedade, amor, inteligência e, o mais importante, dinheiro.⁸³

Nesse excerto, cabia recorrer aos eventos de gala angariantes de fundos, uma prática bastante estadunidense com a qual a ACT UP se provém ainda hoje, quando permanece operante – agora mais direcionada a uma abrangente catalografia das perdas da arte para a AIDS, entendendo a amplitude dessa conexão, por qualquer ângulo em que se a tome, do memorialista ao epistêmico. Também direcionada a aconselhamento jurídico, encaminhamento profissional, acompanhamento médico e albergaria para os ainda muitos sorológicos desassistidos, especialmente aqueles que trabalham em profissões de maior risco de contaminação e aqueles em situação de rua. A somarem-se as exposições e as ações educativas e arte/educativas, a ACT UP modela e enrama muitos herdeiros institutivos – outra gênese oitentista.

Afora o campo genérico da visualidade, que lhe foi e é mais profuso, para também subsistir como área de convívio e órgão de aliança entre setores heterogêneos da sociedade civil, inseridos em realidades frequentemente distanciadas umas das outras, o ACT UP tentava conciliá-los como um todo “apartidário de diversos indivíduos unidos pela ira e com-

82 CRIMP, 2014, p. 82 (tradução nossa). No original: “Many members had rather mainstream politics, but they have AIDS and they fighting for their lives. [...] Some of the most sophisticated people in the art world”.

83 ROSENBLUM, 1987, p.32 (tradução nossa). No original: “By now, in the 1980’s, we are all disenchanted enough to know that no work of art, however much it may fortify the spirit or nourish the eye and mind, has the slightest power to save a life. Only science can do that. But we also know that art does not exist in an ivory tower, that it is made and valued by human beings who live and die, and that it can generate a passionate abundance of solidarity, love, intelligence, and most important, money”.

prometidos com ação direta para acabar com a crise da AIDS”,⁸⁴ fossem ou não enfermos desta, ou deles próximos. Uma porção significativa da arte produzida dentro dessas hostes foi criada pelo “Gran Fury (um braço visualmente orientado do grupo ativista ACT UP)”.⁸⁵

De fato, é do ACT UP que descende o Gran Fury, e essa gestação já lhe diz muito de si. O caminho fundado para as táticas visuais mais consistentes de exponenciação informativa prontificou-se através do assalto aos objetos múltiplos preexistentes, regulares da vida cotidiana, de natureza produtora ou mediadora de conhecimento – tal qual a natureza primária da obra de arte. O formato previamente serializado, viral, desse tipo de múltiplo já estava composto em logística e aceito no sistema de cadeia produtiva, cujos códigos podem ser pirateáveis para a arguciosa “participação em uma cultura de serialidade, de múltiplos sem originais – uma cultura, isto é, de produção de mercadorias”.⁸⁶

Figura 018 – *Let them die in the streets*, 1990, instalação do Gran Fury (placa em aço e alumínio esmaltada) em Petrosino Park, Nova Iorque, 50 x 50 cm.



Fonte: The New York Public Library Digital Collections, Nova Iorque, EUA.

Assim, seus integrantes comutavam interferências diretas sobre o mobiliário urbano, como alterar ou trocar placas de sinalização por objetos idênticos, de idêntica produção industrial aparente (FIG. 018). Mas com frases de advertência sobre o contágio, ou de críticas sobre políticas públicas, em substituição à iconografia clássica do trânsito viário, entendendo que “se o público mundial da arte pode ter detectado o método de trabalho de artistas como Hans Haacke e Jenny Holzer nas ins-

talações do ACT UP, tanto melhor para levá-lo a prestar atenção”.⁸⁷ Daí gatunavam a troca do máximo possível de exemplares de jornais, dentro dos dispensadores a moeda que eram comuns nas ruas da época, por informativos sobre AIDS, rastreando questionar a re-

84 Ibidem, p. 83 (tradução nossa). No original: “nonpartisan group of diverse individuals united in anger and committed to direct action to end the AIDS crisis”.

85 SMITH, *op cit.*, p. 807 (tradução nossa). No original: “Gran Fury (a visually oriented arm of the activist group ACT UP)”.

86 KRAUSS, Rosalind *apud* KOTZ, 2012, p. 188 (tradução nossa). No original: “participation in a culture of seriality, of multiples without originals – a culture, that is, of commodity production”.

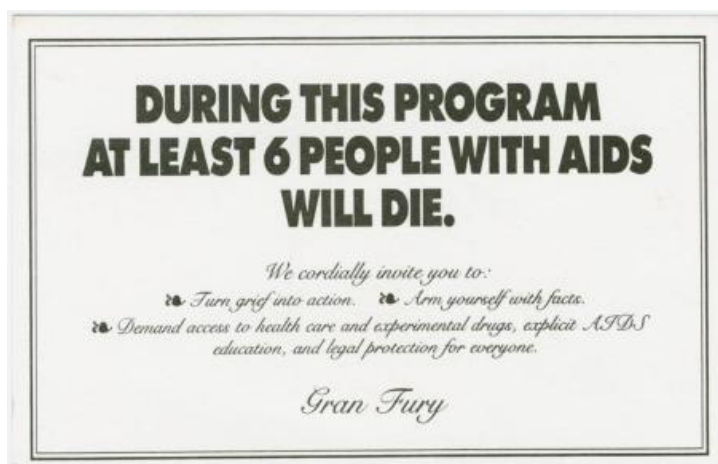
87 CRIMP, 1990, p. 15 (tradução nossa). No original: “if an art world audience might have detected the working method of such artists as Hans Haacke and Jenny Holzer in ACT UP's installation, so much the better to get them to pay attention to it”.

jeição social vigente, exortar a pesquisa farmacêutica hábil, e democratizar o acesso à profilaxia e à medicina paliativa.

O mimetismo desse vetor de inserção, já tão pronto e estável, serve a uma dupla hermenêutica: por um lado, facilmente invisibiliza-se ante os órgãos tradicionais de fiscalização, mais atentos e mais treinados para identificar divergências públicas de presença mais fronteira, mais catalogada, menos sutil. Por outro lado, aposta na serendipidade: surpreende o passante distraído através de uma descoberta acidental, que convoca seu olhar pela surda estranheza, então gera assombro ou curiosidade para, em seguida, quase como recompensa admirativa da engenhosidade, facilitar a empatia objetivada, o acordo do reconhecimento sensível, reflexo.

Criações dessa sorte desafiavam-se, portanto, em conter a diferença cognoscível e, ainda assim, re-grar-se e formatar-se o mais similares possíveis aos objetos que substituíam. Esse desafio só se cumpre quando visualmente atraente, urdido de um manejo mais acurado e melhor articulado, obtido justamente pela compleição metodologicamente publicitária e artística do Gran Fury – uma equi-

Figura 019 – *During this program at least 6 people with AIDS will die*, 1988, convite do Gran Fury (volante em fotocópia, formato postal), 15 x 21 cm.



Fonte: The New York Public Library Digital Collections, Nova Iorque, EUA.

pe menos dispersa profissionalmente, mais coesa nos ofícios individuais, setorial ao ACT UP mas orientada por seus parâmetros e parceira de seus procedimentos (FIG. 019). Ou seja, ao mesmo tempo vinculada ao e independente do ACT UP novaiorquino, que, como outras filiais mundo afora, seccionava equipes dentro de si conforme a valia de suas inclinações específicas, a exemplo do ainda ativo e produtor Visual AIDS – voltado para programas expositivos em cubo branco, publicações de arte, fomento a residências artísticas e documentação da arte produzida por ou sobre a sorologia positiva.

Por meio da produção e apresentação de projetos de artes visuais, exposições, publicações e fóruns públicos, a Visual AIDS é hoje a única

organização de arte contemporânea totalmente engajada na criação de diálogo e bolsa de estudos em torno do HIV/AIDS – preservando um registro visual do trabalho de artistas soropositivos e apoiando a criação de novas obras de arte.⁸⁸

Da mesma forma que no interior do Visual AIDS, todos os integrantes do Gran Fury tinham na arte seu sustento e meio de vida, trabalhavam profissionalmente nalguma de suas vertentes desde antes, também durante (se em validade oficial de saúde) e ainda depois do período de existência desse coletivo. Exerciam suas ocupações enquanto também frequentavam as reuniões e ações manifestantes do ACT UP daquela cidade, onde se juntaram. Se este era infinitamente mais plural, e coligava seus participantes pelo todo da luta contra a AIDS, ou por enfermidades próximas ou pessoalmente diagnosticadas – pela necessidade da pertença, de uma forma ou de outra –, a coexistência interna simultânea de dois grêmios distintos, somente para a arte, constata a centralidade da agência matriz, na construção de todas as narrativas de enfrentamento e de todas as vitórias civis, dali e de além.

Figura 020 – *Know your scumbags*, 1989, offset litográfico de Richard Deagle e Víctor Mendiola, 56 x 53,5 cm.



Fonte: CRIMP, 1990, p. 135.

Admite constatar também que, nessa monta, nem todo artista ou afim, enquanto membro do cosmo ACT UP, decidiu se incluir no Visual AIDS ou no Gran Fury, ou em ambos; decidiu se coletivizar em produção. Há peças, objetos, obras e interferências que surgiram de artes mais individuais ou de grupos menores, que tornaram-se igualmente célebres às do Gran Fury, como as de Richard Deagle e Víctor Mendiola (FIG. 020).

Após tentativas de sustentar uma franquia aberta, mais condizente com a pro-

posta harmonizada e curativa do ACT UP, a todo tempo disponível para essas decisões

88 VISUAL AIDS, [s.d.], não paginado, disponível em: <https://visualaids.org/projects>. Acessado em: 18 out. 2020 (tradução nossa). No original: “Through producing and presenting visual arts projects, exhibitions, publications, and public forums, Visual AIDS is the only contemporary arts organization fully engaged in creating dialogue and scholarship around HIV/AIDS today – while preserving a visual record of the work of HIV+ artists and supporting the creation of new artwork”.

particulares de pertença ou distanciamento, a flutuação de partícipes e de respectivas assiduidades frustrou a potência do Gran Fury: “Você não conseguia seguir em frente; você sempre tinha que voltar atrás e se reagrupar”.⁸⁹

Com pesar, o Gran Fury optara por se fechar a novos colaboradores, também porque a atenção sobre si cresceu imensamente: “deixamos de ser vândalos do lambe-lambe para, de repente, ter recursos reais e oportunidades e uma plataforma para falar. Isso trouxe uma crise de consciência em discutir como articular o grupo, porque as apostas estavam feitas”.⁹⁰ Esse pêndulo de relevâncias, das ideológicas às financeiras, habita frequentemente as aspirações que fundam e que sustentam coletivos, tentando-os longevos, como confirma Bronson: “Quando Jorge, Felix e eu começamos a viver e trabalhar juntos como General Idea, em 1969, já tínhamos consciência das duas forças antagônicas em nossa vida de coletivo: o desejo de produzir arte e o desejo de sobreviver”.⁹¹

Na primeira formação do Gran Fury, Don Ruddy, Anthony Viti, Todd Haynes, Mark Harrington e Stephen Barker juntaram-se à supracitada Marlene McCarty, e a Richard Elovich, Avram Finkelstein, Amy Heard, Tom Kalin, John Lindell, Loring McAlpin, Donald Moffett, Michael Nesline, Mark Simpson e Robert Vazquez-Pacheco, os quais permaneceram participantes ativos até o encerramento da atuação do grupo, em 1996, sinalizado pela produção em 1995 da filipeta *Good Luck ... Miss You*, para o *Temporarily Possessed* – o acervo semipermanente do New Museum novaiorquino. E concretizado com a morte do chicagense Simpson em outubro de 1996, aos quarenta e seis anos de idade, pela mesma decorrência da AIDS que levara em 1992 o designer mobiliário Ruddy, de Glen Rock, aos trinta e oito anos de idade. O texto da filipeta testamentava o ir-e-vir institutivo e seu jogo de forças e proveitos mútuos, que marcou a trajetória do grupo:

Nossos primeiros projetos foram o recorte de cartazes (lambe ilegal em moldes vazados) e folhetos xerocados, um método de trabalho que surgiu de uma estética ACT UP e de nossos fundos limitados. Depois de cer-

89 MACCARTY, Marlene *apud* GRAN FURY, 2003, p. 70 (tradução nossa). No original: “You couldn’t move forward; you always had to backtrack and regroup”.

90 KALIN, Tom *apud* GRAN FURY, 2003, p. 70-71 (tradução nossa). No original: “We went from being wheat-pasting hooligans to suddenly having real resources and opportunities and a platform from which to speak. This brought about a crisis of conscience in discussing how to articulate the group because the stakes had been raised”.

91 AA BRONSON *apud* SELZ; STILES, 2012, p. 1051 (tradução nossa). No original: “When Jorge, Felix, and I began living and working together as General Idea in 1969, we were already aware of two opposing forces in our communal life: the desire to produce art, and the desire to survive”.

ca de um ano, nossas táticas mudaram, pois questionávamos se posterizar era o meio mais eficaz de alcançar um grande público geral. Como o Gran Fury recebeu um apoio crescente do mundo da arte, seguimos sob a condição de recebermos o maior acesso público possível ao nosso trabalho, na maioria dos casos expondo fora do espaço de arte propriamente dito. Decidimos não produzir trabalhos para o mercado de galerias. As instituições de arte nos deram acesso a espaços públicos que um grupo como o nosso nunca teria tido os recursos para alcançar; eles lucraram apoiando o trabalho de AIDS produzido por um grupo ativista que atendia aos seus padrões estéticos, e que estava disposto a observar certos limites do lambe-lambe aos quais era ou não permitido ultrapassar – obscenidade explícita ou crítica aos patrocinadores... Ao mesmo tempo, nosso trabalho começou a soar como um tipo de assinatura, um produto conveniente para o mundo da arte usar para cumprir seu desejo de “fazer algo” sobre a crise da AIDS.⁹²

Figura 021 – *The pope and the penis*, 1990, instalação do Gran Fury (painel díptico em jato de tinta sobre PVC), 240 x 550 cm. (cada).



Fonte: frieze.com

Meando o período de atividade, possivelmente a exposição mais “incendiária tenha sido sua contribuição para a Bienal de Veneza em 1990, que quase fez o grupo ser preso. Ante a oportunidade de exportar sua provocante marca de ativismo artístico para a Europa”,⁹³ o coletivo levou para a mostra o díptico outdoor *The Pope and the Penis* (FIG. 021), produzido no mesmo ano. Um dos painéis apresenta a imagem do Papa João Paulo II, então em

92 In: ACT UP Historical Archive, 1995, não paginado, disponível em: <https://actupny.org/indexfolder/Gran-Fury1.html>. Acessado em: 24 out. 2020 (tradução nossa). No original: “Our first projects were poster sniping (illegal wheat-pasting of posters on vacant signage), and Xeroxed Flyers, a working method which grew out of an ACT UP aesthetic and our limited funds. After about a year, our tactics changed as we questioned whether postering was the most effective means of reaching a large general audience. As Gran Fury received increasing art world support, we did so with the condition that we receive the greatest possible public access to our work, in most cases exhibiting outside the art space itself. We decided not to produce work for the gallery market. Art institutions provided us with access to public spaces a group such as ours would otherwise never have had the resources to acquire; they profited through supporting AIDS work by an activist group which met their aesthetic standards and which was willing to observe certain boundaries of wheat pasting was and was not allowable – explicit obscenity or critique of their sponsors... At the same time, our work began to feel like a signature style, a convenient product for the art world to use to fulfill its’ desire to ‘do something’ about the AIDS crisis”.

93 SUMMERS, 2004, p. 14 (tradução nossa). No original: “inflammatory work was its contribution to the Venice Biennale in 1990, which nearly got the group arrested. [In front of the] opportunity to export its provocative brand of art activism to Europe”.

pontifício e conivente ao discurso católico corrente – contra o uso de preservativos mesmo diante da catástrofe estabelecida. Ao lado, o segundo painel continha a imagem de um pênis ereto, centralizando o mote ainda mais ousado: “O sexismo mostra sua cabeça desprotegida – Homens usem camisinha ou gozem fora – A AIDS mata mulheres”.⁹⁴

Pressagiando o incidente internacional, no alvitre das “autoridades italianas, incluindo o pessoal da Bienal”⁹⁵ serem envolvidas no iminente processo por blasfêmia, “o diretor da Bienal tentou descartar a polêmica dizendo: ‘Ah, o pênis. Isso é kitsch’. Nesse ínterim, Cicciolina voltou lá sendo fodida por Jeff Koons”,⁹⁶ como relata Nesline. Ao que Kalin acrescenta: “Foi engraçado, fizemos Jeff Koons parecer apenas decorativo e irrelevante, ao lado de algo autêntico que convulsionou por entre o mundo da arte – uma situação que foi rapidamente revertida, infelizmente”.⁹⁷

2.2. O lábaro que ostentas

Afora as constantes e sucessivas retrospectivas – a mais recente delas, *Read my lips*, na galeria londrina Auto Italia em 2018 –, as polêmicas geradas pela cepa expositiva mais institucional do Gran Fury concluíram-se, com *Good Luck ... Miss You*, retornando ao ponto de partida: o mesmo New Museum, cuja vitrine voltada para a movimentada avenida Broadway abrigara, em 1987, sua primeira e já voltaica instalação: *Let the Record Show...*

Montou-se lá a convite do então curador sênior do espaço, Bill Olander, de Mineápolis, também componente do ACT UP, mas não do Gran Fury, e que também falecerá em consequência da AIDS em 1989, aos quarenta e oito anos de idade, não sem cofundar o supramencionado Visual AIDS apenas um ano antes. *Let the Record Show...* de fato ‘deixa o registro provar’, ao comparar essas duas opressões de constituição bastante semelhável,

94 Tradução nossa. No original: “Sexism rears its unprotected head – Men use condoms or beat it – AIDS kills women”.

95 Ibidem (tradução nossa). No original: “italian authorities, including Biennale personnel”.

96 NESLINE, Michael *apud* GRAN FURY, 2003, p. 71 (tradução nossa). No original: “the director of the Biennale tried to dismiss the controversy by saying, ‘Oh, the penis. That’s just kitsch’. In the meantime Cicciolina was back there being fucked by Jeff Koons”.

97 KALIN, Tom *apud* GRAN FURY, 2003, p. 71 (tradução nossa). No original: “It was funny, we made Jeff Koons look just decorative and irrelevant next to something authentic that rippled through the art world – a situation that then got quickly reversed, sadly”.

mesmo que apartadas histórica e geograficamente – dado de comprovação da constância necropolítica investida sobre um mesmo corpo social: ao fundo, uma imagem em tamanho mural de um dos julgamentos aliados de oficiais nazistas por crimes de guerra, ocorridos na cidade alemã de Nuremberg, imediatamente após o fim da Segunda Guerra Mundial. Julgamentos acompanhados e filmados. Registrados. *Let the Record Show...* perfila à frente, à maneira dos soldados ou dos réus, com focos de luz alternando sobre cada um, os ‘criminosos da AIDS’ como se de Nuremberg fossem: seis bustos fotográficos em tamanho natural, com as silhuetas recortadas sobre papelão, de figuras então em situação de notoriedade e/ou poder, como jornalistas ou líderes políticos e religiosos (FIG. 022).

Figura 022 – *Silence equals death*, 1987, instalação do Gran Fury, New Museum, Nova Iorque, EUA.



Fonte: (Esq.) Foto: Mina Gurkan; (Dir.) Fotograma do vídeo Gran Fury's Tom Kalin on Hock E Aye VI Edgar Heap of Birds, 2018, falado, 3'22", Whitney Museum of American Art, Nova Iorque, EUA.

Suas célebres sentenças, dotadas de toda a sorte de negacionismos, ultrajes e responsabilizações, também efetivamente públicas e registradas, são recortadas a bisturi, letra por letra, e adesivadas nas peças de concreto que fronteiam e sustentam as peças, reproduzindo a sensação visual lapidária, ao estilo do cinzelamento marmóreo funerário, e também do piso memorial que Jenny Holzer produzirá onde ficava o Saint Vincent, como se verá à frente. Um exemplo do gabarito das frases é o do senador republicano Jesse Helms, em relação à sorotestagem: “O resultado lógico do teste é a quarentena dos infectados”⁹⁸ – em que pese tratar-se de um momento em que o conceito de quarentena não

⁹⁸ HELMS, Jesse *apud* CRIMP, 1988, p. 83 (tradução nossa). No original: “The logical outcome of testing is a quarantine of those infected”.

se associava, como agora, ao de simples isolamento sanitário, ao distanciamento social. Mas ao de campos de reclusão e triagem, explícitos no demais de sua oratória.

Outro exemplo, de um conhecido colunista: “Todos os detectados portadores de AIDS deveriam ser tatuados na parte superior do antebraço, para proteger usuários de agulhas compartilhadas; e nas nádegas, para evitar a vitimação de outros homossexuais”.⁹⁹ Pela potência da barbárie, também estão historicamente gravadas no imaginário coletivo as ‘quarentenas’ e as tatuagens numéricas dos campos de concentração e extermínio, em fôlego à analogia que o Gran Fury procedia entre a industrialização da morte no Holocausto e o extermínio sexual então em curso – ou em proveito – através da AIDS.

Encimando o conjunto, um painel frasal eletrônico de LED corria dados específicos sobre a “galeria dos bandidos”¹⁰⁰ e, mais acima deste, um letreiro neon inaugurava a apropriação revisionista do triângulo rosa. O nazismo codificava imagetivamente seus prisioneiros nos campos (FIG. 023), apenas para suprir alguma eventual necessidade de identificação, em meio à desumanização padronizante

Figura 023 – Registros de prisioneiros vestindo triângulos rosas costurados em seus uniformes, sendo conduzidos por guardas nazistas no campo de concentração de Sachsenhausen, em Oranienburg, Alemanha, a 19 dez. 1938.



Fonte: CORBIS/Corbis – Getty Images.

de tratos sem nomes, de números tatuados nos braços, de cabeças raspadas e de vestes listradas. Fazia-o obrigando-os a usar uma seleção bastante específica de bordados nessas vestes. Entre os mais comuns, a conhecida estrela de Davi amarela para os judeus, e os triângulos verticalmente invertidos, com a base para cima – vermelhos para inimigos políticos, pretos para ‘antissociais’, marrons para ciganos, etc. Estes são exemplos de um procedimento classificatório tão intrincado quanto muito abertamente necropolítico, que podia entrecruzar um ou mais sinais, bem como adicionar-lhes iniciais ou termos centrais,

⁹⁹ BUCKLEY, William F. *apud* ibidem (tradução nossa). No original: “Everyone detected with AIDS should be tattooed in the upper forearm, to protect common needle users, and on the buttocks to prevent the victimization of other homosexuals”.

¹⁰⁰ SMITH, 1998, p. 808 (tradução nossa). No original: “rogues’ gallery”.

também indexados e compilatórios.

Figura 024 – *Grifo nosso – da fúria*, 2021, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 × 16 cm.



Fonte: acervo pessoal do autor.

O triângulo rosa era, nessa lógica, determinante da orientação homossexual, por si razão de captura desses sujeitos. Bem como do seu assombroso reaprisionamento aliado, sequencial à soltura dos campos, em fins de guerra, em razão da ilegalidade jurídica que então inibia a orientação quase globalmente.

Nas mãos do Gran Fury, o triângulo rosa recebe desinversão, fica de pé em sinal de orgulho de si (FIG. 024). Significante, o triângulo revirado praticamente funda uma marca visual recorrente, rematada pelo mote *SILENCE = DEATH* logo abaixo

de sua base, cujas caixas altas anunciam, alinhadas aos vértices inferiores: o silêncio equivale à morte. Para adversar o aniquilamento, o coletivo sugeria ser indispensável proferir, anunciar, comunicar, explicitar.

Publicar.

Todo o conjunto axial irá repetir-se, como repete-se o amplo das obras do Gran Fury, nas mais diversas linguagens plásticas, gráficas e até cênicas; nos mais diversos suportes, materiais e procedimentos de publicação, conciliado num repertório que “usava fotomontagem na maioria das vezes e favorecia temas políticos específicos, neste caso a prática do Sexo Seguro, de especial preocupação na época de uma Nova Iorque oitentista devastada pela AIDS. O postal de uma fotografia ajustada de”¹⁰¹ um beijo desambiguado, patente, manifesto entre dois rapazes. Certamente não por acaso trajados ambos como soldados aliados da Segunda Guerra. Essa peça, de 1988, intitulada *Read my lips (boys)*, (FIG. 015) exemplifica a clivagem de suportes que sustentam reproduzir uma mesma imagem (ou um mesmo conceito imagético), alternando seu tamanho e, se necessário, seu tratamento gráfico, em prol de suprir cada um desses suportes em suas condições específicas de formato, manipulação e exibição. Sua variedade rende do postal até o cartaz, tal e qual a

101 COOPER, 2019, p. 78 (tradução nossa). No original: “mostly used photomontage and favoured particular political themes, in this case the practice of Safe Sex, of special concern at the time in 1980's AIDS-ravaged New York. The postcard from an adjusted photograph of”.

de seu duplo ideológico, criado simultaneamente, *Read my lips (kiss in)*, (FIG. 025) que, somente invertendo o gênero do casal retratado, informa toda uma nova categoria no sentido da inflamação de discursos. Enquanto também contém indivíduos de ambos os gêneros na mesma categoria, no sentido de completa vulnerabilidade diante da acusação/condenação social. E da AIDS.

O paradoxo de uma leitura mais contemporânea, portanto mais polarizada, reside nesse duplo figurativo facilmente encontrar confronto entre gêneros – quanto ao espaço desigual de representatividade e fala conquistado por cada orientação homonormativa –, e ainda assim se apoiar mutuamente, como na proposta original contida no pensamento herdado pela década de 1980, que fluiu com muitos percalços, nem sempre vencendo as setorizações.

Se a variante feminina, na primeira e mais humorada, delicada e metafórica de suas versões, sugere mas não concretiza o toque, ao apropriar-se de “um poster de companhia teatral exibindo a fotografia de um casal de lésbicas de uma peça da Broadway dos anos 1920”,¹⁰² a outra “imagem e as ressonâncias perturbadoras que ela produziu para os heterossexuais se tornariam um destaque quatro anos depois, no debate sobre os homossexuais nas forças armadas”,¹⁰³ acalorado durante a campanha eleitoral de 1992, que elegeu o democrata Bill Clinton, e consigo sua determinação de que orientação não deve ser perguntada e nem anunciada dentro das instituições militares. Meia vitória para os dois gêneros.

Dentro do ACT UP, havia uma sofisticação sobre os usos da representação para a militância política. Essa consciência vinha não somente de pessoas que conheciam a teoria da arte, mas também de pessoas que trabalhavam em relações-públicas, design e publicidade. A ideia de fazer kits

Figura 025 – *Read my lips (kiss in)*, 1988, offset litográfico do Gran Fury, 42 × 26,9 cm.



Fonte: The New York Public Library, Nova Iorque, EUA.

102 LONG, 2012, p. 122 (tradução nossa). No original: “a companion poster featured a photograph of a lesbian couple from a 1920's Broadway play”.

103 Ibidem (tradução nossa). No original: “This image and the disturbing resonances it produced for heterosexuals would become a salient four years later in the debate over gays in the military”.

impressos e produzir uma identidade gráfica, por exemplo, não veio do mundo da arte, mas de pessoas que trabalham com publicidade e propaganda. Portanto, o ACT UP era um híbrido estranho de políticas esquerdistas tradicionais, inovadoras teorias pós-modernas, e acesso a recursos profissionais. Utilizou técnicas de produção em massa para criar pôsteres visual e graficamente interessantes. [...] O fato de todo mundo vestir camisas idênticas fez o ACT UP parecer incrivelmente bem organizado. [...] Seus esforços de captação de recursos conduziram leilões de arte que arrecadaram milhares de dólares. O ACT UP transformou radicalmente a discussão pública sobre a AIDS na mídia, de uma histeria e culpabilização das vítimas para um reconhecimento da AIDS como uma emergência de saúde pública.¹⁰⁴

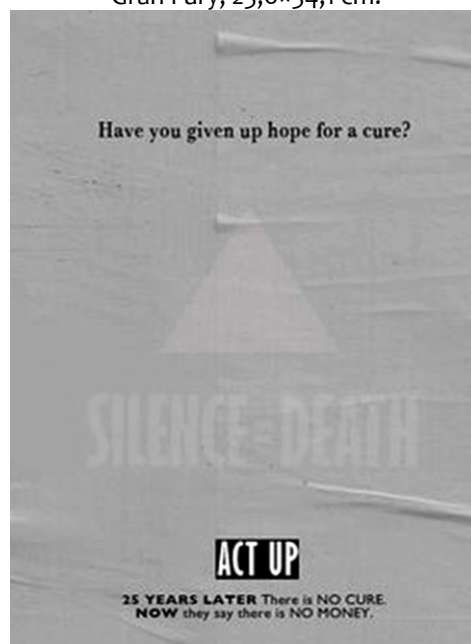
Figura 026 – *Silence equals death*, 1987, broche plástico do Gran Fury, 4,5×4,5 cm.



Fonte: ACT UP New York, EUA.

Com volantes (mais enunciados pelo estrangeirismo *flyers*), broches plásticos (mais enunciados pelo estrangeirismo *buttons*) (FIG. 026), painéis (mais enunciados pelo estrangeirismo *outdoors*), faixas, postais, adesivos, cartazes, zines e demais múltiplos e efêmeros, o Gran Fury avolumou um repertório gráfico hoje tão alçado à iconografia mundial da arte de resistência quanto ainda pertinente e socialmente participativo (FIG. 027). Uma fração considerável de obras se aloca sob a guarida temática do *Silence equals death project*, o programa produtivo que motivou a montagem da instalação no New Museum, muito exitosa em visitação e discussão popular. Esse projeto, em verdade, surgiu em 1986, pouco antes do Gran Fury, e propôs o emblema que soma o lema ao triângulo rosa, idealizado por seis ativistas independentes e historicamente anônimos, incenti-

Figura 027 – *Have you given up hope for a cure?*, 2007, lambe-lambe atribuído ao Gran Fury, 23,6×34,1 cm.



Fonte: www.poz.com/blog/have-you-given-up-hope-for-a-cure

104 CRIMP, *op. cit.*, p. 83 (tradução nossa). No original: “Within ACT UP, there was a sophistication about the uses of representation for activist politics. This awareness came not only from people who knew art theory but also from people who worked in public relations, design, and advertising. The idea of doing press kits and producing a graphic identity, for instance, did not come from the art world but from people working in publicity and advertising. So ACT UP was a weird hybrid of traditional leftist politics, innovative postmodern theory, and access to professional resources. It used techniques of mass production to make posters that were visually and graphically interesting. [...] The fact that everybody would be wearing identical shirts made ACT UP look incredibly well organized. [...] Its fund raising efforts led to art world auctions that raised thousands of dollars. ACT UP radically changed the public discussion about AIDS in the media from one of hysteria and blaming the victim to one of recognizing AIDS as a public health emergency”.

vadores da apropriação, como era recorrente no momento – por irmandade, por contingência e por difusão. A desassociação autoral é propositada nas guerrilhas da arte, senão condicional, tanto por ampliar o abraçamento social quanto por salvaguardar retaliações a indivíduos singularmente.

Por essas três razões e pela forma com que elas dialogam entre si, o Gran Fury também continua “a estratégia através da qual o General Idea definiu o terreno entre arte e comércio, e desafiou as linhas de frente dos direitos autorais, que definem a cultura atual”.¹⁰⁵ Ainda que essa motivação fosse primária para a produção do General Idea, e fosse anterior à sobrechegada da AIDS, com seu estímulo apressado ao reconhecimento entre pares e à coletivização de métodos visuais defensivos, ela ajudava a desobstruir campos desse fazer que se mostraram essenciais para o panorama combativo que se constituiu na década de 1980.

“Por muitos anos utilizamos a produção industrial das obras, para evitar o fetichismo da mão do artista, da marca do gênio individual”,¹⁰⁶ recorda Bronson, agendando por tabela certos méritos do anonimato, ou, ao menos, do esvaziamento personalista, que pretendiam se chocar contra o consumo e a espetacularização da imagem, tão enamorados por aquela década. Nesse sentido, outra vez os pressupostos se reúnem: a desassociação autoral é propositada em guerrilhas da arte como a do Gran Fury, cujas obras são, salvo raras exceções (FIG. 078), de todos. Propositada senão condicional, nesse caso tanto por ampliar o abraçamento social quanto por salvaguardar retaliações a indivíduos específicos.

O coletivo era facilmente reduzido “como o escritório de propaganda do grupo ativista gay ACT UP”¹⁰⁷ em seus primeiros contatos com a opinião pública e com o relato jornalístico. Que se viam de frente à complexidade de produzir, primeiramente para si próprios, a compreensão e a fuga dos rótulos – fuga habitual da arte – através de uma equação interna devidamente administrada. Posta entre a dimensão instantânea das

105 AA BRONSON *apud* SELZ; STILES, 2012, p. 1051 (tradução nossa). No original: “I want to briefly describe here the strategy by which General Idea defined the territory between art and commerce, and challenged the battle lines of copyright that define culture today”.

106 AA BRONSON *apud* SELZ; STILES, 2012, p. 1052 (tradução nossa). No original: “For many years we used commercial fabrication of works to avoid the fetishism of the artist's hand, of the mark of the individual genius”.

107 SUMMERS, 2004, p. 13 (tradução nossa). No original: “as the propaganda office for the gay activist group ACT UP”.

ações urbanas, a proximidade que as obras possuíam com o universo da indústria gráfica – na relação entre imagem e letra, e na orientação distributiva – e a emergência que guiava o encontro entre a informação e a comunidade, considerando esses elementos como formativos de um diálogo entre si. O desconforto redutivo em relação ao ACT UP assediou o grupo até quando sua assiduidade nos espaços de apresentação e de discussão mais regulares da arte chamou atenção, e incentivou um redimensionamento perceptivo.

Como um triângulo rosa, uma estrela de Davi, ou tantos outros índices que articulam conexões de contiguidade através de experiências de base pessoal, o relato jornalístico e a opinião pública, humanos que são, se enraízam numa necessidade de entender o outro dentro do próprio conforto intelectual e sensorial, salvo choques e rupturas operado através de réguas, por classificações. MacCarty aponta certa indiferença do Gran Fury para com quaisquer clichês identificatórios: “Fomos muito impetuosos sobre o fato de estarmos fazendo propaganda”,¹⁰⁸ exemplificando que o primeiro princípio corporativo, fundamental para a manufatura e para a publicidade, nunca se apresentou: o coletivo jamais registrou marca, nunca encerrou direito de imagem. Ao contrário: anárquica, aberta e conscientemente, sempre estimulou reproduções e remixagens das obras, a qualquer tempo e sobre qualquer suporte, mesmo que lucrativas para terceiros. Dobrando a impetuosidade, polemizam que viviam também na curva da categorização: não estavam fazendo arte, estavam em guerra. Finkelstein completa: “Tudo é método de entrega, o que está dentro é que é importante. É falácia de espantalho se perder em discussões sobre o que é arte ou não arte”.¹⁰⁹ Ponto.

O método de entrega e o direito de reprodução aberto cresceram em toda parte, em qualquer braço, motivados pela maior atenção que geravam para compreender e combater AIDS: as células municipais do ACT UP – como uma rede viral –, ficarão singularizadas nas estampas homônimas, pelo nome da cidade logo abaixo da logomarca. Especialmente nas camisetas ainda hoje prestigiadas, também sem autoria conhecida.

108 CLEMENTS, 2012, não paginado (tradução nossa). No original: “We were very brash about the fact that we were making propaganda”.

109 Ibidem (tradução nossa). No original: “Everything is a delivery method, it’s the content that’s important. It’s a straw man to get lost in arguments about what is art or not art.” N. do T.: “falácia do espantalho” é uma expressão mais comum em anglofonia, que traduz o momento em que um indivíduo distorce o argumento do seu adversário durante um debate, e responde a distorção em vez do argumento.

Embora, como se viu, algumas dessas células permaneçam em atividade contemporaneamente, sustentando mostras de arte e diversas atividades representativas, sensíveis à persistência da incurabilidade e da letalidade, o funcionamento do Gran Fury se encerrou ali, já que a reprodutibilidade estava livre e a inserção sistêmica estava aberta. Como pro-

Figura 028 – (Esq.) *Aidsgate, the silence = death project*, 1987, offset litográfico do Gran Fury, 86,3×55,9 cm. (Dir.) *Covidgate*, 2020, arte digital do ACT UP, dimensão por formato eletrônico.



Fonte: (Esq.) The New York Public Library, Nova Iorque, EUA. (Dir.) Twitter.com

conceito de disseminação ao de geração.

Fica – e repõe-se, à Felix Gonzales-Torres – um conjunto de publicações de artista tao historicamente relevante, e tao assente e assíduo no imaginário cultural ocidental, ou mesmo mundial. Afilhado ao largo viés da arte engajada e, portanto, aproveitado das metodologias anunciantes, de cooptação publicitária, e de agitprop. Para compreender esse legado vivo, o professor, crítico, historiador, curador e militante do ACT UP Douglas Crimp, de Coeur d'Alene (falecido no correr dessa escrita, em 2019, sem decorrência de sua sorologia) propõe os aspectos de alteio cultural, de realocação, como sendo também eles partícipes da memorialidade preservada e resgatável das obras.

Numa entrevista, em 2003, com os sobreviventes do coletivo, ratifica: “hoje o Gran Fury é lembrado menos entre ativistas do que interno ao mundo da arte. Não é à toa que esta é uma entrevista para a *Artforum* e não para uma revista sobre política de orientação. Acho

postas mesmo. Seu legado de obras totalmente desvinculadas da assinatura, do controle de edição, da patente, dos direitos autorais, permite que o ACT UP possa visitar as peças, atualizando-as a bel-prazer (FIG. 028), bem como autoriza qualquer pessoa a fazê-lo, arbitrando qualquer suporte ou alternando qualquer linguagem plástica. Sobrepondo o

que provavelmente temos que admitir que o local de descanso do Gran Fury é o museu”.¹¹⁰ Ao que McCarty pontua: “Mas, na verdade, o local de descanso final não é o museu, é a Biblioteca Pública”.¹¹¹ E Crimp conclui: “quis dizer museu metaforicamente. Mas sim, vamos deixar claro que a Coleção Gran Fury é de domínio público e está disponível na Divisão de Manuscritos e Arquivos da Biblioteca Pública de Nova Iorque”.¹¹² Não é pouco. Também está disponível na memória coletiva, associada corajosa e frontalmente a uma pandemia cuja decorrência matou, até agora, na média móvel, trinta e dois milhões de pessoas¹¹³ – e continua matando.

Também permanece, sobretudo quanto a sua proposta, sendo arte livremente reproduzida.

O ACT UP e seu Gran Fury são equacionados, naquele encontro de tensões que os convoca, também para acionar outra potencial memória coletiva, a que “submete a heterogeneidade a uma igualdade que suscita”¹¹⁴ fazer parte. Integrar e se integrar. A que estima e coopera com ações conjuntas que se dão sob a sombra de pandemias, ou, senão o fazem, ao menos as respeitam e lhes dão espaço. Se as obras do Gran Fury são motivadas, primariamente, a encorpar o alcance comunitário para as pautas da ACT UP, que se valia de todo vetor estratégico possível – gráfico aí incluso, e elevado, por larga e comprovada trajetória histórica nessa função –, o conjunto produzido foi além de ilustrar tal alcance. Se assim se bastasse também não seria pouco, considerando similar trajetória à do gráfico, que aliás nele converge e dele se entronca. Ultrapassou este trazer-lhe outra camada de compreensão, recrutada por imagens. Alcançou torná-lo existente, real, tátil, talvez até atrativo, comprovando “modos como essas figuras de comunidade se encontram esteticamente desenhadas. O importante é ser neste nível, do recorte sensível do comum da comunidade”,¹¹⁵ é estar ali, dentro dela e por ela visto, reconhecido.

110 CRIMP, Douglas *apud* GRAN FURY, 2003, p. 73 (tradução nossa). No original: “today Gran Fury is remembered less among activists than within the art world. It's not for nothing that this is an interview for Artforum and not for a magazine about queer politics. I guess we probably have to admit that the resting place of Gran Fury is the museum”.

111 MACCARTY, Marlene *apud* GRAN FURY, 2003, p. 73 (tradução nossa). No original: “But in fact the final resting place is not the museum, it's the Public Library”.

112 CRIMP, Douglas, *op. cit.* (tradução nossa). No original: “I meant the museum metaphorically. But yes, let's be clear that the Gran Fury Collection is in the public domain and available in the Manuscripts and Archives Division of the New York Public Library”.

113 Cf. UNAIDS, 2019, não paginado.

114 RANCIÈRE, 2005, p. 19.

115 *Ibidem*, p. 26.

O Gran Fury dotou uma identidade para o ACT UP, deu-lhe um rosto, crucial para sua inserção na circulação das falas sociais, durante um momento geralmente perplexo e especificamente ambíguo, portanto naturalmente polifônico no primeiro aspecto, o popular. Provavelmente adverso no segundo, o estatal. Atesta-se a força das imagens da arte, na métrica bem ajustada da publicação de artista.

Que a AIDS ainda irá dilatar.

Que a contemporaneidade, já recebendo-as assim tradicionalmente fortes – e assim dilatadas suas forças, naquele encontro de pavios clínicos e culturais, como essa pesquisa propõe –, torna a testar mais outra vez. Bem na circulação das falas, bem no popular, bem no estatal.

Bem na publicação de artista.

Devida e surpreendentemente referendadas em urnas, sarabandas retornadas nos últimos movimentos do curso sociopolítico – brasileiro e não só –, destinaram certo escancaramento doutrinário, que as acompanha por definição, a consistentes e insistentes situações de confronto público a exposições de artes plásticas. Bastante assídua e reiterada nas portas de diversas mostras nacionais recentes, tal conjuntura falha em ineditismo: historiada em larga linha, está devidamente associada ao próprio conceito amplo de *publicação*, que dá razão e regência a todos os formatos de exibição da obra de arte, pois publicar é submeter a retorno, cuja dimensão ou propósito nem sempre são presuntivos. Nem precisam ser. A conjuntura força conflitos de legitimidade, em particular, àqueles formatos publicadores mais definidos espacialmente, aos quais dá *território* propriamente dito, público por definição. Visita com mais ímpeto a arte que se apresenta a partir de nomes expostos e endereços fixos, destes nos quais o Gran Fury finalizou seu acolhimento cultural: galerias, museus, bibliotecas e demais lugares resguardados para a oferta e a troca de saber. Também para sua proteção. Soa as aldravas destes lugares com maior frequência – ou maior alvoroço – justamente quando sucedem reviravoltas de câmbio político-partidário, desenhando um arrojo de base oportunista.

Os mais sísmicos dentre esses recentes confrontos de portada distam quatro décadas – ninharia cronológica – de seus referentes expositivos mais imediatos, mais próximos. Mais contextualmente alusivos, pelas impactantes semelhanças que aproximam cada res-

pectivo lugar geográfico e ciclo político que ocupa as pontas destas quatro décadas. Lugares e ciclos sob os quais os eventos recentes se estabeleceram justo pelas faturas dos antigos, dos quais contraíram e dilataram as decorrências. São portanto, os atuais embates sobre exposições, como aqueles anteriores, igualmente principados por argumentações obscurantistas a respeito das valências da arte, trianguladas com os signos da interação social e com laicidades estatais ambíguas. Triângulo inflamável.

A acareação entre essas duas conjunturas – atual e oitentista – prova, cabal e primeiramente, uma existência perene por trás da sazonalidade de suas aparições: a de uma cidadania autofágica, que promove esses ataques porque se inclina ao apoio à censura e à restrição aos domicílios da arte, porque relaciona a imagem da arte com a visualidade sociopolítica através da mesma precipitação sugestionada e pelega com que modela e ancora sua visão de mundo. Ainda que o vaivém de conteúdos, se debatendo entre diretrizes ideológicas polares, tenda seu traçado ao imemorial, o apedeutismo e o extremismo sectário de há pouco repetem – possivelmente agravam – esse contexto análogo de quatro décadas atrás, também profundamente marcado pelo dedo acusatório, apontado com fervor para a arte em específico, para a cultura em geral, e para demais desdobramentos da inteligência formativa e partilhada.

Também agora, como antes, profundamente marcado por uma pandemia: se desta última vez a crise sanitária é sequente e oportunizada, em parte, pelo binarismo político-partidário, inclinado a cisões ideológicas simplistas e a buscar ou criar opositores para definir-se; antes tal crise postulou-se mais como causa, oportunizando semelhante binarismo e semelhantes cisões. Entre ambos os contextos, a primeira igualdade que se pode evidenciar é justamente a brecha, a oportunidade destas ou para estas movimentações bem cindidas retomarem-se, e não sua existência – a espreita fundamentalista é tão remota quanto os ataques à arte que predileciona, é tão perene quão alternada em termos de oficialização de falas.

A circulação da AIDS vai completando agora essas quatro décadas, e quatro décadas, embora sejam muito se medidas pelo tempo dos sujeitos, são também uma vírgula para a história e para sua narrativa historicista. Na recenticidade histórica da arte açulada pela crise da AIDS fundamenta-se, e passa a valer, o comportamento comunitário que virá a imperar nas redes sociais e nas relações digitais do novo milênio. Suas ênfases estão na

publicização como condição de sobrevivência, agrupamento empático, personificação de si, editoração da própria vida, equalização de vozes e de grupos humanos, “desvios na *localização* da arte: da superfície do meio ao espaço do museu, dos enquadramentos institucionais às redes discursivas, até o ponto em que muitos artistas e críticos passaram a tratar as condições como desejo ou doença, AIDS ou carência de moradia como lugares para a arte”¹¹⁶.

Se na arte contemporânea e na vida contemporânea os anúncios validam-se a si próprios, pela fragmentação diretiva, pelas novas plataformas midiáticas e/ou expositivas, e mormente pela noção autobiográfica de *identidade* (sobrelevada por estas condições anteriores); na década de 1980 autorizaram-se pela *identificação*.

Pois a couraça e a pontaria daquela pandemia, fluídica, naquele seu primeiro momento bem mais segmentado e preciso em vetor e enfermo que a da generalista pandemia de agora, aérea, não deveria servir de razão para dissociar empatias, embora frequentemente o fizesse por efeito adverso. Na mesma razão da espreita extremista: a oportunidade, confundida com validação, para justificar ódios a grupos populacionais específicos, a qualidades específicas. O efeito dosou desde o sensacionalismo caça-níquel de muitas reportagens, valha Cazuzza internado, até a construção de imaginários fantasiosos, que se enovela nas entrelinhas associativas das comunicações textuais, mais ainda das visuais, mesmo naquelas que são ou se pretendem ser retas e apostar suas fichas no mais cabal realismo que conseguem administrar e relatar, na concretude da vida que enxergam.

No final da década de 1980, ficou bem claro que estávamos sendo bombardeados por imagens da AIDS baseadas em estereótipos negativos. Um exemplo típico seria a representação de uma pessoa com AIDS visivelmente enferma fisicamente, debilitada e lesionada pelo Sarcoma de Kaposi. As pessoas que divulgavam essas imagens frequentemente reivindicavam ser útil vê-las, porque o espectador poderia comiserar por essas pessoas e observar os terríveis efeitos da doença. Reconheci que o efeito das imagens poderia ser exatamente o oposto. Ou seja, elas poderiam produzir um efeito fóbico, em que a última coisa que alguém poderia querer seria se identificar com seus sujeitos. [...] Acho que a combinação dessas duas coisas – o medo terrível da transmissibilidade sexual, e essa doença horrível e fatal – levou a uma espécie de representação fóbica.¹¹⁷

116 FOSTER, 2017, p. 174.

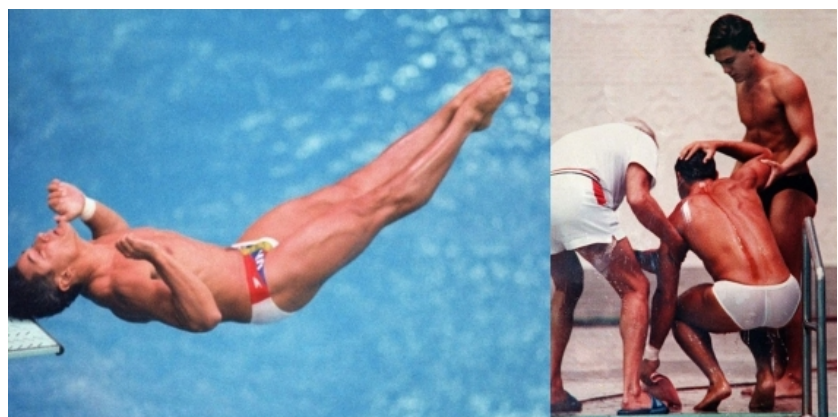
117 CRIMP, 2014, p. 84-85 (tradução nossa). No original: “During the late 1980s, it was very clear that we were being barraged with images of AIDS based on negative stereotypes. A typical example would be the representation of a person with AIDS who is visibly physically ill, wasting, and has Kaposi's Sarcoma lesions.

Tânatos (que tem lá suas questões, antigas, com Eros), quando em modo pandêmico, troca a foice pela colheitadeira. Essa troca agrupa os mortos mas, bem ou mal, também agrupa os vivos. Os refratários, e os que querem sê-lo, rastreiam o bilhete dourado através de alguma forma de aproximação compatível entre si, de similaridade justificável, que só pode funcionar pela via negativa e pela recusa de convívio, melhor pautada em atributos aparentes, especialmente aqueles bem ostensivos, para a AIDS antecedentes à morte em si – o fato mais democrático. Nenhuma pandemia é um resfriado, uma gripezinha, e a compleição física dos atletas – dos reais deles – em nada estorvou suas próprias contaminações pelo HIV. Tampouco inibiu a discriminação e o impedimento impostos a suas ginásticas profissionais, motivados pelo segregamento instalado na interpretação imediata das contaminações, quase inato, anterior até mesmo à ciência sobre a mecânica de contágio que rege a infecção transmissível.

“Os jogadores estavam se lamuriando, as esposas estavam se lamuriando [...], naquela época todos pensavam que, se Earvin apertasse sua mão, eles morreriam”:¹¹⁸ assim foi a conjugação entre os cerceamentos à saúde (pelo vírus) e à atuação profissional (pelos pares) que enfrentou o basquetebolista de Lansing, Earvin ‘Magic’ Johnson Jr. Em 1991, Johnson oficializará publicamente sua soropositividade assintomática, numa conferência de anúncio e renúncia: so-

moou a aposentadoria das quadras. Similar conjugação enfrentou o saltador bicampeão olímpico Gregory Efthimios Louganis (FIG. 029), nascido em El Cajon, de origem grega. Para o primeiro, a proximidade física requerida pela

Figura 029 – Registros do acidente de Greg Louganis com a prancha do trampolim nos Jogos Olímpicos de Seul, Coreia do Sul, em 1988.



Fonte: Fotografia de Press Association Images / ESPN International Online.

The people who circulated these images often claimed that it was helpful to see such images because the viewer could sympathize with them and see the terrible effects of the disease. I recognized that the effect of the images could be just the opposite. That is, they could produce a phobic effect in which the last thing one would ever want to do would be to identify with their subjects. [...] I think that the combination of those two things – the terrible fright about sexual transmission and this horrible, fatal disease – led to a kind of phobic representation”.

118 ROSEN, Lon *apud* MACMULLAN, 2014, não paginado.

Figura 030 – *Grifo nosso – o salto de Louganis*, 2016, volante em serigrafia, 16 × 16 cm.



Fonte: acervo pessoal do autor.

modalidade soava aterrorizante aos demais em qualquer aspecto de contato ou possível acidente. Para o segundo, equipe não houve pela natureza do esporte; haviam somente competidores. Mas houve acidente. Difuso numa piscina, o vermelho à vista: histeria primordial. Fluido grave, o sangue “que se tornou melancolia, o sangue empobrecido, espesso, e por assim dizer pegajoso, os órgãos do baixo-ventre ingurgitados e convertidos em causas ou focos da obstrução”¹¹⁹ (FIG. 030).

Tem-se medo de pegar AIDS, mas tem-se medo também de pegar qualquer coisa que se assemelhe à paixão, à sedução, à responsabilidade. E, nesse sentido, o masculino ainda é mais profundamente vítima da obsessão negativa do sexo. A ponto de retirar-se do jogo sexual, saturado de ter de assumir tal risco, cansado também, sem dúvida, de ter assumido historicamente durante tanto tempo o papel de poder sexual¹²⁰.

A histeria estava inculta, a morte estava viva, postulando que “é uma banalidade verificar que a arte nasce funerária [...], sob o agulhão da morte. As honras fúnebres relançam, consoante o lugar, a imaginação plástica, as sepulturas dos grandes foram nossos primeiros museus e os próprios defuntos nossos primeiros colecionadores”¹²¹ de arte de defuntos outros.

2.3. *Castigat ridendo mores*

No verso e no reverso, aquela crise de saúde e de argumentos também fez observar e fez repercutir uma curva produtiva do atleta, do artista, do atingido, baralhando heurística com autonomia discursiva. Tomada por si, não é apenas “resultado de uma coerção exter-

119 MENEURET, Jean-Joseph de Chambaud *apud* FOUCAULT, 1977, p. 26.

120 BAUDRILLARD, 1997, p. 84.

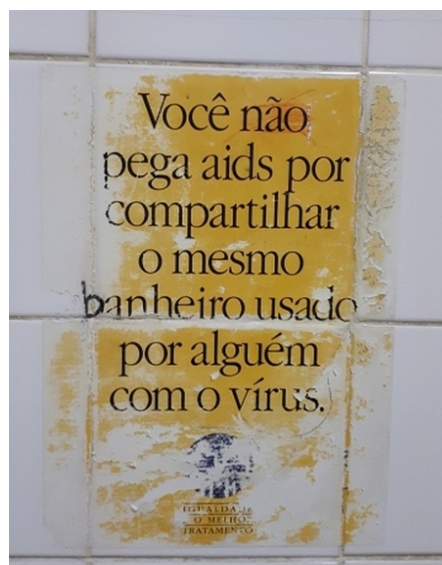
121 DEBRAY, 1993b, p.22.

na, mas de uma impossibilidade interna ao organismo de atualizar seus possíveis, obrigando-se a ‘viver em contrariedade’¹²², em impotência, em restrição. A paulatina atrofia regula, por sua própria constituição, o caminho para o isolamento – bem mais vertical e bem menos voluntário que o da recente crise –, e a vulnerabilidade, também paulatina, que este caminho requer e aciona. Marcado no repertório popular nacional pelo célebre personagem profeta da igualmente célebre telenovela homônima¹²³, sola em 1992 o ator sul-caetanense Carlos Augusto Strazzer, falecido em decorrência da AIDS no ano seguinte, aos quarenta e seis anos:

Uma pessoa doente é incômoda, desagradável. Quem lida com o doente acaba refletindo sobre sua própria vida e morte. Quando as pessoas deparam com um doente como eu, ficam assustadas. Eu encontro às vezes pessoas que são muito queridas e que preferiam francamente não ter me encontrado, ter fingido que não me viram. [...] Sei que há pessoas que me querem muito bem, mas que têm uma série de outras prioridades que não são cuidar de um amigo doente. [...] Houve gente que era muito amiga e não deu sequer um telefonema, e gente pouco íntima que apareceu de surpresa no hospital. Fui aprendendo a lidar com a hipocrisia humana [...] O meu período de isolamento e reflexão proporcionou determinadas qualidades, uma sensibilidade em relação ao outro, uma compreensão das dificuldades do outro¹²⁴.

As desconexões sociais são algo transcendentais no pensar e no pensar, são comuns, são agravadas pela progressiva desconexão física propriamente dita, entre o corpo e a vontade. E entre o corpo e o mundo: uma perda gradual de vínculos, que a própria impossibilidade orgânica tanto promove fisicamente quanto faz promover na vontade, quando as formas de transmissão eram incógnitas e especuladas, o contágio era presumido até em um simples toque, um beijo, o compartilhamento de um talher, um copo, uma pia, um mictório (FIG. 031). A autonomia discursiva penderá, ao mesmo tempo conectada, como seria modelo, a forças maiores que o indivíduo (a tragédia, a pandemia) e

Figura 031 – Lambe afixado em 1991 no banheiro do Auditório da Escola de Belas Artes da UFMG, em Belo Horizonte, 29,7 x 21 cm.



Fonte: Fotografia do autor, 2019.

122 SAFLATE, 2016, p. 213.

123 O PROFETA. Direção: Antonino Seabra; Álvaro Fugulin. São Paulo: Rede Tupi, 24 out. 1977 – 29 abr. 1978. (9.540 min.) son., col.

124 STRAZZER, 1992, p. 9.

também aos índices costumeiros da imanência biográfica na obra de arte, vinculando-os entre si através da falência do corpo, quando “é permitido pensar que a primeira experiência metafísica do animal humano, indissolivelmente estética e religiosa, foi este perturbante enigma: o espetáculo de um indivíduo passando ao estado de anônima gelatina”¹²⁵. Sendo espetáculo, pode ser convidativo, portanto tornar pública a experiência dota um duplo dispositivo: tomar posse dela e de si, individualmente – e manejá-la como seu sujeito, publicamente. Alguns doentes artistas não se apartaram das narrativas, como é praxe histórica das pestes. Strazzer revela, anuncia:

Fui internado, entrei em coma, tive sofrimentos consideráveis [...]. Fiquei sem veias, porque tinha de tomar injeções de antibiótico de seis em seis horas. Tinha uma sudorese tão intensa que trocava de lençóis e de roupas quinze vezes por dia. A diarreia era tão forte que eu ia ao banheiro umas trinta vezes por noite. [...] Desenvolvi doenças viróticas, tuberculose, um monte de coisas ao mesmo tempo. [...] Quando eu acordava com febre de 40 graus, definhava, pesava 50 quilos. [...] Tomo AZT e cerca de trinta remédios por dia. Cheguei a tomar 45 remédios, consegui diminuir e espero reduzir mais um pouco. Sou atendido por uma equipe: um infectologista, um oncologista, um cirurgião plástico – precisei fazer enxertos de pele, em função das feridas – um psiquiatra e um homeopata¹²⁶.

Anúnciação e revelação são substantivos apostólicos, angélicos e vaticinados, em escopo de atributo (autobiográfico) e atribuição (profética) do artista condenado, que se sublima, se intumesce, se infla mais sadio e mais longo, senão mais obsessivo, para a libido da arte que para a libido do sexo, pois “a libido só pode tomar a estrada da autossublimação como um fenômeno social: como uma força irreprimida, só pode promover a formação de cultura”.¹²⁷

Veríamos pouco depois o degredo do doente, da internação hospitalar para sua casa (se casa houver), por força da sobrecarga do sistema de saúde – impingindo uma escolha, para o tratamento, baseada em probabilidade de superação, por sua vez baseada em qualidades físicas basais e previsões dúbias de longevidade. Mas, naquele momento, a alta hospitalar se dava propriamente dita, ainda que, tal e qual a avaliação que a ela conduza, ecoasse menos à façanha recuperativa e mais a uma resignação paliativa, uma renúncia mútua aos e dos meios clínicos, tão incapacitados quanto incapacitantes. Recebendo essa

125 DEBRAY, 1993b, p.29.

126 STRAZZER, *op. cit.*, p. 8.

127 MARCUSE, 1975, p. 182.

alta farsesca, Strazzer socorrer-se-á em montar e dirigir *Doroteia* naquele mesmo 1992, no Teatro Posto 6 carioca. Esta é a sexta das dezessete peças do dramaturgo recifense Nelson Rodrigues, cuja letra sempre alterna o desejo e a culpa, como sístole e diástole que são, tensionados no movediço velado das relações familiares, na lupa. E das relações sociais, na grande angular.

Nesta farsa de 1949, três viúvas avessas ao sexo vivem numa casa sem quartos nem leitos (sem privacidade e intimidade, portanto). Não dormem para evitar que sonhem (desejem, portanto). Dedicam-se a tramar castigos para quem não lhes compartilhe a aversão, rematada numa incapacidade concreta de enxergar figuras masculinas (de uma delas, representativa, se vê apenas um par de botas sem o respectivo corpo que as calce), e numa náusea ao homem como um todo. A natureza francamente sobrenatural com que se compõem Maura, Carmelita e Dona Flávia, sempre mascaradas, moderniza e aterra no comum as três parcas fiandeiras da roca que lhes é a Roda da Vida; as três moiras da mitologia grega, que dividiam um só olho: Nona (Cloto), a que tece o fio da vida; Décima (Láque-sis), a que o prolonga; e Morta (Átropos), a que o corta.

Revisitadas desde Hesíodo, Platão e Homero, com progênes alternadas de razões sempre as mesmas, as filhas de Témis, divindade dos juramentos e dos julgamentos, decidiam sinas e determinavam percursos de vida, sendo também qualificadas como *fates*: destinos. Na raiz etimológica das fatalidades.

As viúvas com que Rodrigues as atualizam disputavam-se em “tornar-se feia, não desejável e não desejante, onde o morrer para a vida é um dispositivo contra o desejo; a força do sexo é tão violenta que, para evitá-la, é preciso adotar procedimentos radicais. O paradoxo do enredo é que, para a proteção dos valores familiares, destrói-se a família”.¹²⁸ A AIDS prescindirá, para os seus, do artifício de enfear-se. Já vem em combo, prevalecendo a manqueira de Jacó.

A AIDS marcava os seus com o aspecto inelutável, invariavelmente cadavérico, o que não necessariamente restringia a possibilidade do encontro, pois eram muitos esses ‘seus’ e também se reconheciam. Já eram habituais uns dos corpos dos outros pelo grupamento geracional, noutra grande angular, e pelo grupamento dos afetados, que reinventavam a desejabilidade entre si, noutra lupa. Seriam valores familiares também. De outros mode-

128 ROSA, 2005, p. 03.

los de família, modelos que dividem tetos, seringas e intumescências.

O escritor e fotógrafo de Saint-Cloud, Hervé Guibert, suicidado aos trinta e seis anos de idade, em 1991, motivado pelo pioramento de sua AIDS, relata em seu derradeiro romance autobiográfico, *Para o amigo que não me salvou a vida*,¹²⁹ publicado um ano antes de sua morte, um diálogo com o coprotagonista Muzil, perfilado como um professor homossexual adepto de práticas sadomasoquistas a quem muito se atribuiu a inspiração em Michel Foucault. Sobre quem muito se especulou sobre o cômputo de apetrechos de iguais práticas em sua residência, que teriam sido encontrados após sua morte. Guibert e Foucault, foram vizinhos parisienses, estreitaram uma amizade próxima desde 1977, de fato. De outro fato, sempre cirandam de mãos dadas as pestes, as cogitações e as fiscalizações sobre as condutas alheias, em busca do alívio de responsabilizar.

Ao mesmo tempo que autobiográfica, a última obra de Guibert era também ficcional: uma ficção de si que revisa figura e passado, na vontade de adicionar últimos e transformadores dados a um legado, frente ao apelo do desaparecimento iminente.

Uma bem naturalizada autoficção, avolumada do percurso de outras publicações suas, de semelhante arco. Prova disso – e da ciranda de mãos dadas e apontadas – estabelece-se na proximidade entre Guibert e Foucault se estender também ao esposo deste, de vinte e cinco anos juntos. Trata-se do sociólogo Daniel Defert, que acompanhou Foucault em suas reconhecidas viagens acadêmicas pelo Brasil. Defert tornou-se ativista da luta contra a AIDS após a viuvez, fundando a primeira organização francesa para tal, a *Aides*, cuja assonância com a grafia da sigla anglo-saxônica que nomeia a pandemia proposita-se por sobre o vocábulo francês, também continente: significa ‘ajudantes’. Outra vez o socorro, outra vez autoformatado. A instituição permanece ativa até hoje, tal qual a doença, tal qual Defert, que já ao fundá-la convidou Guibert a tomar parte: “Fui à Ilha de Elba falar com Hervé Guibert sobre esse projeto. Hervé teve muita dificuldade em dar suporte a essa ideia. Ele era hostil, irritava-se, era fundamentalmente um escritor”.¹³⁰ A escrita:

Muzil voltou de seu seminário do outono de 1983 botando os bofes pela boca, com uma tosse seca que o esgotava cada vez mais. Mas, entre dois acessos de tosse, se deliciava lembrando de suas últimas proezas nas sau-

129 GUIBERT, 1995.

130 DEFERT, 2004, não paginado (tradução nossa). No original: “Je suis parti à l’île d’Elbe auprès d’Hervé Guibert avec ce projet. Hervé supportait extrêmement mal cette idée. Il était hostile, irrité, c’était fondamentalement un écrivain”.

nas de São Francisco. Naquele dia, disse-lhe: “Por causa da AIDS, não deve haver mais ninguém nesses lugares”. “Engano seu”, me respondeu, “pelo contrário, nunca houve tanta gente nas saunas, e virou algo de extraordinário. Essa ameaça que paira no ar criou novas cumplicidades, novas ternuras, novas solidariedades. Antes, nunca se trocava uma palavra, agora as pessoas se falam, cada qual sabe muito precisamente por que está ali”.¹³¹

Por um afeto subsistente mesmo na mais objetiva agência crua e anônima do sexo. Por um desejo subsistente mesmo na mais miasmática persistência da vida no corpo.

Figura 032 – Robert. *Lisa Lyon*, 1983, fotografia de Robert Mapplethorpe, 50,8 × 40,6 cm.



Fonte: Galeria Alison Jacques, Londres, Inglaterra.

Dentro dessas inesperadas famílias, seus novos mancos reelaboram o afeto e o desejo para que fleche e feche noutros mancos. Reelaboram o corpo atraente, que é também um emblema da década de 1980, com suas academias de ginástica, tão exaltadas, proliferando (FIG. 032). Mas nem todos de pronto se saberão, ou se confirmarão, ou se aceitarão contaminados – e sendo lava o desejo, bem como sendo política a sexualidade, impõe-se a espada de Dâmocles sobre toda uma população geracional que criou seus próprios espaços e seus próprios modelos de encontro e toque: sustenta-se alguma festividade, enquanto sustentar-se o fio.

O cantor e letrista carioca Agenor de Miranda Araújo Neto, o Cazuzza, falecido em decorrência da AIDS em 1990, aos trinta e dois anos de idade, erguia a fala em 1985, na particular e habitual ardência controversa de sua persona pública, mantida quando agonística: “A AIDS é um complô contra a sacanagem e eu não admito abandonar a sacanagem em hipótese alguma”.¹³² Os conceitos de sexo seguro e indispensabilidade dos preservativos, hoje tão enraizados no pertencimento societário quanto perigosamente desprezados por certas parcelas populacionais (que desafiam a cronicidade, na melhor das hipóteses), eram então uma profilaxia ainda em sedimentação no ideário coletivo. Que chegava a debater-se histórica com proposições de castidade integral (como se verá mais à frente, no

¹³¹ GUIBERT, 1995, p. 19.

¹³² CAZUZA *apud* TREVISAN, 1986, p. 265.

entorno de Larry Kramer), ou de quimérica redução da atividade sexual à mútua masturbação.

Depois, em 1989, mais docilizada a persona e já tendo tornado pública sua sorologia, Cazuzza reiterará: “Sexo ainda é importante para mim. Não sou um aidético casto”,¹³³ afunilando o tônus porta-voz geracional na direção de uma interiorização reflexiva mais retirada e individual, rapinada numa reportagem abusiva de um magazine, até hoje inclinado a manobrar seus próprios critérios por sobre panoramas nacionais de toda espécie. O recorte promovido sobre a entrevista concedida pelo cantor, a seleção da imagem de capa e a chamada consagraram-se, e renderam-lhe uma hospitalização emergencial após a leitura da publicação. Àquela altura, Cazuzza permanecia atuante, ainda que bastante debilitado, e a recepção pública da persona já lhe depusera o estereótipo do roqueiro estandarizado numa cultura de simples entretenimento, para aproximá-lo do poeta maldito, aos moldes de Arthur Rimbaud: marginalidade buscada; sinergia entre proposta poética e estilo de vida. Morte jovem.

Foi este o perfil que se estabeleceu no registro nacional, a despeito das previsões de irrelevância futura que a tal reportagem concluiu sobre Cazuzza. Perfil ainda mais salvo para a comunidade mais devota, que ia além e impingia a essa produtividade terminal do cantor uma mitificação de mártir – aquele cujo corpo se inumava debaixo do holofote social por sua própria vontade. A representação da figura esquelética da AIDS emblematizou-se nacionalmente na face agônica de Cazuzza, com as respectivas benesses e os respectivos prejuízos que tal tipo de emblema faz aderir à recepção coletiva da doença: empatia para uns, ojeriza para outros. Merecimento para aqueles que mal associam-na com identidades de gênero, orientação e desregramento de hábitos. Associando também, com a mesma hostilidade, essas noções entre si.

De seu legado lírico, particularmente as contestações políticas, não poucas, emblematizaram-se através de ares proféticos, taumaturgos, dada a pertinência com que chegam à atualidade muitas de suas composições, ainda permitindo bem traduzir o real e bem caracterizar anseios de comunidades presentes. Muito similarmente ao também cantor e letrista carioca Renato Russo, igualmente falecido em decorrência da AIDS, em 1996, aos trinta e seis anos de idade. Cuja trova, sempre achegando ao popular uma habilidade eru-

133 CAZUZA *apud* PORRO; ABREU, 1989, p. 84.

dita e menestrel, a partir do diagnóstico abre uma fase (auto)lutuosa. Cujo exemplo bar-
do dessa fase, por sua vez, abre esse trabalho em epígrafe, inaugurando aqui os dias con-
tados.

De um jeito ou de outro, num rito de admissão pública ou noutro, a AIDS trará uma ines-
perada e severa hesitação moral: o meio de contágio. Os marcados tatearão sobre seus
próprios escrúpulos, como tateiam aquelas três viúvas, sob o embaço de suas oftalmias.
Pois seus escrúpulos definirão destinos, como definem destinos aquelas três cuja viuvez
é, em si, um fato que fornece a experiência sexual e afetiva prévia. E ferida. A doença evo-
luía sua presença social e individual delimitando seus corpos, delimitando a contradição
entre desejo e arbítrio – uma contradição que muito se amplifica ao fazer mancar a gera-
ção orgulhosa de cravar, sem máscara, sua pansexualidade no volátil da arena pública:
“sou bissexual convicto. Minha geração nunca viu limites para o prazer”,¹³⁴ depõe Straz-
zer.

Tive uma absoluta falta de interesse durante muito tempo. Depois, um
absoluto interesse durante muito tempo, mas não me sentia à vontade
para ter relações com ninguém, embora houvesse até pessoas disponí-
veis. Achei que devia transcender um pouco isso. [...] O trabalho me mo-
tiva quando não existe essa expectativa, como aconteceu em Doroteia.
Foi um bom suporte terapêutico [...], tem impressas algumas coisas que
me são particulares.¹³⁵

Para a castração involuntária, condicional e comunitária, aliando-se à autocastração vo-
luntária, imperiosa quando pela tibieza, mas também moral, “a obsessão da AIDS desem-
penha sem dúvida um papel nesse exílio voluntário do sexo – ainda que inexista nesse gê-
nero de coisa relações de causa e efeito”.¹³⁶ O exílio pauta, portanto e enfim, a atempora-
lidade de um conteúdo que aponta seu universo acusatório volteando sempre as (mes-
mas) motrizes sexuais e comportamentais, que dotam um núcleo e uma prenhez a inúmer-
as e tão diversas situações expositivas recentes: podem estar os acusadores da arte que
aborda essas motrizes também exilados, castrados por suas próprias oratórias.

Em três de setembro de 2019, a Câmara Municipal de Porto Alegre, por decisão da vereaa-
dora que presidia a Casa, legendada em partido autoidentificado progressista, cancelou a

134 STRAZZER, 1992, p. 9.

135 Ibidem, p. 9 *passim*.

136 BAUDRILLARD, 1997, p. 83-84.

exposição *Independência em risco*, composta de desenhos, caricaturas, cartuns e charges do coletivo Grafar (Grafistas Associados do Rio Grande do Sul), que fora inaugurada no dia anterior e ficaria exposta até o dia dezenove do mesmo mês naquela Câmara. Veículos expressivos e reflexivos costumeiros das imprensas ocidentais, as caricaturas e demais modelos anedóticos vinculam-se, por berço, à “gravura de crítica social e de costumes que pode nos servir como referência para entender esse processo tão complexo e ambíguo”¹³⁷ que se afinçou – oficialmente – após a posse presidencial naquele mesmo ano. Bem mais que um agente público, tomou posse ali uma representação.

A gravura foi a matriarca que também embalou, no mesmo berço de ratora, rosca ou tór-culo, as reportagens quando nascentes. A ilustração da imprensa inventou-se, em seus diversos propósitos, na esteira de inventar-se a própria imprensa, pelas mesmas vias e viabilidades das mesmas matrizes reproduzíveis, não obstante a ilustração logo se complete da sátira imagética, a diplomar que “nossa imprensa ilustrada noticiosa e nossa imprensa ilustrada caricatural [...] tenham sido, na essência, uma só”.¹³⁸ Uma cuja cambalhota de acesso à informação democratiza horizontalmente o conhecimento, em tal monta só repetida quando da instituição digital, que hoje nos domina e que retorna sua difusão há poucas décadas. Retorna justo lá junto da crise da AIDS, cujo clamor colabora com sua pavimentação.

Esse acesso é derramado, popularizado e irrefreável. Mesmo com o tentado (atentado?) embaraço, em ambas as ocasiões – a das rotativas e a dos algoritmos –, promovido por aqueles que detinham e detém o simples saber de que “a manipulação do imaginário social é importante na construção de identidades coletivas”,¹³⁹ tanto as revoltosas quanto as subservientes. Até a esse simples saber, justamente a própria vulgarização da informação fez chegar os apedeutas e os inestéticos, esses que se forjam na publicidade das redes sociais. Que vêm ao centro dos debates e aos ataques às exposições de arte após aquela posse, ainda que se digam progressistas como se disse, por onze anos, o eventualmente empossado, depois disso dizendo-se oportunamente tradicionalista. Patrimonialista seria um qualitativo mais empregável. Niilista, ainda mais. Depois de definir-se à luz do momento, acomoda a máquina de propaganda como prática de Estado, agora direta, protagoni-

137 SANTOS, 2008, p. 95.

138 ANDRADE, 2004, p. 52.

139 Ibidem, p. 10-11.

zada pelo Estado e não por detrás dele e em seu prol – onde sempre esteve.

O humano é um ser visual, nem seria preciso endossar esse inequívoco com o índice de alfabetização brasileiro, em torno dos rasos dezesseis por cento da população no final do século XIX (quando se estabeleciam definitivamente os semanários no cotidiano nacional), para perceber o quão a cargo das imagens estavam as transmissões e repercussões das informações (FIG. 033). E as construções identitárias, portanto. Estavam e continuam

Figura 033 – (Esq.) S/título, 1496, panfleto de Joseph Grünpeck, dimensões não informadas. (Centro) *A malafranzcos morbo gallorum praeservatio ac cura*, 1498, folheto de Bartholomäus Steber, dimensões não informadas. (Dir.) *On the pox called malafrantzosa*, 1500, volante anônimo, dimensões não informadas.



Fonte: (Esq.) GILMAN, 251. (Centro) domínio público. (Dir.) GILMAN, 1988, 254.

estando, note-se como se ancoram em imagens as atuais redes sociais, com suas identificações imagéticas cinzelando e segregando grupos. Também estão muito pautadas essas redes no cartunesco de seus memes, mas é o século XIX aquele que inscreve a “fase em que o espaço público se estabeleceu e que se buscou a construção de uma identidade nacional”.¹⁴⁰ E de um consumo regular e popular de imagens, formando ao mesmo tempo essa identidade nacional e sua cultura visual, imbricadas como têm de ser. A imagem da arte – a anedótica honrosamente inclusa nesse rol – instrumenta com força majoritária a toada da identificação (com a própria imagem, com o autor, com o outro, com o mundo) na rota da formação de identidades individuais e coletivas, significando pertencas que são também elas as garantias do humano.

Se, em um controle disciplinar qualquer, esse neologismo um pouco sus-

140 SANTOS, 2008, p. 95.

peito que é a “midiologia” tivesse de declinar, em uma palavra, sua identidade (como quem fosse obrigado a apresentar seus documentos a um policial), à questão “Eh! Você aí, mexe com o quê?”, a resposta seria a seguinte: “Apesar de meu nome, não precisamente com as mídias. Ocupo-me dos signos”.¹⁴¹

A índole popular das anedotas visuais vai à mesma praça pública que vai o múltiplo gravado. Enfrenta os mesmos guardas. Tal qual as gazetas como um todo, nas quais se inseriam, eram produzidas através das linguagens gestuais gráficas, dos materiais e dos equipamentos das gravuras. Além disso, dando-se também ao volante, à colportagem, à estampa independente, pois ficavam prontas em tempo menor que o do conjunto tipográfico, e não raro necessitavam, por virtuosidade artística ou compreensibilidade formal (meritórios ambos), da impressão em melhores papéis e maiores nitidezes. Lê-se o trecho a seguir no editorial do *Ostensor Brasileiro*, jornal carioca que circulou a partir de meados oitocentistas, como os demais do período inclinado ao comentário visual formativo chargista, e cujo título já é bastante indicial das conexões que ora se estabelecem:

Aqui tendes os primeiros 52 números, que tantas vigílias e fadigas nos custaram: aqui tendes 52 estampas gravadas ou litografadas a peso de dinheiro, que se fizeram levantar a peso de dinheiro, porque ainda não temos, graças a Deus, artistas maníacos, destes que almoçam glória, jantam renome e ceiam triunfo, ainda bem que não os temos, sobra-lhes juízo, se bem que apesar de seu afincado interesse, lhes falte sempre dinheiro.¹⁴²

Dessas manias não padecem os gravuristas e os chargistas, produtores de “arte do povo”.¹⁴³ Se o brasileiro alguma vez foi – ou se nalguma outra vez permaneceu sendo – o tal cordial, acaloram-se mais e mais as fundamentações teóricas e as exemplaridades geracionais para vigorar réplicas à alcunha, algumas delas bastante surpreendentes. Mas que foi – e permanece sendo – o folião, há bem menos contraditórios, já afirmam os tantos salões de humor que se replicam país afora, de Piracicaba a Aracaju. Todos muito frequentados, para certos recortes populacionais caracterizando a única exceção do alheamento, da infrequência ao espaço expositivo. Caracterizando o único elo de convívio com a produção autoral da arte, o ponto de contato legível e legítimo com o que se possa apreender como arte.

141 DEBRAY, 1995, p. 15.

142 GUIMARAENS, 1845-1846, p. 414.

143 FERREIRA, 1994b, p. 137.

Velha raça a da ironia reprodutível, que sendo do povo se inverte ao mando, atende a uma plástica de enfrentamento provector, que entesta regentes e congressistas brasileiros desde o Império. Mesmo antes das redações, já chalaceava através daqueles volantes avulsos, vapores orgulhosamente baratos: “os 160 réis cobrados pelas caricaturas [...], três vezes menos que um almoço, dão uma boa idéia da camada da população que podia ter acesso a esse tipo de imagem”,¹⁴⁴ e que se educou politicamente através dele.

Desde o primeiro dia de janeiro de 2019 (quicá desde o vigésimo dia de janeiro de 2017), pareceu haver mais o que se especular visualmente sobre censura, sobre formação de identidade e, especialmente, sobre Independência em risco do que havia quando às voltas da própria Independência: “O príncipe regente D. Pedro, em aviso de 28 de agosto, tratou de abolir, por completo, a censura prévia no Brasil. E após a Independência, em 22 de novembro de 1823, foi promulgada a primeira Lei Brasileira de Imprensa, antecedendo mesmo a Constituição do Império”,¹⁴⁵ cuja primeira versão inaugura-se em vinte e cinco de março de 1824, quatro meses depois.

Partindo das locuções e das ações daquele príncipe regente, e chegando às deste empossado que atravessou o cargo a arrogar ares principescos, tanto a si quanto à prole caricata; e contrabalanceando as tessituras entre a Lei de Imprensa e a Constituição (no digno signo da precedência nacional da primeira) há muito o que se especular, também, sobre quais as deteriorações e quais as resistências do Estado Democrático brasileiro, de Pedro para cá. Bem como se especular por que andam os poderes Legislativo, Executivo e Judiciário a se antepôr ao Quarto Poder, querendo domá-lo (tradição) enquanto querendo sê-lo (novidade). Os três a se enredar de forma carnavalesca uns nos outros nessa anteposição, nesse Estado brasileiro e nesse estado brasileiro. A vaidade e o faroeste digitais terão algo a ver com isso, já que “hoje, não pensamos o virtual; somos pensados pelo virtual”.¹⁴⁶

Antes de supor benevolências de Pedro, cabe supor adolescências do impresso, que ainda adestrava-se para a opinião pública, ela própria adestrando-se. Se fosse hoje, já estaria o impresso devidamente amadurecido em seu largo espectro de ânimos veiculares e res-

144 SANTOS, 2008, p. 88.

145 ANDRADE, 2004, p. 29.

146 BAUDRILLARD, 1997, p. 71.

Figura 034 – Primeiras manchetes de jornais sobre a AIDS.



Fonte: (Esq. acima) Luta Democrática, 01 set. 1983. (Esq. centro) O Dia, 20 nov. 1984. (Esq. abaixo) fotografia do documentário Carta para além dos muros, 2019, 85', André Canto / Canto Produções. (Dir. acima) La tercera, 23 ago. 1984. (Dir. abaixo) La segunda, 28 fev. 1992.

pectivas quenturas. Que vai desde a cautela no exequível da ética, da isenção e da checagem; passa pelo semblante da plausibilidade, pura e simples; e chega ao marrom especulativo (FIG. 034), explícito de armas e armadilhas ideológicas. Circunstantialmente manejado por intenções corporativistas que invertem as invejas e os caprichos entre os poderes, pois aí é o quarto que se partidariza, como se os outros fosse. Apoia-se num extrato específico de leitores, ou apoiam-se aqueles em seus extratos específicos de eleitores, no exemplo daquele semanário que formatou Cazuza segundo suas vontades, e que, muito lido, constantemente confunde leitor com eleitor nessas vontades.

Não foi só Pedro e a opinião pública: o Quarto Poder delongou-se na compreensão de sua própria potestade. Custou vidas, ainda custa. Talvez Pedro, se fosse hoje e se não se exercitasse como litógrafo (e seu filho, também Pedro, como fotógrafo), também cogitasse resguardar a si e à sua real família do esquadrinhamento investigativo jornalístico e da ins-

trumentação popular da arte. Que se juntam à verdade da ciência como potencialmente equivalentes, cada qual a seu modo, e bem relacionados entre si. Frequentam-se os três. Atacam-se, hoje, os três. Se, nesse quimérico caso, Pedro repensasse abolir a censura (esta que, quando investe, costuma recair contra ambos os primeiros, e agora também contra a última), certamente teria mais meios: a maior centralização do poder que constitui os impérios é aquela com a qual sonham figuras como a dos empossados de 2019 e 2017.

A hipótese levantada é a de que as imagens publicadas nas revistas ilustradas na segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro, sobre as relações internacionais, são elementos constitutivos da formação da nacionalidade e da própria imagem de Brasil [...], ou seja, a construção de uma imagem de Brasil em charges e caricaturas relativas às relações internacionais.¹⁴⁷

Dos regimes e das motivações para o cancelamento de *Independência em risco*, a mostra apresentava algumas caricaturas e charges referentes a esses presidentes então em início de exercício, das repúblicas brasileira e estadunidense, tomados separadamente ou em sua singular relação: “já que o mito nos rouba, porque não roubar o mito?” – essa mitificação secundária é o motivo político de muita apropriação da imagem na arte recente (pelo menos quando pretende ser crítica)¹⁴⁸ como as peças cartunescas). Peças que, considere-se, não dão nem ganham sombra de todas as de mesmo objeto, vulgo mito, que estalaram ao redor de todo o globo. Tal objeto, o tal mito, ladeado a seu respectivo mito – dir-se-á tais musas – municiou, a convir, chancelas conceituais de monta quase insuperável, não fossem as igualmente atamadas chancelas formais, fisionômicas, que ins-

Figura 035 – (Acima) *Who gives a shit?*, 06 maio 2020, charge de Jesse Duquette, dimensões não informadas. (Abaixo) *S/título*, 2020, charge de Alfredo Sabat, dimensões não informadas.



Fonte: (Acima) [instagram.com/_jesseduquette](https://www.instagram.com/_jesseduquette) (Abaixo) *La Nación*, 29 abr. 2020.

147 TELLES, 2010, p. 25-26.

148 FOSTER, 1996, p. 222-223.

trumentam o gesto plástico anedótico com uma oportunidade rara (FIG. 035), mesmo considerando o manancial de ares inesgotáveis que regularmente parte de semelhantes fontes.

Também regularmente, das semelhantes fontes não se diria que chancelem, mas que não contenham ou façam conter – possam fazer conter, ante a força da reprodutibilidade – tais manifestações, amparadas que estão estas, de forma longeva, tanto pela erudição de seus veículos informativos – seja o midiático, seja o cubo branco – quanto pela popularidade de seus aceites culturais. Afinal, das caricaturas e das charges sempre ressaí o lastro político historicamente frontal, cujo humor sobreveio e sobreviveu a ditaduras e fundamentalismos, resistindo aos anéis deste e aos casacos daquele.

Ao bastar certas charges e tiras serem consideradas especialmente ofensivas a estes presidentes, suspeitando-se suas particulares insciências do fato expositivo, o encerramento um só dia após sua abertura sintomatiza tanto a inabilidade do julgamento quanto o amorismo desinformado do julgador. Se já não bastasse, sintomatiza ainda as dores tomadas, que, por sua vez, sintomatizam a ampla propagação, tão historicamente inesperada, destes círculos identificados ideologicamente com o poder pelo poder – alçados ao cargo público e ao malhete com igual amator desconhecimento do significado de cargo público.

E da função do malhete.

2.4. Santas Casas

Também em Porto Alegre, uma cerâmica sem título de 2019, de autoria do porto-alegrense David Ceccon, foi removida da individual do artista, *BIO-I*, antes mesmo da inauguração da mostra, em julho desse mesmo ano, na Pinacoteca Aldo Locatelli, localizada no Paço Municipal, sede da prefeitura.

Ante a apresentação prévia do seu projeto expositivo, que reúne a produção desenvolvida no ano anterior, durante residência vivenciada no Centre Intermondes de La Rochelle, em França, a coordenação da Pinacoteca já se posicionara pela dedução de

quatro das obras, convidando o artista a retirá-las da montagem, sob a justificativa de inadequação à frequência executiva e à irrestricção de idade do espaço. Ceccon insistiu em mantê-las, e a negociação resultou na extração tardia de apenas uma delas, que rearranja e indissocia, a um só tempo, as referências antropomórficas ao pênis e à vagina: gênero, orientação e corpo em pauta, sempre eles no centro dos abates plásticos.

Mais uma vez em Porto Alegre, em dez de setembro de 2017, encerrou-se precocemente, no espaço Santander Cultural, a coletiva *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, pressionada por acusações de profanação religiosa direcionadas a uma tela de 1996 (ressalte-se a data), do também porto-alegrense Fernando Baril, intitulada *Cruzando Jesus Cristo com deusa Schiva*. Com o amparo ambíguo do artigo 208 do Código Penal, que tipifica como crime “vilipendiar publicamente ato ou objeto de culto religioso”.¹⁴⁹ Do licenciamento pós-golpe, no duplo-cego das aparências, da moral humanitária e dos direitos do indivíduo, somem-se congêneres acusações de apologia à zoofilia, apontadas para o óleo de 1994 (ressalte-se novamente), chamado *Cena de Interior II*, da carioca Adriana Varejão. Multipliquem-se em acusações de apologia à pedofilia, inculpadas ao todo expositivo, com certa predileção acriminante às duas mistas da fortalezense Bia Leite, *Travesti da lambada e deusa das águas* e *Adriano Bafônico e Luiz França She-há*, ambas de 2013.

O então Secretário de Cultura de Belo Horizonte, sequenciando haveres com ministério de igual área ao retomar uma pasta que estava extinta desde 2009, foi sondado por um gestor cultural próximo à curadoria do evento, sobre a possibilidade de uma reabertura na capital mineira. Capital que tende a servir como uma espécie de termômetro, de mediatrix potencial para geografias e culturas nacionais, assimilando-as, acautelando-as e negociando-as entre si. Mas que também tende ao isolamento montanhoso. Tal sobrevida foi descartada pelo então prefeito, contornando todos os ânimos ao classificar como exagero tanto a mostra quanto suas respectivas reações: “Nem de um lado, nem de outro, vamos exagerar a mão, [...] o país já está muito dividido e polemizar e agredir tanto a direita, quanto a esquerda, passou a ser ‘bonitinho’ no Brasil”.¹⁵⁰ Espera-se que o dito partidarismo polemista e agressor só lhe diga respeito quanto às oponências da audiência, resguardando do reducionismo o conteúdo da exposição. E a arte como um

149 REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL, 2017, p. 84.

150 Cf. SIQUARA, 2017b, não paginado.

todo. Do contrário, “esses aspectos negativos da cultura hodierna podem muito bem indicar o obsoletismo das instituições estabelecidas e a emergência de novas formas de civilização: a repressão é, talvez, mantida com tanto mais vigor quanto mais desnecessária se torna”.¹⁵¹ Igualmente descartada foi a reabertura no MAR (Museu de Arte do Rio), no centro da capital fluminense. Esta pela pressão de um bispo evangélico, então prefeito carioca, que em figura e fala – “saiu no jornal que ia ser no MAR, só se for no fundo do mar”¹⁵² – reúne todas as doutrinações morais às tiranias culturais e às truculências coloniais da catequese, a “preservar sua estrutura do político – para conservar a noção de um *sujeito* da história, definir essa posição em termos de *verdade*”¹⁵³ posta acima do outro.

Qual obsoletismo das instituições hodiernas já está bem anunciado na interferência opinativa de ambos os prefeitos, cujos cargos não arrolam inquirição ou gerência de pleitos expositivos – exemplo dos poderes tripartidos que confundem seus papéis. Reabriu-se enfim a exposição, mas nas Cavalariças do Jardim Botânico desta última capital. em 2018, reformadas especialmente para o evento através de fundos nacionalmente recordistas. Obtidos por manobra desafiadora da Escola de Artes Visuais do Parque Laje – sítio, como se verá à frente, de origem emblemática aos desafios ao vigente. Sob a direção do economista Fabio Szwarcwald, a academia realizou campanha de financiamento coletivo, o qual desvinculou a mostra de qualquer dependência de espaços e arbítrios oficiais. Tratando-se sua direção de um cargo de confiança da SECEC (Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Rio), Szwarcwald foi suspeitadamente exonerado, após um processo que não confirmou irregularidades, a novembro do ano seguinte. Mas o bem estava feito.

Esse sacrifício não chegou a ser material, nem foi político. De fato, essa demissão foi um desenvolvimento estratégico, uma nova forma de hegemonia. Num sentido bem definido, confirmou a separação do cultural do econômico, que preservava o primeiro dentro de uma impotência institucional, enquanto liberava o segundo para erodir as formas sociais.¹⁵⁴

Cabe vice-versa. Ato contínuo das gangorras e do quanto e em que direção tensionam ou

151 MARCUSE, 1975, p. 27.

152 Cf. BELLONI, 2017, não paginado.

153 FOSTER, 2017, p. 162.

154 Idem, 1996, p. p. 214.

pesam cada qual de seus braços, o Secretário de Cultura fluminense deixa a pasta no mês seguinte, para assumir a Subsecretaria de Grandes Eventos, reportando-se à Secretaria de Estado da Casa Civil e Governança, às botas do governador social cristão. enquanto o superavitário Szwarcwald assumiu a direção geral do MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio de Janeiro um mês depois, em janeiro de 2020 (FIG. 036).

Figura 036 – Protesto contra a reabertura da exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, na EAV Parque Lage, Jardim Botânico, Rio de Janeiro, 2018.



Fonte: Fotografia de Tomaz Silva/Agência Brasil.

Nesse novo paradigma, o objeto da contestação ainda é em grande medida a instituição de arte capitalista-burguesa (o museu, a academia, o mercado e a mídia), suas definições excludentes de arte e artista, identidade e comunidade. Mas o sujeito da associação mudou: é o outro cultural e/ou étnico, em nome de quem o artista engajado mais frequentemente luta. Apesar de sutil, esse desvio de um sujeito definido em termos de relação econômica para um sujeito definido em termos de identidade cultural é significativo.¹⁵⁵

Em outubro do mesmo 2017 da abreviação de *Queermuseu*, em outro MAM, o de São Paulo, a abertura da trigésima quinta mostra *Panorama da Arte Brasileira* contou com a desafetada nudez do fluminense Wagner Schwartz, em sua performance *La Bête*, que consentia o toque no inerte de seu corpo nu, como uma forma de manuseio referente aos dobráveis *Bichos*, a bem estabelecida série de juntas escultóricas, iniciada em 1960 pela neoconcretista belo-horizontina Lygia Clark. Troque-se, para o manuseio, as dobradiças da

¹⁵⁵ Ibidem, p. 161.

última pelas articulações corporais do primeiro, tendo em conta o repouso proposital, de tónus bailarino, do corpo do artista. Um vídeo alastrado no vasto virtual transmite a cena de dois desses toques, coprotagonizados por um menor e pela adulta responsável que o acompanhava, sua própria mãe: aí “dias após a performance uma turba enfurecida, liderada por certo ex-ator pornô em busca de fama requentada, invadiu o MAM e agrediu funcionários novamente acusando a instituição de incitar pedofilia”.¹⁵⁶

Duas histórias pelo preço de uma, a profana e a sagrada sustentando uma à outra. Ora, quanto mais as peças do dossiê foram examinadas, mais o teológico desapegou-se do histórico, o que permite admirar mais a virtude criativa do fantástico e a eficácia dos símbolos. A Bíblia não é ‘falsa’ – a não ser sob o olhar das nossas ilusões historicistas. Ela é eficaz.¹⁵⁷

Essa turba, digitalizada em patrulha extremista, e também ancorada no adunco dos evangelismos, amplificou um linchamento igualmente digital ao artista, brutalizando ameaças de morte até ao seu ir-e-vir público, rueiro. O todo persecutório culminou em seu forçoso depoimento na 4ª Delegacia de Polícia de Repressão à Pedofilia, da Polícia Civil paulista. Bem como noutra, somado aos dos curadores e da mãe da criança, na CPI dos Maus-Tratos, uma Comissão Parlamentar de Inquérito do Senado Federal brasileiro. E ainda na abertura de sindicância no Ministério Público de São Paulo, posteriormente arquivada após acordo junto ao MAM, comprometendo-se este a práticas coibitivas, especialmente voltadas, para além da anterior sugestão indicativa, à classificação etária de suas audiências, instituída “num mundo em que tudo é religião, inclusive a economia e as finanças, não existe um domínio religioso separado”.¹⁵⁸

A querela do septuagenário MAM repercutiu no igualmente septuagenário MASP (Museu de Arte de São Paulo). Por si, esta instituição restringiu, para maiores de dezoito anos, a classificação etária da exposição *Histórias da Sexualidade*, que abriria no vigésimo dia do mês seguinte, outubro de 2017. A mostra, de ar compilatório – e teor, cujo título já denuncia, fadado a imanizar fuzilarias ideológicas, num cenário como aquele, nublado por tensões de juízo ascendentes –, foi concebida em 2015, e a partir dali depurada, pelos curadores Adriano Pedrosa, diretor artístico; Lilia Schwarcz, curadora adjunta de histórias;

156 LABRA, Daniela *apud* DUARTE, 2018, p. 49.

157 DEBRAY, 2004, p. 49.

158 *Ibidem*, p. 55.

Pablo León de la Barra, curador adjunto de arte latino-americana; e Camila Bechelany, curadora assistente. A presença de menores de idade, vetada pela primeira vez nos setenta e dois anos da instituição, ondeou artistas às suas portas, na véspera da abertura, com descrédito descendo as ruas, em calças vermelhas. Protestavam a censura e testificavam seu apoio à integridade da seleção curatorial.

A bem, a rebentação dessa onda rendeu: em novembro, a entrada de menores voltou a ser permitida, se acompanhada de responsáveis (a saber, responsáveis de decisório amplamente legal, tais quais a mãe daquele menor supramencionado). E a mal, também rendeu: a ideada itinerância descarrilou antes da parada seguinte, no MAR carioca, o mesmo MAR da *Queermuseu* impedida pelo alcaide homófono. O mesmo MAR que, encadeando os augúrios de sua recente inauguração – será caso de prematuraçãõ? –, também sentiu depois, em 2019, um surdo encurtamento da temporada da insubmissa *Quem não luta tá morto – arte, utopia, democracia*. Também panorâmica, essa coletiva abriu em quinze de setembro de 2018, curada pelo recifence Moacir dos Anjos, dando seguimento à sua década de programas culturais e exposições artísticas de patente cunho político, iniciada em 2009 no *Projeto Política da Arte*, na também recifence Fundação João Nabuco. Do encerramento cronogramado para o dia vinte e cinco de maio de 2019, a mostra do MAR quitou-se com quase dois meses de antecipação, a trinta e um de março, com alarido da classe inversamente proporcional à mudez jornalística. Conduta esta que se encontrava em exponenciação, particularmente nesse último par de anos observado acima, quando duas raias antagônicas solaparam no país a pluridade ideológica, atraindo para si todos os extratos intermediários.

Quem recebeu a palavra empossada – um povo, um clero, a família, uma comunidade multinacional? Aonde ela vai buscar seus interlocutores e o que lhes pede para fazer? Valoriza ou proíbe que modo de expressão – imagens ou texto apenas? Em que tipo de espaço e em que extensão de tempo? As tradições judaica, católica, islâmica e protestante não dão respostas semelhantes a essas questões.¹⁵⁹

No mesmo outubro do mesmo 2017 de *La Bête e Histórias da Sexualidade*, o Palácio das Artes, na supracitada capital mineira, inaugurou a coletiva da terceira edição do *Projeto ArteMinas*, que simetriza-se por quatro individuais simultâneas, setorizadas em suas dependências. Na maior delas, a Grande Galeria Alberto da Veiga Guignard, abre-se a póstuma

¹⁵⁹ Ibidem, p. 28.

do prematuramente falecido belo-horizontino Pedro Moraleida Bernardes: *Faça você mesmo a sua Capela Sistina*. Propensa ela como propenso ele ao caráter iconoclasta, propenso esse a frontear religião e sexo. Outra vez, as malsinações de pedofilia – novamente ela, procurada em toda parte, encontrada dentro mesmo da procura, pelo arbítrio e pela antemão.

Haviam antes malsinações dessa ordem, direcionadas ao amplo da arte. Houveram sempre. Mas a procura (e o espelho que dela ressaí), se evidenciaram mais, se entusiasmaram mais, se licenciaram mais naquele primeiro ano pós-golpe, quando Moraleida é revisitado em seu levar ao pronominal – *sua* – um espaço sagrado para arte e para fé, desenhando-lhe fronteiras retorcidas entre religião e sexo. Justo as fronteiras que essas jerarquias de palavra (auto)empossada tanto estimam fabular critérios, que são também torções.

Às malsinações de pedofilia acresçam-se as de blasfêmia, vindas da parte de religiosos e direitistas, que regularmente entendem a si como continentes da unificação desses dois predicados – em que pese, em verdade, o antagonismo semântico. Modelaram ataques digitais e protestos rueiros às portas do Palácio, constringendo pelo cancelamento da mostra. Outra vez, cresceu uma contraparte de similar número de corpos, manifesta através de similares medidas públicas, habitada por parte de artistas (locais, regionais e nacionais) e parte de esquerdistas – em que pese, aí sim, uma recorrente harmonia entre os dois últimos vocativos.

Harmonia invariavelmente propalada como uma acusação, pela parte que a dispara. Invariavelmente recebida como uma lisonja, pela parte que a recebe. Outra vez, resultou na perquirição do prefeito belorizontino, ele de novo, que desta vez sanciona que “a obra é absolutamente normal e não acredito que nenhum homem do século XXI se choque de verdade com o que viu aqui. E nem se fosse mais chocante do que é, porque não é, aqui é o lugar disso”.¹⁶⁰ Chocante possa ser sua dobra discursiva, da tergiversação sobre *Queermuseu* para a metodização sobre *Faça você mesmo a sua Capela Sistina*.

A observação veiculou-se pelas mais diversas mídias e replicou-se no *Manifesto mineiro pela cultura e contra a censura*,¹⁶¹ redigido no mesmo mês pelo Secretário de Cultura ante-

160 Cf. SIQUARA, 2017a, não paginado.

161 Cf. FERREIRA, 2017, não paginado.

riormente mencionado, para divulgação extraoficial em seus perfis em redes sociais, em alinhamento com outros de mesmo teor que se promulgaram em diversos eventos de resistência pela cidade. Sustentou-se a mostra, finalizada dentro de seu cronograma e com o recorde anual de visitação na categoria – o efeito colateral, indesejado por quem gesta polêmicas, feito Rosemary. Nesse caso, nem tão inadvertidamente quanto ela, mas com qual conluio supremacista de entorno.

De volta ao extremo sul: em novembro do ano seguinte, 2018, a prefeitura da gaúcha Caxias do Sul decretou a suspensão das visitas escolares da rede municipal ao subsolo da sua Câmara de Vereadores, onde expunha-se *Santificados*, reunindo obras do caxiense Rafael Dambros, reasentando-as de seu cancelamento no Centro de Cultura Ordovás, meses antes. Composta de ressignificações iconográficas da santeria católica, dotadas de nudezes e de certas alusões homoafetivas, o calvário virtual do artista imputava-lhe adjetivações tais quais a de criminoso e aberração, dentre as republicáveis. A redarguição segue os protocolos das demais: a comunidade cultural local garante seu cronograma e acastela a arte e o artista, revezando-se com ele na vigília da mostra, em fiança da segurança das obras. Segue também as consequências: a exposição se elenca dentre as mais visitadas dos últimos anos na Câmara dos Vereadores de Caxias do Sul, listando em seu caderno de presenças a assinatura de Gaudêncio Fidelis, curador de *Queermuseu*.

Logo depois, em janeiro de 2019, a individual aporta, com a grulhada já de praxe, no Espaço 900, na capital Porto Alegre – capital já se inscrevendo ela própria, valha-nos Abreu, teu filho de criação, na praxe nacional da altercação expositiva, em feito e contrafeito ampliados pela maior dimensão urbana, e pela maior amplitude publicista que a esta dimensão acompanha.

Outra vez a São Paulo e a 2019, celebrado como Ano Internacional das Línguas Indígenas, conforme declaração da ONU (Organização das Nações Unidas) e agendamento de sua UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura). No Centro Cultural Mestre Assis, do município metropolitano mais vocacionado às artes e aos artistas, Embu das Artes – cuja perseverante classificação como ‘aldeia’ só foi substituída por ‘freguesia’ já à altura de 1869 –, o dia dezesseis de julho relata uma invasão depredatória à *1ª Mostra Regional M'Bai de Artes Plásticas*.

Essa invasão permite especular outro indiciamento de uma estratégia de perseguição

neobandeirante, que se renova – e se explicita – sob a permissividade de governos extremistas, senão pelo incentivo ideológico mal codificado, ou literal, de seus discursos. Danificaram-se cerca de trinta cerâmicas e pinturas de artistas indígenas ali expostas, como uma espécie de ato contra o vocativo local e contra os povos da região, cuja “expansão horizontal da expressão artística e do valor cultural é aprofundada, criticamente e não”,¹⁶² por atualizações niveladoras, por equalizações tardias. Que acautelam o ‘artista como etnógrafo’ no colo produtivo do originário. Colo devido, Tateando uma busca por uniformidade entre locuções genuínas das mais díspares, diversionista e inclusiva, em reflexão crescente por todas as ramificações da expressão cultural – uma dívida que inicia longo e atrasado percurso de ser paga. Não somente por ser dívida, mas também por ser retroalimentícia para os espaços e para as narrativas artísticas, pois não se conte com nem se deseje por ingenuidade nas dinâmicas de circulação da arte contemporânea. Melhor apropriar e inventar, à Gran Fury e General Idea.

A depredação da exposição concluiu, como uma espécie de ápice, um cortejo de vandalismos e furtos de obras artísticas pela cidade, que timbraram aquele mês e que depreendem que “ainda não sabemos muito sobre os referenciais das personalidades coletivas, antígenos do nós, respostas imunitárias perante o não-nós. Divisamos apenas que eles têm algo a ver com a territorialidade”.¹⁶³ Bem mais que *algo*, essa tese propõe de diversas formas, especialmente conectadas aos desterramentos imateriais. Mas também aos que geram refundação por movimento geográfico, para o qual, até há pouco, “nós fazemos da nossa hierarquia ocidental a unidade legal das demais, uma espécie de escala de valores e de desenvolvimento. [...] Esse controle à distância, pelo fim, faz pouco da variedade dos meios geográficos”.¹⁶⁴

Essa distância ainda é desejável, para não dizer possível? Talvez não, mas a superidentificação redutora com o outro também não é desejável. Muito pior, contudo, é a desidentificação assassina do outro. Hoje a política cultural de esquerda e de direita parecem presas nesse impasse.¹⁶⁵

Ato contínuo, deu-se o registro de Boletim de Ocorrência, a abertura de inquérito e a

162 FOSTER, 2017, p. 184.

163 DEBRAY, 2004, p. 159.

164 Ibidem, p. 43.

165 FOSTER, *op. cit.*, p. 186.

alocação de efetivos de guarda patrimonial da prefeitura para atender o Centro Cultural. Efeito contínuo, a mostra seguiu até o final, e os expositores, de sete diferentes etnias indígenas, foram convidados a reaperceber as peças, mesmo as danificadas (talvez elas especialmente), em uma galeria na região central paulistana.

Também ali, na região central de São Paulo, a Casa 1 – organização não governamental de voluntariado e fundo civis, centrada em acolhimento residente, clínicas diversas, esforço de empregabilidades e atividades educativas, artísticas, arte/educativas e culturais para a comunidade LGBTQIA+, particularmente em seu extrato vulnerável –, oportunizou a abertura de um forno popular na mesma área, debaixo do Viaduto Jaceguai. Sob o qual e em cujas imediações estaciona contingente populacional em situação de rua, já parte dos atináveis tetos públicos urbanos – aquelas impressionantes esculturas de lama.

Reeditados os desvalidos tempos, reeditou-se a obra *Construcción de un horno popular para hacer pan*, dos artistas argentinos Victor Grippo, Jorge Gamarra e A. Rossi, que ergueram um forno padeiro de barro em espaço aberto do centro de Buenos Aires, a praça Roberto Arlt. Possibilitava compartilhar democraticamente sua bem-vinda calefação de entorno, seu livre uso e suas panificações – e o diálogo que essa partilha conjunta promove –, sem reservas segmentárias, durante os aferrados expiros da ditadura argentina, a setembro de 1972. Desta nova empreitada, nominada *Forno Popular da Jaceguai*, após três dias de construção e preparos a iniciativa teve sua abertura expositiva, com suas primeiras provedoras fornadas, programada para o início da tarde do dia três de agosto de 2019.

No mesmo dia, pela manhã, a instalação já fora totalmente erradicada pela prefeitura paulistana, não restando mais que os vestígios do barro no chão, donde se concluem as diferentes eficácias metodológicas dos diferentes arbítrios sátrapas, se comparada a aborção paulistana deste forno aos poucos, mas cabais, dias portenhos de atividade daquele outro.

(A)testada pela repetição de (a)mostras, a gangorra partidária ocidental tem reassistido ascender o mastro extremista, revezando ao leme as pontas mais radicais de uma polaridade ideológica – por si já desgastante. Na vez que tomou o leme durante o curso desses embates sobre formas, conteúdos e haveres expositivos, a ponta levantada demonstra claramente não ter intenção nem interesse de portar consigo as artes. Não somente

nega-se a levá-las no alteio de sua pá e pertencer-lhes sua ascese, como, mais ainda, intenta derrubá-las da prancha. Justamente para mais e melhor garantir essa ascese. E mais e melhor delongar seu alto. Nada mais natural: as artes, por condição estrutural, tanto não se aceitariam portar quanto só a si se definem e completam no braço que então descendia. Por condição estrutural, têm as artes seu escopo no avesso, e seu aconchego no inclinado.

Até aí, muita linhagem e nenhuma novidade. Adicione-se um sucessivo mau favorecimento nos pleitos que reassiste, até então. Maus pleitos completam uma longa prolixidade histórica, dir-se-ia um patrimônio nacional invertido.

As artes não se encerram a setores sociais, sua natureza essencial é a da disponibilidade. A visibilidade que a arte exporta de grupos específicos, prévia a qualquer outra interpretação, disponibiliza em suas diegeses as histórias desses grupos a outros grupos, fazendo-os encontrar uns aos outros, ou às suas representações. O resto cabe a eles. A arte lhes pertence e os faz pertencer a si, vem partilhar o sensível, “vem atualizar a igualdade última na qual assenta toda ordem social”.¹⁶⁶ Essa igualdade que ela suscita, na melhor utopia, é o denominador comum, o mais basilar “momento de formação de uma humanidade específica”.¹⁶⁷ Nesse aspecto, assemelham-se as casas de apresentação da arte e as da toga, os cubos brancos e os tribunais. A “habitação comum, pelo entrelaçamento de uma pluralidade”,¹⁶⁸ não esgota nem repele essa pluralidade, apenas a estabelece como princípio fundamental e estruturante, para depois negociar seus juízos, com a devida cortesia que esses dois espaços identificam na distribuição de igualdade, e regram na prerrogativa de humanidade. Ou deveriam.

O importante é ser neste nível, do recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e sua disposição, que se coloca a relação estética/política. A partir daí pode-se pensar as intervenções políticas dos artistas [...]. A partir daí podem ser colocadas em questão diversas histórias imaginárias da “modernidade” artística e dos vãos debates sobre a autonomia da arte ou sua submissão política. As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a

166 RANCIÈRE, 1996. p. 31.

167 Idem, 2005, p. 34.

168 Ibidem, p. 63.

subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base.¹⁶⁹

Às artes, e a seus corpos vigiados, cabe o exceto da laicidade, do partidarismo, da iconoclastia. À cultura cabem quaisquer tirantes à regração de qualquer conhecimento, tanto mais por na arte e na cultura caberem, deste conhecimento, suas vigilâncias e respectivos vigilantes. A arte tem a guarda do castelo, a sentinela. Tentarão estes vigilantes ir também às portas, reais e virtuais, de todos esses acontecimentos expositivos em debate. Atribuindo a si a tarefa e o posto, na mesma medida que atribuem títulos e qualificações a si aquelas hierarquias, as dizimais, sempre interessadas naquela vontade de apropriação embalada na mitificação, tão avarentas quanto ignaras da também longa prolixidade histórica dos mecenatos, mais patrimoniais e menos aguerridos em suas conver(sa)ções entre clero e artista. Não mais caberia hoje, de qualquer forma, “a discussão supérflua sobre se uma dada obra se realizaria apenas na arte ou se teria sido também um *medium* da sociedade (religião, cultura)”.¹⁷⁰ Passamos disso.

Tentarão os zelosos da arte, pelo incluído de licitude intelectual e filosófica, alastrar e defender nos cubos brancos, nas ruas e nas redes, onde são assaltados, que “o modo representativo da arte política, no entanto, é adequado à expressão orgânica de grupos sociais específicos – onde há uma coletividade política autêntica para ser representada. Naturalmente, esse modo também é usado na polêmica do mundo da arte”,¹⁷¹ da qual são iguais às do pós-golpe as razões que volteiam todas as diferentes exposições que marcam os anos que o sucedem, pós-posse.

Das quais o conjunto supramencionado é mesmo somente uma amostra: figurações identitárias outra vez tendo de ser ratificadas pela arte, em seu lato inclusivo – gênero, orientação, e suas concretas e indebeláveis diversidades. A pertença dessas agendas é aos costumes, aos direitos humanos, a outros lugares públicos enfim – lugares de mediação e isenção. Por definição e razão não devem nem precisam ser postuladas por órgãos governamentais, cujo perímetro se fecha em fomento cultural indistinto, em haveres civilizatórios e em motores interligados da educação, da saúde, da segurança, do meio ambiente, da economia, da boa vizinhança e da troca entre nações, com

169 Ibidem, p. 26.

170 BELTING, 2012, p. 286.

171 FOSTER, 1996, p. 204.

resguardada soberania, essa que anda esquecida. O perímetro escuda os serviços essenciais e o acesso. A qualificação da vida. Pandemias bem convencem que Estados não podem ser mínimos, mas fiscalização e intervenção só competem circunscrever macropolíticas, onde necessário e com o devido decoro. Com a devida cautela da condição representativa, submetida a uma cidadania ativa, para a qual deve(ria) satisfações.

Que dirá tais agendas serem postuladas por discípulos ideológicos de grupos eleitos, equivocadamente sentindo-se igualmente eleitos, únicos. No 2019 pós-posse, foram figuras crendo crescer sobre si uma espécie de autorização, estabelecida pelo contrapelo eleitoral nacional. E pela inauguração dos desserviços culturais que este contrapelo dimensionou, tão equivocadamente quanto. Desserviços concebidos justamente nos ensejos abertos pelo pós-golpe, como um imprevisto efeito colateral – o aforramento daqueles porções de ideologias obscuras, antes bem sobreviventes, mas mais constrangidas. “A moralidade idealista e a religião celebram sua feliz ressurreição; o fato de estarem adornadas com o vocabulário”¹⁷² do superaquecimento da polarização ideológica e partidária brasileira, desbordado a partir daquela impugnação inextricável de mandato presidencial.

O superaquecimento da polarização as estimula ambas: avultam-se mais e melhor os arautos pretensos da moralidade e da religião, quando no calor de uma sociedade em debate bipolar. Confuso, ambivalente. Que angaria feudatários igualmente confusos, querendo arautos: *ou você está conosco, ou está com os outros* é um sofisma que vertigina democracias, retira capacidades decisórias, suprime individualidades. Planifica através do maniqueísmo que recusa o outro, e condiciona através da promessa de um pertencimento grupal seguro, que agrega iguais recusantes.

O pequeno-burguês é um homem incapaz de imaginar o Outro. Se o outro se apresenta perante o seu olhar, o pequeno-burguês tapa os olhos, ignorando-o e negando-o, ou então o transforma em si mesmo. No universo pequeno-burguês, todos os fatos de confrontação são fatos de re-verboração: o outro, seja qual for, é reduzido ao mesmo. Os espetáculos, os tribunais, locais onde pode acontecer a exposição do outro, transformam-se em espelhos. É porque o outro constitui um escândalo, um atentado à essência.¹⁷³

172 MARCUSE, 1975, p. 28.

173 BARTHES, 2009, p. 243-244.

Os locais da arte estipulam-se repletos da exposição do outro. Apinhados de espelhos. E de escândalos. Nas suas fruições, “nos reajustes atuais das datas básicas da humanidade, Deus e ‘a arte’ têm destino oposto”.¹⁷⁴ Para os reajustes daquilo que é humano, se não se recorre à segunda, a arte, então nela se incorre. O espelho reflete desde a data básica em que “arte não era apenas um conceito coletivo, mas um conteúdo intelectual próprio que, por fim, não era mais dependente sequer das obras de arte, ou seja, algo que podia ser invocado mesmo contra ela, caso esta não lhe bastasse”.¹⁷⁵

Já Deus não se invoca contra si, ao reflexo, mas contra o outro. E se reedita a critérios particulares, digamos assim. Fitam-se, a representação da arte e o representante vulgo de um Deus reeditado à revelia, através do mesmo espelho constituidor de escândalos e de atentados. O superaquecimento da gangorra beirou o derretimento de suas engrenagens, aí sim a novidade para as artes e para os trópicos – por tradição, mais submissos eles a pactos coloniais, a despeito dos esforços delas, das artes.

Por tradição, tal grau de sectarismo se compõe e recorre mais anglo-saxônico, então suspeite-se como e a que serviço chegou aqui, logo quando em sinais de caducidade dos pactos. A moralidade dúbia, com sua dúbia religião a reboque, direcionou seus confrontos não a esvaziar as potências transformadoras do fato e do objeto da arte, justamente ao absorvê-las – estratégia historicamente garantida –, mas simplesmente a recusar tais potências, a negá-las na tentativa de estabelecer uma cultura oficial, contra nenhuma outra – estratégia historicamente naufragada.

Fascismo, nazismo ou hebetismo? Confundem-se os conceitos quando outra vez assomam, ressentidos quaisquer dos três, noutra abertura dos porões do pensamento iletrado, que volta a se expor ao sol e a se forçar assaltante e intérprete dos acontecimentos expositivos da arte, logo quando percebe, novamente e mal saído, que o rumo dos tempos os acuum, não lhe cabem.

Atualmente é mais importante diante do que o artista ‘toma posição’ do que a forma como o faz. Entraram em voga hoje aqueles artistas que assumem uma posição (*address issues*) diante do racismo, do sexismo e da AIDS, surgindo assim uma relação secreta entre a censura do lado conservador e a autocensura no meio artístico. Não se trata de maneira alguma de um fenômeno exclusivamente norte-americano, embora tenha se de-

174 DEBRAY, 2004, p. 44.

175 BELTING, 2012, p. 218.

envolvido nos Estados Unidos mais cedo do que em outros lugares, em vista dos seus antecedentes puritanos e de sua sociedade multicultural avançada. Uma sociedade que está em desacordo consigo mesma e que não pode resolver o dissenso com meios próprios não se indispõe com concepções artísticas, mas cada vez mais com temas artísticos. A polêmica foi deslocada para as controvérsias sociais, depois que a arte deixou de provocar controvérsias, por assim dizer, por meios próprios.¹⁷⁶

Figura 037 – *Death for sale (the prostitutes as the source of AIDS)*, 1987, charge de J. D. Crowe no jornal San Diego Tribune de 14 mar. 1987, dimensões não informadas.



Fonte: GILMAN, 1988, p. 271.

A data básica de uma pandemia cuja contagem de enfermos, antes de se pluralizar, se encetou naqueles etiquetados por sexo e/ou por adicção (FIG. 037), será daí equacionada, pelo artista e pelo seu repressor, como um fenômeno sanitário engatado numa controvérsia social que não somente coincide, mas sim perfeitamente adequa-se à espetacular América nortista. Não como local de gênese, mas sim como de rebentação, de revelação e de anunciação do HIV e de seus corolários – tendo em

pauta a natureza midiática, de projeção de conteúdos de tal solo.

De cá, renovando seus conservadorismos, seus desacordos consigo mesmo e seus antigos enalços copistas por tal solo nortista, o cronômetro brasileiro se reiniciou pontualmente a partir daquele primeiro dia de janeiro de 2019, quando “uma prestidigitação inverteu o real, esvaziou-o de história”.¹⁷⁷ Se acionou, com algum costumeiro tardar nacional, alinhando-se a agudos descaminhos informativos, científicos e culturais. Dali se formataram também pandêmicos, universalizantes, repletos de negacionismos, de terraplanismos e de outras tendências doutrinárias que igualmente não possuem nem merecem dicionarização: o influenciador digital vem suceder o formador de opinião, a convicção (que é vontade) vem assaltar a prova (que é fato). Um sintoma da contemporaneidade que ainda tende a decantar: quanto mais conhecimento se tem disponível, menos se o prospecta, considerando a disponibilidade em si como suficiente diplomação.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 93-94.

¹⁷⁷ BARTHES, 2009, p. 234.

O alinhamento e seu tardar foram bem mais curtos dessa vez: mérito constituinte das redes sociais e dos aplicativos de mensagens, os doutos dos memes que fascismos, nazismos e hebetismos (ou suas combinações) apontam como competentes substitutos do pleno saber. Hábeis pois à queima dos livros – dicionários inclusos, visto a iletrada aridez discursiva nos recentes palanques, sequer monolíngues.

Dos livros, seriam uns tais complexos amontoados de poucas figuras e muitos escritos, como dissera certo caudatário reajustado pela mitomania, que deu gabinete ao ódio, pois se beneficiou da polaridade e da cisão como se fossem passes para sua entrada. Sustentou-se do acirramento social como se fosse o abono para sua permanência. Fora mesmo, no primeiro caso: abono. Tem sido até o angustiante momento dessa escrita, no segundo: a permanência. A desinformação propositada, tal como a convicção conspiratória, é fenômeno antigo – em certas motivações de impulso disseminador, sequer dissociam-se uma da outra (FIG. 038). Mas estala de nova a plenipotência dos algoritmos como arma de massa, para amplas distribuições de fatos inverídicos ou ma-

nipulados. Como agentes de certificação *per se*. No gabinete da desinformação, produtor intenso de intimidações digitais, o ódio traveste-se, invisível rei nu, de uma retórica do ridículo validada como forma legítima de discurso, como performance midiática, publicitária.

Como capital político.

O bobo da corte supõe a si caudilho, leva a coroa obsequiada pelo mesmo baronato cortinado que precisa de um bobo no trono, indicando que o precisa mesmo que ele leve consigo ao trono fascismo, nazismo ou hebetismo. Precisa enquanto “o mito é um valor, não tem a verdade como sanção: nada o impede de ser um perpétuo álibi; basta que o seu significante tenha duas faces para sempre dispor de um ‘outro lado’”.¹⁷⁸ Potencia um eventu-

Figura 038 – *Aids as an American biological weapon*, 1986, charge de D. Agaeva no jornal Pravda de 1 nov. 1986, dimensões não informadas.



Fonte: GILMAN, 1988, p. 265.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 215.

al tiro no pé desse outro lado, que aposta – com o devido suporte histórico – que em caso de defeito, troca-se o bobo e mantém-se a cortina. Mas ignora a inflamabilidade – sem suporte histórico – da milícia como modelo de poder estatal. Bem menos tutelável. A federalização do apedeutismo e do paramilitarismo arriscou transformar um jogo de marionetes, um ventriloquismo plutocrático, estalando juntas e rangendo de velho, numa queda livre em direção à barbárie.

O baronato, que verdadeiramente rege os trópicos desde os Pedros, não sai à luz, deixa-a toda para a vaidade de picadeiro do agente político da infâmia, enquanto “um número considerável de casas teria sido pilhado durante a passagem”¹⁷⁹ do bobo feito rei, em bens e em vidas. Some-se outra regência ainda mais por detrás, bem mais afastada, externa (aquela do sectarismo supramencionado), interessada na desindustrialização das capitâneas, e temos a “festa dos loucos onde se pratica a inversão dos papéis [...] da verdade e da infâmia, desfile da notoriedade e da vergonha”,¹⁸⁰ uma no guidão, outra na garupa.

Desfila aqui, oficialmente naquele primeiro dia, a contaminação que já se anunciava à roda do vinte e oito de outubro de 2018, à roda de uma mitificação historicamente deslocada que “retirou às coisas o seu sentido humano, de modo a fazê-las significar uma insignificância humana. A função do mito é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoamento incessante, uma hemorragia, ou, caso prefira, uma evaporação”.¹⁸¹ Nada barata.

Das datas básicas da humanidade, a resposta à percepção da força extintiva das épocas, que se vão depondo e sucedendo, fia consigo um bom auspício, o da gangorra: aquele pensamento apedeuta mal sai dos porões e, sendo hemorrágico, já se percebe escoar de volta aos mesmos, portanto mareja e apela seus caninos à única dentada que resta, a única e a mais perigosa: através da representação política. A conseguiu num terço estável, por ora – maré dos golpes de sorte e de Estado. Os primeiros mereceriam minuciosa perscrutação, não fossem tradicionalmente tão bem cobertos seus fatos, e encobertos seus rastros, com sigilos de cem anos.

Nalgumas vezes, envolvem sucessivos prêmios lotéricos, milagrosos. Noutras, estranhas facadas assépticas. Noutras ainda, aceleramentos jurídicos de prisões oportunas de virtuais candidatos, muito à frente nas pesquisas de intenção de votos. Dessas há igual longa

179 FOUCAULT, 1987, p. 286-287.

180 Ibidem, p. 287.

181 BARTHES, 2009, p. 234.

tradição e iguais implícitos, que vão também se iniciar bem lá na Independência. Ela própria um golpe, mas um golpe dietético, sem luta armada e desde já racionado nos interesses econômicos de grupos específicos. Eles mesmos: o baronato manobrando das sombras as assinaturas políticas. Seguiu-se a Maioridade nos mesmos moldes, e de lá para cá temos outro padrão nacional: golpes dessujos.

Com tamanho amparo e bem alimentada sua tamanha vaidade, o bobo feito rei da vez, e o gabinete apedeuta de reboque, ficam facilmente convictos de seu caudilhismo, de seu protagonismo político e de sua primazia ideológica. De sua mitificação e de sua indispensabilidade. Circunstancial. Equívoco histórico. “O mito possui um caráter imperativo, interpelador”,¹⁸² daí ele e seu cortejo néscio estarem convictos a ponto de rosnar para a exposição de arte, à la crise estética. Na tentativa de vergá-la a um belo inofensivo e “dissolver uma ordem cultural comprometida politicamente”,¹⁸³ à la Führermuseum. Outro equívoco histórico retornado. Tentativa muito repercutente a iguais motivos partidários de apropriação da imagem, na arte dos marcos de 1989, coincidentemente o ano que alteou outro bobo de muita vaidade e curto prazo de validade. 1989 é data básica recente, cujos marcos são aqueles *momentos perfeitos*: bastaria, sobre esses, uma leitura além dos seus cognoscíveis duzentos e oitenta caracteres, para negar-se à certeza de outra impedância.

2.5. O ano dos desmuros

O valor que se dá às imagens, no bom uso, media as relações entre a arte e o mundo. Amplia ambos. No mau, media sedições governamentais e simulacros elegíveis. Oportuniza ambos. Essa duplicidade funcional e semântica também cresce a reboque do crescimento das mídias e de seus convocatórios. Contra ela, saber-lhe é, por si, socialmente elucidativo – tal é a força dos escritos culturais, qual é a força das imagens da exposição de arte. Se recusam à função anestésica e furtam-se à manufatura dos desejos daquela indústria que “reduziu o papel da cultura a uma forma de mediatização entre os interesses públicos e privados e expandiu-a como uma forma de consumo e de controle, cujo último efeito,

¹⁸² Ibidem, p. 216.

¹⁸³ FOSTER, 1996, p. 215.

hoje em dia, é a arte vista sobretudo como diversão ou espetáculo”, banal e alienada:¹⁸⁴ o sonho dos néscios.

Recusado e criminado nesse atual capítulo, o mundo expositivo ressentido mais uma vez o desarrimo dos códigos protagonistas, e se reorganiza mais uma vez no arrimo de si próprio, que lhe é confortável por traçado histórico. Há capítulos, a história demonstra mais uma vez, nos quais permanecer de pé já é – muito – resistir. Há capítulos, como o do pós-golpe e o das rodas de 1989, nos quais a arte, em pé, nua e intumescida, devolve: “podemos falar de uma junção das dimensões erótica e política?”¹⁸⁵

Figura 039 – Protesto de artistas e ativistas contra o encurtamento da temporada da exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira* no Santander Cultural, Praça da Alfândega, Porto Alegre, 2017.



Fonte: Fotografia de Guilherme Santos/Sul21.

A tentar equacionar as novas manobras do fenômeno antigo, e assim instrumentar antídotos à retomada dos apedeutas diretamente de seus sangradouros, diretamente contra as artes, considere-se também cotejar, também por reverberação, de onde e de quando eles mesmos, os apedeutas, instrumentam alguns dos formatos das resistências entestadas a eles (FIG. 039). A cada vez, apostam que “esse poder crítico pode de fato ser posto em questão na pro-

dução da cultura contemporânea, mas é obviamente um erro desfazer-se dele de maneira apressada no caso de toda a arte”,¹⁸⁶ por agrupá-la toda – equívoco imperito – num só colchete de frivolidades culturais que nomeiam a si como arte, na mesma medida que os imperitos nomeiam a si como aptos ao mando e à réplica.

Dois pesos de igual medida, duas reações adversas dos múltiplos, facilitadores, sedutores e irrecusáveis estímulos da contemporaneidade: as suas telas protetoras e editoras, as suas primeiras pessoas, os seus avatares sem divindade que se lhes transmita. Seus narcisos de algoritmos, mais afeitos ao eco que à ninfa, narcisos de pequenas diferenças. A formatura das panaceias, das hordas de especialistas sem ciência e sem diploma, nas quais se misturam os ressentidos da ciência e do diploma inalcançados. Esse é tão somen-

184 FOSTER, 1996, p. 21.

185 MARCUSE, 1975, p. 20.

186 Ibidem, p. 210.

te um efeito colateral de processo muito maior e em curso, efeito contido na curta extensão cronológica. Decantará. Ainda que a arte caminhe numa constante secular de xeques, deles se nutra, a instrumentação dessas recentes resistências, postas com maiores ou menores timidez, voltam para os patógenos que quatro decênios – ninharia cronológica, rediga-se – separam. Retome-se também, pois.

1989 foi o ano da primeira abertura, em julho, de *The perfect moment*, individual de Robert Mapplethorpe na Corcoran Gallery of Art de Washington. Retrospectiva com ares de tributo póstumo – o artista de Floral Park falecera em decorrência da AIDS logo a março daquele ano, aos quarenta e dois anos de idade. Sob cuidados domiciliares de acompanhamento ao extenuante processo de dissolução mental e falência física, processo costumeiro. A exposição foi cancelada apenas um dia após abrir, do mesmo modo e sob o mesmo julgo político-partidário que *Independência em risco*. Julgo menos dissimulado nesse caso, dado o histórico mais experiente para o pêndulo incompleto que rege aquelas fronteiras, há mais tempo menos afeitas a matizes partidárias intermediárias e/ou ideologicamente conciliadoras. Mais afeitas a uma desafeição simplista à dialética plural que, tal qual a arte endereçada, também não é fenômeno exclusivamente norte, se já alcançada aqui, como preposto formada ao outubro de 2018 e diplomada ao primeiro de 2019.

A rotativa de Washington computava então maioria republicana, a contar nela até mesmo o presidente norte-americano em exercício, o ex-ator Ronald Reagan, de pouco relevo na profissão anterior. Contava também o senador Jesse Helms – aquele cuja palrice fora registrada na instalação do *Gran Fury, Let the Record Show...* Este se valeu, pois, das boas articulações na capital estadunidense àquela altura, para ressaír o seu dentre os despertares coléricos aos significantes fotográficos presentes em *The perfect moment*, trazendo-os ao curto-circuito entre os poderes federativos e os poderes expositivos: “em termos de localização cerebral, o hemisfério esquerdo de nossas sociedades – os profissionais do simbólico (objetividade, distância, exatidão) – tende a funcionar, por seu turno, como o hemisfério direito, voltado ao imaginário (subjetividade, emoção, afeto)”.¹⁸⁷ Pela lógica das circunções, os polos se voltam um ao outro, se encaram. A corrente os reveza. A bipolaridade tende a funcionar em tensão contínua, do poder expositivo para o federativo e de volta ao expositivo, a comprovar a equivalência de suas relevâncias para o sustento da

¹⁸⁷ DEBRAY, 1993b, p. 317.

vida comunitária. Para o paradigma civilizatório.

De despertares coléricos, certos significantes parecem especialmente jamais se livrar. Os de Mapplethorpe, que algo assingelou mas pouco desacelerou o conteúdo central de sua obra após o diagnóstico, hoje já estão consolidados no senso comum a respeito de sua obra. Um saber continuado a respeito dos ditos sobre objetos e sujeitos que enquadra e, também sobre os reditos das feridas que desperta, vide os embates portugueses da retrospectiva *Pictures*, no portuense Museu de Arte Contemporânea de Serralves em 2018. Nestes, o diretor artístico do museu, tido como referente europeu para arte contemporânea, pedirá demissão dois dias após a abertura da mostra.

João Ribas, formado em Estudos Culturais e Filosofia, além de diretor também atuou como curador da retrospectiva, que contou com cento e cinquenta e nove obras de Mapplethorpe. Comprometera-se publicamente pela ausência de “censura, obras tapadas, salas especiais ou algum tipo de restrição por idades”¹⁸⁸ na exposição – um comprometimento para o qual a recepção institucional ao trabalho de Mapplethorpe, antes mesmo da pública, nunca facilitou endossos. Bastaria, também nesse caso, uma breve consulta historial. Para expor um artista cuja trajetória em cubo branco coleciona fortemente tantas e tão específicas intimidações, tal comprometimento não é apenas um comprometimento: é uma aposta na contemporaneidade, na trajetória geral que traz até aqui a arte e sua sociedade, ou vice-versa. Nas lições públicas aprendidas.

Uma aposta que, até há pouco tempo, qualquer um que trabalhe nos meios produtivos, organizacionais, circulatórios, institucionais, acadêmicos ou críticos das artes também poderia se respaldar a fazer. Tanto sobre o genérico de produções consideradas visual ou conceitualmente limítrofes, para aquele mesmo senso comum, quanto sobre o particular da plástica de Mapplethorpe, cuja vida e obra foram já bastante historiadas. E cujas polêmicas foram já bastante vencidas, em cada uma daquelas intimidações supramencionadas. São já bastante repercutentes nas bulas das artes de semelhante roupagem. As quais, admitamos, certa parcela é refratária ou mal interpreta, buscando remediar-se na polêmica pela polêmica, numa manobra também já bastante historiada, até mesmo frequentemente adesivada ao próprio Mapplethorpe.

Qualquer um destes agentes das artes, desde mesmo os artistas, poderia se respaldar

188 RIBAS, João apud FERNÁNDEZ, 2018, não paginado.

nesses acervos simbólicos para separar joio de trigo, e para fazer tal aposta. Até 2018. De certa forma, o assombro de Ribas é o assombro da coletividade das artes, nos últimos anos.

Nesse padrão basal de atropelo e desautorização que vinha insistindo sobre o período, duas salas especiais, com acesso restrito a maiores de dezoito anos, foram assomadas ao mapa expográfico de Ribas, para setorizar cerca de vinte peças da mostra, sob o aviso porteiro de conterem essas salas materiais provocativos. Possivelmente chocantes – no que tangeriam à sexualidade, conforme anunciado. Ela novamente. Acreditemos, por um momento, que um visitante que se programe ir a uma exposição de arte não se informe previamente sobre o que visitará, o mínimo que seja, em pleno século XXI. Se assim procede, certamente é do tipo inclinado a surpresas, que antagoniza-se por definição ao tipo inclinado à queixa, especialmente enquanto tipos frequentadores da arte, constituídos nesses reativos. Acreditemos, ainda mais, que um visitante que se programe a uma retrospectiva de Robert Mapplethorpe desconheça o que encontrará.

Se tomarmos a arte enquanto produção de pensamento e processamento sensorial, quais modos problematizadores serão trazidos para o primeiro plano? [...] É necessário fôlego e insistência constante, seja de um como de outro lado, a partir de uma atuação lá ou cá – o que importa, afinal, é acreditar numa força ácida da arte em flexibilizar impedimentos e afirmar lugares e espaços a partir de passagens e ligações.¹⁸⁹

Embora possa não soar especialmente desmedido tal aparte de obras que, como nos casos do MAM pós *La Bête* e do MASP pré *Histórias da Sexualidade*, não constitui propriamente uma exclusão – da forma que ocorrera de fato nos episódios pós abertura de *BIO-I* e pré abertura de *Forno Popular da Jaceguai* –, e embora a própria Fundação Mapplethorpe novaiorquina relate a recorrência do procedimento, para com exposições de seu acervo mundo afora, ressalta-se a externalidade cesarista e piramidal. Disposta de cima para baixo, do corporativo sobre o perito, incidente nas decisões e conduções dessas exposições, deliberada em vez de deliberativa. Mais que diretorial, portanto, a medida de alocação especial por maioria etária atribui-se à cabeça da Fundação Serralves, à qual se subordina o museu.

189 BASBAUM, 2006, p.72-76.

Já *The perfect moment* foi cancelada pela própria decisão diretorial da Corcoran Gallery of Art. De todo modo também constrangida de cima, ante as jactantes ameaças de extinção do NEA (National Endowment for the Arts), órgão algo equivalente à Funarte, cujas verbas lá fomentavam e ainda fomentam, “coleta, registro, pesquisa, preservação e devolução à comunidade de bens culturais”.¹⁹⁰

As verbas eram e são repassadas através do Congresso estadunidense, e o NEA recebera uma carta assinada por cem congressistas, acusando um suporte da instituição à exposição e questionando o uso de fundos públicos para apoiar artes ditas explícitas, ditas sacrílegas. O supracitado senador Helms propôs uma emenda parlamentar, seu teor estabelecia limites para financiamento de arte considerada indecente. A saber, assim considerada por quem e com qual mérito (FIG. 040), senão por dentre a invariável primeira autoidentificação – religiosa – do invariável primeiro grupo a se apresentar, doutrinário e canhoneiro, diante das exposições de arte. Grupo que adversa suas participações de saberes, de afirmatividades, de reconhecimento e conexão entre convicções pares, e as versa sobre as ímpares.

Grupo apostolado, que cruza tal subscrição nominal de encargo com qual clericalidade de cargo para, quando em situação de administração pública, ou em sua retaguarda, reivindicar uma tal superioridade categórica. A forçar seus ideários sobre os critérios e bens comuns, a soar certa genealogia para nossas contemporâneas bancadas evangélicas. “Para Helms, os artistas agrupavam-se a negros e feministas, beneficiários de assistência social e pobres – todos eles espoliadores da liberdade”,¹⁹¹ e dentre os “projetos de lei destinados a depauperar ou abolir o NEA, um foi ambigualmente intitulado ‘Lei da Privatização da Arte’”.¹⁹²

190 CORRÊA, 2019, não paginado.

191 CHANG, 2016, p. 112 (tradução nossa). No original: “To Helms, artists belonged with people of color and feminists, welfare recipients, and the poor – they were all despoilers of freedom”.

192 Ibidem, p. 113 (tradução nossa). No original: “bills meant to defund or abolish the NEA, one of which

Figura 040 – *Under the surplice*, 1987, fotografia de Rotimi Fani-Kayode, 61 x 50,8 cm.



Fonte: Autograph – Association of black photographers, Londres, Inglaterra.

Ecos temporais e neoliberais, aqui, devidamente constatados.

Argumentos de uma tal contrariedade a seus próprios termos, e com uma tal “desmobilização do equipamento cultural”,¹⁹³ soam outra genealogia: ao rebaixamento do Ministério da Cultura e seus conexos xeques à Lei Rouanet. Curiosamente menos inclinados os dois ao dogma tradicionalista que à leviandade da ciência sobre as competências daquele e desta.

A tradição inventa, [...] se diz portadora, e mais: ela autentifica seu discurso, ao se apagar como elocução (o intermediário sempre cancela a si próprio; é dessa forma que atua). A metamorfose (ou a reformulação de dados reais mais ou menos medíocres) preenche uma *função vital* para a comunidade, que é, a um tempo, sua matéria e seu motor, que enuncia e o enunciado.¹⁹⁴

O discurso troca seu próprio protagonismo pelo vitimismo circunstancial, direcionado a cooptar empatias. O preenchimento oportuno e baralhado tende a – ou tenciona, ou tensiona – arregimentar o segmento mais crédulo da comunidade. O qual corresponde, estruturalmente, a uma de suas parcelas mais significativas. Desditoso segmento, malgrado regimento, terá longa campanha: a sombra e as decisões estéticas de Mapplethorpe aquilatam, bem ali no fim daquela década de 1980, o ensejo histórico que circuitou todos esses constitutivos pra dali em diante, formatando essas Guerras Culturais para o modelo como as temos hoje. Tanto em termos de pavios expositivos quanto em termos de mobilizações, diligentes em ditar quais podem e quais não podem ser os conteúdos da arte. Batalha perdida já lá, em sua antinomia estrutural.

Os debates em torno do fotógrafo Robert Mapplethorpe, nos Estados Unidos, liberaram impulsos ocultos de sua própria cultura, cujas consequências ainda não são visíveis. São antigos temores puritanos que se opõem à liberalidade na arte moderna, mas também ideais da história norte-americana que se procuram na arte.¹⁹⁵

Vencendo incredulidades, nacionalmente assistimos repetir-se certa exemplaridade nesses impulsos, cultural e imperial, ainda que cá nos predomine religiosidade, mas não puritanismo.

No início do ano seguinte, *The perfect moment* remontou-se no centro-oeste daquele

was unambiguously entitled the ‘Privatization of Art Act’”.

193 CORRÊA, *op. cit.*, não paginado.

194 DEBRAY, 2004, p. 52.

195 BELTING, 2012, p. 92-93.

país, levando para o CAC (Contemporary Arts Center) de Cincinnati os cento e vinte e cinco excertos da “fotografia requintada e perversa de Robert Mapplethorpe”,¹⁹⁶ sempre envolta em denso estudo de luz, quase tátil – estudo que ele engendra que “se move em direção a um tipo de perfeição. Ao longo dos anos, a iluminação provavelmente foi sendo mais controlada, a precisão aumentando, mas basicamente a visão é a mesma. É apenas uma questão de refinar”.¹⁹⁷

Inevitavelmente, pelo denominador comum, o diretor cinematográfico Pedro Almodóvar se encantara pelo trabalho de Mapplethorpe em 1984, quando o conheceu na abertura de sua primeira individual em Madri: *Robert Mapplethorpe Fotografías, 1970-1983*.

Ao longo dos seus anos, à obra do agora septuagenário Almodóvar vão se aportando muito mais recursos, à figura vai-se somando um paulatino e refinado recato visual. Cerimoniado no amadurecimento pessoal, coagulando aquela sexualidade superexposta em sua filmografia oitentista. A iluminação melhor se controla, a precisão aumenta, a visualidade permanece em seus fundamentos, junto às cores saturadas e à onipresença do vermelho, significativo. Com um critério curatorial calcinado em dores e ardores desses anos de visualidade e visão, Almodóvar virá a selecionar, em 2011, trinta e uma imagens mais intimistas de Mapplethorpe para a exposição *Robert Mapplethorpe – la mirada de Pedro Almodóvar*, na mesma Madri. Ponderou então que “a fotografia de Mapplethorpe tem a intensidade visual típica da pintura e, por sua feita, envolve a conquista pela fotografia do poder narrativo que até agora contemplávamos na pintura”.¹⁹⁸ A fotografia, nesse fornecimento de narrativas pictoriais, não só deve ao trabalho oitentista de Mapplethorpe, como também estalará, concomitante e ainda depois dele, um conjunto de duras e ricas informações sepulcrais no regimento da AIDS, abordadas verticalmente no próximo capítulo. A pedra foi cantada ali.

Em doses similares, tal refinamento recai ao envelhecimento de Almodóvar, e recai ao encurtamento da vida de Mapplethorpe, supondo possíveis relações com a aproximação da

196 MERCER, 1991, p. 164 (tradução nossa). No original: “Robert Mapplethorpe’s exquisite and perverse photography”.

197 MAPPLETHORPE *apud* SELZ; STILES, 2012, p. 303 (tradução nossa). No original: “moves toward a kind of perfection. Over the years, the lighting has probably been controlled more, the precision is greater, but basically the vision is the same. It’s just a matter of refining”.

198 ALMODÓVAR, Pedro. *Apud* ROLDÁN, 2011, não paginado (tradução nossa). No original: “a fotografía de Mapplethorpe tiene la intensidad visual propia de la pintura y, a su vez, supone la adquisición por parte de la fotografía del poder narrativo que hasta ahora contemplávamos en la pintura”.

morte. Gradual no primeiro caso. Acelerada – também e portanto aceleradora – no segundo. Visto sob a ótica de uma expedição dos valores formais, atravessada por uma revisão de trajetória e por alguma vontade legatária, além de alguma sugestão enlevada, o depuro de Mapplethorpe nem poderá nem tentará se pretender despropositado. Certo desbaste, repetidamente até as raiais do mínimo compositivo, tanto se apresenta nas acuradas fotografias de flores (extraídas da série *Portfolio Y*), emulando-se “castamente clássicas”;¹⁹⁹ quanto nos classicistas, musculares retratos de nudez masculina, “dionisíaca e apolínea ao mesmo tempo”.²⁰⁰ Outro dipolo de historicamente “prolongada luta prévia”,²⁰¹ nietzschiano num dos cumes. Bem mais prévia às da Guerra Cultural atualizada e dos debates sobre conteúdos expositivos, mas que, como estes, nasce trágica, crítica, criativa. E dúplice.

Cuja recíproca, intencionalmente ou não, de qualquer dos lados igualmente “visa ao conhecimento do gênio apolíneo-dionisíaco e de suas obras de arte”²⁰² voltadas ao corpo negro pouco habituado ao centro do palco da arte ocidental branca (da série *Portfolio Z*). Uma colaboração dúbia, mas inegável, se gestou por sua mão, e pelo aceite do sistema expositivo à sua mão. Pois a pele escura adentra essa arte ocidental branca primeiramente como objeto, para um devir como sujeito – seguindo o mesmo protocolo com que adentrara na vida ocidental branca.

Bissexual declarado, Robert Mapplethorpe (1946-1989) foi o principal artista da “geração Warhol” a celebrar o sexo negro por meio da fotografia. Em 1986, *The Black Book* ganhou notoriedade por enquadrar um anônimo cujo pênis cruzava a braguilha de um terno de poliéster. Há quem acuse o clique erótico de encapsular um problema, uma vez que, ao pôr gênero e raça lado a lado, a representação reforçaria estereótipos, podendo distorcer a compreensão sobre negritude e sexualidade afro. Fotógrafa e professora do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Denise Camargo discorda da tese, que considera “reducionista”. “Por meio da imagem, o próprio fotógrafo desconstrói a ideia do sexo potente que lhe querem impingir. Assim, pouco importa se é um pênis negro, homo ou heterossexual, por exemplo”, diz Denise. “O corpo negro transcende a questões de gênero. Trata-se de um corpo identitário – nem masculino, nem feminino, mas cultural... Uma referência às matrizes ancestrais africanas. Esse é o corpo que deu voltas numa árvore do esquecimento, deixando para trás suas memórias para

199 Ibidem (tradução nossa). No original: “chastely classic”.

200 DANTO, 1996, p. 23 (tradução nossa). No original: “Dionysian and Apollonian at once”.

201 NIETZSCHE, 1992, p. 42.

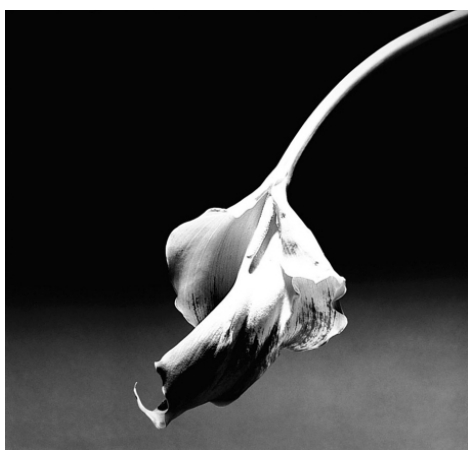
202 Ibidem.

se reconfigurar em terras desconhecidas. Escravizado, precisou aprender a driblar, gingar, suingar e atravessar encruzilhadas. Os corpos negros não se separam do que, de fato, representam.²⁰³

Inserida na manutenção de propósitos formais, a desambiguação de propósitos conceituais reside na série que completa a trindade, *Portfolio X*, sexualmente desafiadora até as margens de um estetismo e de um visualmente admissível. Senão à beira do que hoje se entende por consensualidade (entre os retratados), então à borda de uma fidalguia de bons gostos, uma camaradagem de acobertamentos de certas práticas do privado e da alcova – velho pacto social. A cantora Patti Smith presencia as intenções autorais, implicando seus gatilhos literários a seus anos de relacionamento íntimo com Mapplethorpe sobre elas. Em perspectiva válida ainda assim, pela colateralidade:

Robert abordava regiões sombrias do consentimento humano e as transformava em arte. Trabalhava sem constrangimento, investindo o homossexual de grandiosidade, masculinidade e uma nobreza invejável. Sem afetação, ele criava uma presença inteiramente máscula sem sacrificar a graciosidade feminina. Não estava interessado em fazer uma declaração política ou anunciar suas preferências sexuais. Estava apresentando algo novo, algo nunca visto ou explorado da forma como ele via e explorava. Robert buscava elevar aspectos da experiência masculina, imbuir a homossexualidade de misticismo. Como Cocteau disse sobre um poema de Genet, “sua obscenidade nunca é obscena”.²⁰⁴

Figura 041 – *Calla Lily*, 1986, fotografia de Robert Mapplethorpe, 58,5 x 58,5 cm.



Fonte: Robert Mapplethorpe Foundation, Nova Iorque, EUA.

Se a forma maneirista preserva-se com boa equivalência nas três séries, o fórceps interpretativo dessa última espirra conteúdo nas outras duas, muito mais silentes nesse aspecto. Embora eventualmente verificáveis na sensorialidade epidérmica, textural, em silhuetas e volumes, em entrâncias e reentrâncias, Mapplethorpe recusava sistematicamente os atributos fálicos ou clitorianos que se imputavam corriqueiramente sobre suas flores (FIG. 041). Da mesma forma que recusava, aos seus nus, interpretações de pornografia trivial, ordinária. Apostava bloquear todo

seu conjunto plástico – o factível e os respingos – no ensaio tributário a um aparelhamento

203 RIBEIRO, 2017b, não paginado.

204 SMITH, 2010, p. 68.

to mimético que o giro autor-obra estabeleceria: “são meus olhos que estão fotografando eles [...] não estou vendo nada diferente”²⁰⁵ – mais uma câmara clara do si “próprio, como medida do ‘saber fotográfico’”.²⁰⁶ Mais um exemplo de ensaio que engenha um maior domínio das decisões autorais por sobre a recepção simbólica da obra. Com potencial instável e irrelevante de acerto que, por baixo, diminui a polissemia do objeto de arte, vinculada à pluralidade hipotética das audiências expositivas, em que “a arte está dentro da cultura a que pertence e, ao mesmo tempo, comprometida com um público mais amplo que não deve ser confundido com o mero meio artístico”.²⁰⁷

Bem menos contingente e instável é a extensão da aposta, em horizontalizar todo seu conteúdo visual, propositando os mapas expográficos através de uma significação do ordenamento do percurso expositivo. No caso de Mapplethorpe, usualmente recorre a salas separadas, anexos regrados, proibitivos, como recurso final. A tentar evitá-los, a aposta harmoniza as obras através dos formatos, das molduras, da iluminação e/ou da própria proximidade física entre elas: “tentei justapor uma flor, depois uma foto de um pau, depois um retrato, para que você pudesse ver que eram a mesma coisa”.²⁰⁸ Na contramão de decisões setoriais como a de Serralves, e na mão da força indutiva das exposições de arte, pode-se confiar na potência expográfica para equipar e equiparar um rearranjo mimético dos referenciais preestabelecidos do espectador, somando-a a qualquer potência anunciada no objeto artístico unitário. Ou confiar nalguma consolidação pública do deslocamento para o umbrátil que os cubos brancos também podem prover, especialmente na linha de Marcel Duchamp ou do Andy Warhol particularmente idolatrado por Mapplethorpe.

Linha que nomeia ou renomeia como arte aquilo que no local da arte está, aquilo que o espaço da arte ocupa, promovendo com eficácia a reviravolta dos estamentos mais estabelecidos sobre qual a jurisdição da arte, e sobre qual o lugar da arte. Um deslocamento de balizas que, tal qual a produção de Mapplethorpe, já é bastante historiado. Tal qual seriam (ou deveriam ser) suas polêmicas, já é bastante vencido.

205 MAPPLETHORPE apud BRINTNALL, 2011, p. 101 (tradução nossa). No original: “it’s my eyes that are photographing them [...] I’m not seeing any differently”.

206 BARTHES, 1984, p. 20.

207 BELTING, 2012, p. 96.

208 MAPPLETHORPE apud YINGLING, 1997, p. 70 (tradução nossa). No original: “I’ve tried to juxtapose a flower, then a picture of a cock, then a portrait, so that you could see they were the same”.

Bem menos presente, na interpretação crítica de Mapplethorpe, é a entrevisão de uma fissura, da brecha de onde escapa outro talhe sensível. O escape de uma vulnerabilidade, corajosa e tímida ao mesmo tempo e em igual medida, que se pode arrebatrar das flores e dos nus, e que atinge-os tanto quanto atinge o autor, sujeito de uma meninice insuspeita. daquelas que perseguem a psique vida afora, inclinada a uma busca quixotesca por aprovação, que já se indiciara lá quando apenas garotos, junto a Patti no enalço de Warhol. Garotos evadidos do interior rural, no enalço de um estilo de vida dali longínquo e contrastante, fascinante e mais consoante aos impulsos de corpo e de arte que, para Mapplethorpe e tantos outros, o Warhol público personificava. A jovem aventura de partir e arriscar, consoante ao “ímpeto de estar plenamente vivo. O caso oposto ocorre com o pop de Andy Warhol: de todos os seus trabalhos exala um bafio de morte”,²⁰⁹ é ela que encontram dali a pouco muitos desses garotos apolíneos querendo ser dionisíacos, quando encontrarem a AIDS no encontro com as grandes cidades. Trágicos feitos e contrafeitos da arte e da vida “à contradição e à dor primordiais no coração do Uno-primigênio, simbolizando em consequência uma esfera que está acima e antes de toda aparência”,²¹⁰ imediata à visão, instintiva, ativada no espectador pelos corpos retratados pelo artista.

Destino é substantivo masculino, portanto regido pelo feminino, pela fortuna daquelas três moiras. Segredam não poucas fotografias uma vulnerabilidade sobretudo solitária, agudamente solitária. Encontrar Warhol e encontrar o estilo de vida de Warhol dar-se-á de fato, mas não apaziguará a vulnerabilidade nem a solidão, potencialmente as aumentará. Dom das grandes cidades. A egolatria e o culto à celebridade que se eduzem de sua figura, e se eduzirão depois da de Mapplethorpe – retratar famosos em troca de exposição e boa renda compunha um braço produtivo de igual e satisfeita hospedagem para ele e Warhol –, pouco auxílio ofertariam nesse sentido: a ideia de celebridade é permeada de fragilidades e exílio do real. E as personalidades morrem bem antes de suas artes.

Pouco depois desse encontro, vem aquela pandemia por tantos chamada peste. Seus feridos, como Mapplethorpe, dispõem outra cepa de vulnerabilidade: a dos círculos de exclusão, a dos expiatórios que toda peste excita. A dos vulneráveis que devem sacrifício pelos e em prol dos sadios, dos mais jovens, dos mais fortes, dos mais biologicamente promissores. Dos mais reprodutivos (FIG. 042).

209 PASTA, 2010, não paginado.

210 NIETZSCHE, 1992, p. 51.

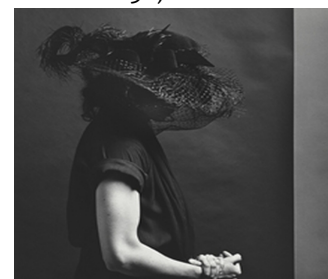
Embora a vulnerabilidade colhida nas flores e nas nudezes possa também percorrer, de alguma forma, as cenas sexualmente explícitas, os retratos de perversões que, com Mapplethorpe, se inauguravam nos circuitos mais seculares da arte – provavelmente são sua maior contribuição para estes circuitos, seguramente estão no epicentro de suas sismografias episódicas, recuperadas vez a vez nesses circuitos –, destas imagens o artista não recusava atributos perversos. Mais que isso: queria-os. Os sabia potencialmente originais para as moradas tradicionais da arte, moradas que ambicionava e que se regulam por novidades, quando detectam fastios de estilo. Portanto, os sabia potencialmente inscritíveis de si próprios, e do autor. Mais uma vez: não se conte com nem se deseje por ingenuidade nas dinâmicas de circulação “da criação artística, voltada à pura produção do conhecimento e protegida das perversões persuasivas dos mecanismos do mercado, mais afeitos à promoção do que quer que seja comercialmente viável, sem qualquer contenção”.²¹¹ Que à perversão da moeda se revide a perversão do corpo. Tem mais humanidade e melhores cifras. Um ano antes de *The perfect moment*, Mapplethorpe já conectava as três séries através de mais que formalismos:

Você já viu os portfólios X, Y e Z? O Portfólio X são treze fotos de sexo, Y são as flores e Z os negros. As primeiras imagens de sadomasoquismo estão no *Portfólio X*. Elas são pequenas [...] e vêm em uma caixa. Pode ser interessante ter uma parede na exposição com três fileiras de X, Y e Z – mas todas as três fileiras em um único conjunto. Cobriria um espectro, certamente do material sexual, o que poderia ser uma boa maneira de montar. Quando estão pendurados assim, é como um bloco ...²¹²

211 BASBAUM, 2006, p. 75.

212 Ibidem (tradução nossa). No original: “Have you ever seen the X, Y, and Z portfolios? X portfolio is thirteen sex pictures, Y is flowers, and Z is blacks. The earliest of the S&M pictures are in the X portfolio. They're small [...] and they come in a box. It may be interesting to have a wall in the exhibition with three

Figura 042 – Excertos da série *Lisa Lyon*, 1980-82, fotografias de Robert Mapplethorpe, (De cima para baixo) 35,2 x 35,6 cm.; 48,5 x 37,7 cm.; 35,2 x 35,6 cm.; 40,6 x 50,8 cm.



Fonte: (De cima para baixo) Heritage Auctions, Dallas, EUA; Heritage Auctions, Dallas, EUA; MoMA, Nova Iorque, EUA; Thaddaeus Ropac Gallery, Salzburg, Áustria.

A ideia não se referia particularmente a *The perfect moment*, que não montou-se desse modo e foi bem mais enxuta no que tange à gravitação de seus litígios. Para essa exposição, os litígios muito se alargaram, mas se resumiram, basicamente, a apenas sete imagens.

2.6. Mas, se ergues da justiça a clava forte,

Dentre as sete fotografias que evoluíram de um alvoroço, mais habitual, para uma judicialização do trabalho de Mapplethorpe, mais inusitada, observe-se, primeiro, dois avulsos de nudez infantil, *Rosie* e *Jesse McBride*, ambos de 1976 (FIG. 043), que regalam aos ofendidos da arte o lastro de pedofilia que incansavelmente perseguem. Da brecha de nueza de Rosie, parcial e escapulida; e do limpo e completo desvestimento de Jesse, barroco e despreocupado, não se rouba mais que uma assexualidade inocente e meninil. Pelo con-

Figura 043 – (Esq.) *Rosie*, 1976. Fotografia de Robert Mapplethorpe, 35,5 x 35,5 cm. (Dir.) *Jesse McBride*, 1976. Fotografia de Robert Mapplethorpe, 49,9 x 39,2 cm.



Fonte: J. Paul Getty Museum, Los Angeles, EUA.

trário, ela parece propositadamente diligenciada por Mapplethorpe, dilatando os rótulos que o embalam e lacram como artista, e comprovando o sexo dos anjos – daqueles de alegoria barroca, mais ar-queiros que anunci-

antes. Também provando suas particulares competências de representação imagética e de simulacro do real, que são habitadas pelo *modus* da fotografia, persuasivo e fenomenológico: “A fotografia está vagamente constituída como objeto, e os personagens que

rows of X, Y, and Z – but three rows all in one mass. It will cover a spectrum, certainly of the sex stuff, which might be a good way to do it. When they're hung like that, it's like a block...”.

nela figuram estão constituídos como personagens, mas apenas por causa de sua semelhança com seres humanos”.²¹³

Essas duas fotografias podem soar perversoras ou pervertidas, quando quem as vê coleta esse tipo de adjetivação a partir da ressonância do próprio arcabouço – prerrogativa inalienável da livre audiência da arte. Transferindo-a do objeto para o autor num prognóstico presumido de intenções autorais. Transferindo o consumo da obra para a conta do artista, em processo inverso: engenha um domínio da recepção simbólica da obra por sobre as decisões do autor, sintomatizando-as com o mesmo potencial instável e irrelevante de acerto que, igualmente por baixo, diminui a polissemia do objeto de arte. E naturaliza ênfases causais e psicológicas, sem sítio para o fazer e o produto artísticos – outra reviravolta, agora danosa, sobre os agenciamentos mais estabelecidos em relação a qual a jurisdição da arte e qual o lugar da arte.

A maneira como os atores sociais dão sentido a suas práticas e a seus discursos parece residir na tensão entre as capacidades inventivas dos indivíduos ou das comunidades e, de outro lado, as restrições, as normas, as convenções que limitam – mais ou menos fortemente de acordo com suas posições nas relações de dominação – o que lhes é possível pensar, anunciar e fazer.²¹⁴

Por outro lado, pautando-se mais exclusivamente nelas próprias, as imagens igualmente podem fazer soar a honestidade e a ingenuidade daquelas nudezes dos barroquismos angelicais – o impasse já deveria desautorizar a ultrapassagem de decibéis do reclame. A essas duas fotografias, somem-se quatro registros explícitos da cultura sadomasoquista homossexual vigente, de menor (ou nenhuma) ossatura simbólica socialmente estabelecida – fetiches explícitos registrados *in loco*, fracionados do *Portfolio X*. Dentre os quais ressei, aqui, a

Figura 044 – *Jim and Tom, Sausalito*, 1977, fotografia de Robert Mapplethorpe, 19,5 x 19,5 cm.



Fonte: J. Paul Getty Museum, Los Angeles, EUA.

imagem *Jim and Tom, Sausalito*, 1977 (FIG. 044), por pautar previamente, como um agudo

²¹³ BARTHES, 1984, p. 36-37.

²¹⁴ CHARTIER, 2002, p. 91.

cartão de visitas, certas réguas urinárias que acionaram vacilos discursivos contemporâneos – voltaremos a elas, mais à frente. Some-se, também, uma peça do *Portfolio Z* que a história fez icônica da obra de Mapplethorpe, e que ele fez icônica das suas inclusões novidadeiras em espaços expositivos: *Man in a Polyester Suit*, de 1980. Uma daquelas cuja alteridade oitentista pouco a pouco funda legitimidades e pertencas visuais, encorpa penetrabilidades culturais, incentiva assentos teóricos e abre deslocamentos para um melhor trânsito de aceites e diversidades. Os quais o novo milênio algo pluraliza, algo metodiza, algo banaliza. Ponto para Mapplethorpe e *The perfect moment*, em valioso caso específico. Ponto para a AIDS, que sobe esse composto em muitos graus, e matiza em muitas camadas, como a tese vai construindo a partir dessa base gráfica que a inicia.

Como comprovam a posição anteriormente mencionada, da fotógrafa e professora paulista Denise Camargo, e a que vem a seguir, do historiador de arte londrino Kobena Mercer, *Man in a Polyester Suit* tornou-se, em relação ao conjunto da obra do artista, uma peça paradigmática para as vozes eruditas da construção conceitual da negritude. Também pouco a pouco, estas vozes vão furando o bloqueio estrutural e se estabelecendo com a devida firmeza de pensamento na matriz cultural. Mercer coaduna sua própria negritão, e sua própria homossexualidade, numa colisão com o “prazer e perigo mapeado na erótica de Mapplethorpe, não podemos assumir que o público negro esteja de alguma forma isento de seu ‘efeito de choque’ modernista, embora pareça que as vozes negras tenham sido curiosamente silenciosas e silenciadas no recente furor”.²¹⁵

Contra esse pano de fundo, as brilhantes imagens de Robert Mapplethorpe de *Black Males* (1983) são duplamente interessantes, pois as convenções estereotipadas de representação racial na pornografia são apropriadas e abstraídas no discurso da fotografia de arte. Em imagens como o notório “*Man in a Polyester Suit*”, a dialética do medo branco e do fascínio subjacente à fantasia colonial é reinscrita pela centralidade exagerada do falo “monstruoso” do homem negro. [...] As imagens cuidadosamente construídas de Mapplethorpe são interessantes, pois, porque reiterando os termos da fantasia colonial, atendem às expectativas do desejo branco: mas o que elas dizem sobre nossas [dos negros] necessidades e desejos? Aqui retornamos para aquele sentimento de ambivalência, porque, embora possamos reconhecer a dimensão opressiva das fantasias encenadas em tal representação sexual, ainda queremos olhar, mesmo que não possamos encontrar as imagens que queremos ver. O que está

215 MERCER, 1991, p. 164 (tradução nossa). No original: “pleasure and danger mapped out in Mapplethorpe’s erotica, we cannot assume that black audiences are somehow exempt from its modernist ‘shock effect’, although it seems black voices have been curiously silent and muted in the recent furor”.

em questão é que os mesmos sinais podem ser lidos para produzir significados diferentes. [...] Às vezes, eles podem ser divididos em leituras alternativas, quando diferentes experiências são aplicadas à sua interpretação.²¹⁶

Diversidade presente: por essas sete imagens, a conservadora Cincinnati se viu na medula de uma série de contendas rueiras, desmedidas na monta e no vozerio, com recorrentes manifestações públicas das bandas pró e contra. Essas manifestações posicionavam a moeda oitentista das reavaliações de gênero, raça e orientação vis a vis com as moedas gastas da doutrina teológica e do pensamento censório, imbricadas uma noutra atemporalmente, como explorado e constatado naquela afirmação de que a AIDS nada mais seria que um câncer *gay* (FIG. 034).

Afirmação que perdura por utilidade acusatória. Repetiu-se há pouco, em 2012, num discurso em congresso evangélico nacional, por um conhecido pastor e parlamentar brasileiro – daquele rematado tipo que força proselitismos assim que ganha o microfone, regala-do pela entorpecente colisão entre os cargos de deputado e de “‘profeta’ (quem foi mesmo que lhe deu os poderes da profecia?), o deputado-pastor”.²¹⁷ Favorecendo-se desses exatos termos, o gideão contradiz e desinforma “dados estatísticos. Ele divulga falsidades e mentiras propositadamente, para cumprir seus perversos objetivos políticos: estigmatizar e ofender as pessoas homossexuais, escolhidas como ‘o inimigo’ pela sua prédica de ódio”.²¹⁸ Entre a injúria e o enrustimento, o pastor nubla o propício para obscurecer manejos irregulares da conta pública, tais quais um vultoso tratamento odontológico, computado na casa dos milhares – para reembolso da Câmara federal. Outra história antiga: contribuintes acusados que paguem pelo restauro da capacidade oratória de seu ofensor.

216 Idem, 1994, p. 134 (tradução nossa). No original: “Against this backdrop, Robert Mapplethorpe’s glossy images of Black Males (1983) are doubly interesting, as the stereotypical conventions of racial representation in pornography are appropriated and abstracted into the discourse of art photography. In pictures such as the notorious ‘Man in a Polyester Suit’, the dialectics of white fear and fascination underpinning colonial fantasy are reinscribed by the exaggerated centrality of the black man’s ‘monstrous’ phallus. [...] Mapplethorpe’s carefully constructed images are interesting, then, because by reiterating the terms of colonial fantasy the pictures service the expectations of white desire: but what do they say to our needs and wants? Here we return to that feeling of ambivalence, because while we can recognize the oppressive dimension of the fantasies staged in such sexual representation, we still want to look, even if we cannot find the images we want to see. What is at issue is that the same signs can be read to produce different meanings. [...] They can at times be prised apart into alternative readings when different experiences are brought to bear on their interpretation”.

217 WYLLYS, 2012, não paginado.

218 Ibidem.

Ideias punitivas de doença têm uma história antiga [...] Nada é mais punitivo do que dar um sentido à doença – invariavelmente tal sentido é de cunho moralista. Qualquer doença importante cuja causalidade seja tenebrosa, e cujo tratamento seja ineficaz, tende a ser saturada de significação. [...] Doenças epidêmicas eram uma figura de linguagem comum para designar a desordem social [...], essas fantasias grandiloquentes foram, em regra, associadas a doenças epidêmicas, doenças que eram uma calamidade pública.²¹⁹

Com semelhante projeto político, semelhante inimigo, semelhante sugestivo recalcque e semelhante provimento de fiéis, Helms se reelegeu cinco vezes consecutivas para o Senado estadunidense. Por três décadas, de 1973 a 2003, lá ardeu um ciclo de oratórias mais que suficiente para apelidarem-no ‘senador do não’. A outra sorte de fiel pertence Kent Brintnall, professor assistente no Departamento de Estudos Religiosos e professor afiliado ao Programa de Estudos sobre Mulher e Gênero da Universidade da Carolina do Norte. Brintnall proveu, em 2011, uma obra literária que aborda o corpo masculino em dor como figura de redenção, elaborada a partir das produções de Francis Bacon e de Mapplethorpe, com Helms enviesado já nos agradecimentos:

Não escapou ao meu irônico deleitamento o fato de eu ser um funcionário público em um estado que reelegeu repetidamente Jesse Helms, e estou publicando um livro que recomenda as fotografias de Robert Mapplethorpe como um recurso para transformar a operação cultural do Cristianismo. O tempo é frequentemente o maior aliado da justiça.²²⁰

Outra vez, ainda que a figura de Mapplethorpe não esteja autorretratada em nenhuma das sete imagens, e mesmo no *Portfolio X*, como esteve em tantas outras, obsessivamente, dela colaborará sua orientação sexual para embasar os argumentos de ambas as bandas manifestantes. Que o punem dum lado, isentam do outro, sem dar com a gravidade do vínculo artista/obra em si mesmo, quando tomado como amálgama, como uma coisa só. E com a gravidade outra de polêmica mesma: “Como vários comentaristas observaram, as fotografias de sexo de Mapplethorpe são importantes, se não por outro motivo, porque documentam uma subcultura gay masculina que falhou amplamente em sobreviver aos estragos da AIDS”,²²¹ registra Brintnall. Haveria como não falhar? Haveria benesses

219 SONTAG, 2007, p. 53-54.

220 BRINTNALL, 2011, p. 11 (tradução nossa). No original: “It has not escaped my delight in irony that I am a public employee in a state that repeatedly reelected Jesse Helms, and am publishing a book that recommends Robert Mapplethorpe’s photographs as a resource for transforming Christianity’s cultural operation. Time is often justice’s greatest ally”.

221 Ibidem, p. 105 (tradução nossa). No original: “As several commentators have noted, Mapplethorpe’s sex

na sobrevivência reordenada dessa subcultura, por entre os estragos? Essas são também duas questões que a tese vai igualmente construindo a partir daqui.

Ato contínuo, colaborará a orientação de Mapplethorpe para, dum lado, responsabilizar o doente por adoecer. Do outro, adoentar a própria responsabilização, seu cunho moralista, sua fantasia grandiloquente, seu desígnio de desordem social.

De um flanco da praça, uma colisão de grupos religiosos, grupos tradicionalistas e grupos inomináveis, perpetraram brutais gestos de reverência e ordem, gestos braçais literalmente hitleristas – outra vez o ponto de cruzamento entre os ataques ao judaico e ao homossexual, outra vez compreendidos dentro de uma mesma ficção ideológica. Tornam-se ainda mais brutais, se possível for, quando gestualizados ao lado de representantes religiosos, como ocorreu. E sem a expressa e imediata recusa destes, encapsulados que estavam pela motivação de estar ali, acima de tudo; talvez também acalorados pela sempre perigosa vênua dos agrupamentos – possibilidades tratadas para não elencar a pior delas.

Figura 045 – Manifestações a respeito da exposição *The perfect moment*, de Robert Mapplethorpe, (Esq.) em frente ao Contemporary Arts Center, Cincinnati, EUA, 1990 e (Dir.) ao Hamilton County Courthouse, Cincinnati, EUA, 1990.



Fonte: (Esq.) Fotografia de John Stamstad/Contemporary Arts Center. (Dir.) Fotografia de Jim Callaway/Enquirer.

Do outro flanco (FIG. 045), artistas, apreciadores de arte, populares e o jovem movimento LGBTQIA+, num momento em que nem nessa abrangência vocabular se entendia e nem se nominava, quando mais edificava sua união e seus passos, e que ocorreu à defesa manifestante. Esse formato binomial, de posicionamento de blocos absolutamente inversos, repetir-se-á muito desde então, como já demonstrado, situando *The perfect moment*

photographs are important, if for no other reason, because they document a gay male subculture that largely failed to survive the ravages of AIDS”.

numa raiz contemporânea de estabelecimento da exposição de arte como fronteira, literalmente física, entre essas duas massas bastante preceituadas. Ante aquele agravo divisionista, Mercer reconsiderou:

Em 1989 [...] uma revisão parcial das minhas visões iniciais [...] me levou a reavaliar os nus negros e problemáticos de Mapplethorpe. A divisão não é um repúdio ao conceito freudiano de fetichismo e sua importância para a análise de raça e representação, mas sim uma inscrição de grandes mudanças no contexto político e cultural nas quais a leitura e a interpretação do trabalho de Mapplethorpe se tornou uma questão-chave de luta e contestação. De qualquer modo, recentes desdobramentos nas práticas de arte homossexual negra e nas políticas culturais repressivas de Jesse Helms e da [mobilização] *New Right* renovam a relevância do “fetichismo” como um conceito que permite examinar as implicações políticas da ambivalência emocional que surge no cruzamento do psíquico e do social. Na medida em que a divisão também circunscreve o(s) lugar(es) de onde falo, como um sujeito gay negro, as ambivalentes “estruturas do sensível” com as quais tentei negociar e descrever ao interpretar Mapplethorpe, falam para as relações experienciadas de diferença que caracterizam o caráter complexo e incompleto de qualquer identidade social.²²²

As sete fotografias alavancaram uma ação penal por obscenidade. Ajuizada institucionalmente, via governo local: partiu da promotoria de Hamilton County, condado que Cincinnati sedia. No estilo de arrebatamento que se repetirá na promotoria curitibana de 2014, o promotor condadense, Simon Leis, enamorara-se dos refletores midiáticos desde 1976, quando processara e vencera a causa contra o editor Larry Flint e seu magazine pornográfico *Hustler*, com métodos e alaridos semelhantes aos de golpe curitibano e aos de *The perfect moment*. Voltado ao público heterossexual masculino, através de então inovadores ensaios fotográficos, que incluíam igualmente inovadores closes genitais, este periódico constava uma atípica diversidade de modelos interracialiais, transexuais, hermafroditas, de meia-idade e gestantes, sob a mira das lentes que os produziam.

222 MERCER, 1994, p. 171 (tradução nossa). No original: “In 1989 [...] a partial revision of my earlier views [...] led me to reevaluate Mapplethorpe’s troublesome black male nudes. The splitting is not a repudiation of the Freudian concept of fetishism and its importance for the analysis of race and representation, so much as an inscription of major changes in the political and cultural context in which the reading and interpretation of Mapplethorpe’s work has become a key site of struggle and contestation. If anything, recent developments in black gay art practices and in the repressive cultural politics of Jesse Helms and the New Right renew the relevance of ‘fetishism’ as a concept which enables examination of the political implications of the emotional ambivalence that arises at the intersection of the psychic and the social. Insofar as the splitting also circumscribes the position(s) from which I speak, as a black gay subject, the ambivalent ‘structures of feeling’ I have tried to negotiate and describe in reading Mapplethorpe, speak to the lived relations of difference that characterize the complex and incomplete character of any social identity”.

Flint seguidamente frequentou judicaturas em defesa da publicação, ou em ataque reverso a seus acusadores (inclusive contra Leis, um ano depois, insatisfatoriamente). Numa destas ocasiões tornou-se paraplégico, ao ser alvejado por disparos de rifle à saída de um julgamento. O autor dos disparos foi um orgulhosamente autoproclamado supremacista branco. O tipo que aprecia copos de leite, e também aprecia fazer aqueles gestos supra-mencionados, tanto quanto aprecia tocar tribunais – numa amálgama de preferências notadamente recorrente e sintomática, como se vê. Tendente ao patrulhamento incessante do outro, de certa forma aparentemente incompatível àquela surdez e cegueira para com o outro, recusando sua existência. Curiosamente, estas posturas se integram na edificação de um mesmo coletivo, o ultradireitista nesse caso. Nunca integram a mudez: tipificam a si mesmos, esbravejam, metralham. Desargumentam, com o perdão do neologismo.

Leis estava presente e intencionado já na abertura de *The perfect moment*, e apontou a ação penal para o diretor do espaço, o curador e consultor museológico Dennis Barrie. Elencou também o museu, em si, como réu – um grave precedente histórico, em que uma acusação criminal se movia deliberadamente contra esta qualidade de espaço público, erigido como um receptáculo e como uma enciclopédia para arte, ciência e memória. Historicamente encorajado, ao menos até então, pela própria força patrimonial da preservação e da transmissão de seus saberes.

As reações populares antagônicas, iniciadas em frente à exposição, vieram ambas a persistir seus clamores através de uma significativa – simbólica – movimentação territorial, ao voltar a contrapor suas vigílias, posicionando-as outra vez frente a frente, agora nas portas do julgamento. Retornam ali aquelas mencionadas expressões gestuais da barbárie, cerimoniais de um rito pantomimeiro cuja ríspida fala se ritmiza ao ríspido gesto: as saudações nazistas. As quais – veja só – não vieram da banda esquerda, como indicaria a gênese muito argumentada na história brasileira recente, chancelada por certo chanceler pós-posse brasileiro, a dezessete de março de 2019, ao concretar a inversão do verbete de diplomacia, ao ministrar a inversão das relações exteriores ministeriais. Até tal posse, tradicionalmente tão bem tidas na trajetória externa brasileira, qual fosse seu regime interno.

Pior: gênese replicada – de forma favorável à sua primeira dição, como um endosso –, a

quatro do mês seguinte, pelo próprio mandatário nacional pós-golpe, pós-faca e pós-posse, ilustrando com a face de ambos, nessa réplica, um cabal verbete de nescidade – promoveu-a em solo israelense. Convém repetir: em solo israelense.

A comoção das sete fotografias “ajudou a levar o trabalho de Mapplethorpe à atenção de um público bem mais amplo”,²²³ potencializou-se nacionalmente. Já passeava pelo Congresso – tal qual *La Bête* alcançou o Senado –, onde mandatários conservadores repercutiam os manifestantes de mesmo pendor, forçando a pejoração das obras através da associação entre o que se via nas imagens e a orientação sexual de Mapplethorpe. Atrelando a pejoração associativa de sua orientação à causa de sua morte, à AIDS – lugar-comum bem subsistente, como visto.

Outra batalha perdida: pautar coletivamente o que é e o que não é pornografia, e o que a separa da arte. Esses significados se individualizam entre sistemas de experiência, associação, memória, juízo e cognição. Uma batalha ganha: apurações de institutos de pesquisa anunciavam uma clara maioria nacional apostando na importância de exposições dessa natureza, a despeito do desafio que possam representar para certos contingentes populacionais.

Embora o veredito tenha sido pronunciado na madrugada do dia seguinte, foi o dia do julgamento, vinte e cinco de setembro, que se elegeu informalmente, por muitos e até hoje, como *Dia da Arte*, precedendo num exato mês o calendário oficial estadunidense – o brasileiro homenageia a doze de agosto, o mundial a quinze de abril. Timbrar o julgamento com tal título, debaixo da matriz espetacular norte-americana, raia a pedra de toque que *The perfect moment* representou para as jurisdições expositivas. Para estas jurisdições, pode-se sobrepular a salvaguarda cultural que midiática, histórica e historiograficamente beneficia, ainda mas cada vez menos, as tendências europeias e norte-americanas, para usufruir do marco representativo que a mostra, e seu embate forense, balizaram para a valência universalizante que rege as artes, na leitura correta. Como se dá com as pandemias, com a arte as fronteiras são contextuais.

O júri de oito membros decidiu, unanimemente, pela inocência dos acusados: um museu e seu diretor. Ou mais: pela inocência da arte. Um melhor precedente foi aberto para a au-

223 Idem, 1991, p. 164 (tradução nossa). No original: “has helped bring Mapplethorpe's work to the attention of a wider public audience”.

tonomia e para a perpetuidade dos cubos brancos, mesmo que permaneçam assíduos das berlindas e cheguem a fazer supor o colapso de suas certezas, como o período recente bem se observa. E a obra de Mapplethorpe se inscreveu em definitivo no tabuleiro histórico das artes, “agora desfruta de notoriedade aprimorada e um público muito mais amplo do que jamais teve durante seus vinte anos de prática artística nas margens da vanguarda novaiorquina”.²²⁴

Quando a cidade de Cincinnati se recusou a mostrar os nus de Mapplethorpe no seu museu, o fotógrafo tornou-se numa celebridade mundial. Desde então, mostrar nus masculinos equivalia a defender a liberdade de expressão artística. Em pouco tempo, não houve exposição de fotografia que não tivesse os seus nus ousados.²²⁵

Uma carreira tortuosa, de conquistas lavradas, encerrada precocemente junto a uma trajetória de vida igualmente tortuosa, de vontades acossadas, bonificou-se com a ventura da notoriedade instantânea, plenamente constituída em poucos momentos – outro preceito para a contemporaneidade, passando seus recibos: celebração em poucos e certos passos. Tão suscitadas num momento tão decisivo, as fotografias de Mapplethorpe ajudaram a inscrever no jargão e no direito da arte a exposição extrema do corpo, e a legitimação plástica da negritude. Também ensaiaram inscrições de equanimidade para gênero e para orientação, quando se direcionaram à sua própria figura, computando assim a narrativa de si na rebarba.

Além dos atualmente explícitos e impreteríveis partidarismos de *Independência em risco* ou *Quem não luta tá morto*, e além das atualmente improteláveis inclusões da 1ª *Mostra Regional M'Bai de Artes Plásticas* ou do *Forno Popular da Jaceguai*, o inventário de alterações expositivas brasileiras recentes é uma amostra representativa de tantas outras colisões de pensamento despertadas pelo acontecimento expositivo. É um indício do andamento dos convívios sociais, ou da falta dele. É um sintoma das condutas coletivas, que centra e emparelha, com maior recorrência, as apostas de seus aceites e os princípios de suas recusas na diversidade de vidas e vivências que essas exposições publicam.

Os aceites centram tal diversidade na exibição pública do exercício da sexualidade e do desejo, e as recusas a ombreiam no exercício da religiosidade curva. No centro e no om-

224 Ibidem (tradução nossa). No original: “now enjoys enhanced notoriety and a far wider audience than he ever did during his twenty years of art practice on the margins of the New York avant-garde”.

225 LEDDICK, 2005, P. 396.

breamento de diversidade e religiosidade, por sua vez, fixam-se corpo, gênero e orientação. A sucessão dos acontecimentos expositivos dessas três décadas, ligando 1989 e 2019, em que diversos museus e galerias de certo modo herdaram e sequenciam o momento jurídico de *The perfect moment*, testa a maturidade das instituições envolvidas: as museológicas, as executivas e as judiciárias. Não menos importante, põe a celebração instantânea em paralelo (senão de encontro) aos extremismos ideológicos, comprovando seu leito oitentista, no pulso desta tese.

A arte desfruta uma proteção especial que nem toda opinião possui, e disso os tribunais já se ocuparam com bastante frequência. A liberdade de opinião está garantida na Constituição, mas não o privilégio de expressá-la pública e oficialmente. Enquanto a arte dispuser de instituições que proporcionem esse privilégio, ela conservará a sua função na nossa sociedade. Essa sociedade não é tão tolerante quanto diz e não aprova, exceto a arte, nenhuma outra autoridade que possa ter condições de colocar publicamente em discussão temas polêmicos e, sobretudo, tomar ela mesma posição.²²⁶

Noutros inflamados testes do instituto judiciário, do convívio social e do conduta coletiva, o turbulento 1989 foi o ano em que o oncologista Drauzio Varella entrou, pela primeira vez, na Casa de Detenção de São Paulo. No ambulatório de poucos recursos ali disposto, diante daquela fileira de pacientes extremamente suscetíveis à pandemia, inaugurou seu alerta, sua pesquisa e sua clínica voltados para a prevenção, os cuidados paliativos e o enfrentamento pedagógico da AIDS. Estes também maturaram por essas três décadas na ação de Varella, e obstinam-se até hoje. Menos longevidade teve a própria penitenciária masculina, popularmente chamada Carandiru por situar-se no bairro homônimo da capital paulista. Era então considerada a maior da América Latina, em razão de sua superpopulação de uma quase dezena milhar, bem acima da capacidade física, distribuída numa outra quase dezena de pavilhões – coincidentemente, a etimologia tupi-guarani da palavra remete a ‘recipiente de abelhas’.

Entre amontoamento e enxame, zangas e agulhões, a respeitabilidade do jaleco e a premissa da insalubridade deram passe e caução a Varella, dentro de um território altamente tensionado pelo confinamento mal administrado, a bem dizer abandonado. Também e portanto, pela precariedade das galerias e improvisado das clausuras. Ainda, pela tribalidade geograficamente setorizada – claro indício de autogestão prisioneira, confirmada pelo

226 BELTING, 2012, p. 94-95.

código de celas, operado por companheirismos, por estigmas e por bem estabelecidos mandamentos partilhados. Se desrespeitado o código, o sujeito será julgado por facções que “não sancionam os mesmos crimes, não punem o mesmo gênero de delinquentes”,²²⁷ cujos braços, quando em soltura, operam bem abaixo do pecúlio, e bem acima da ética das milícias que lhes sucederão oportunamente, no andar comunitário dessas mesmas décadas. O presídio fez-se, de fato, um organismo vivo e autogerido, até sua cozinha era praticada pelos próprios detentos.

Numa obra literária documental, *Estação Carandiru*,²²⁸ hoje tida como icônica tanto em termos de denúncia das condições carcerárias brasileiras, quanto de historiografia nacional da AIDS, Varella descreve o que prenunciou daquela conjuntura tensionada. Pela confiança adquirida, transcreve relatos sobreviventes da execução sumária que aconteceu ali, fixada ainda mais icônica na história prisional, quando em sua ampla midiatização reapareceu “o corpo supliciado, esquartejado, amputado, marcado simbolicamente no rosto ou

Figura 046 – Massacre do Carandiru, fotografia de Andreas Niels, 36 x 25 cm.



Fonte: Folhapress, 02 out. 1992, São Paulo.

no ombro, exposto vivo ou morto, dado como espetáculo”.²²⁹ A polícia militar estatal interveio, em 1992, sobre um amotinamento interno, não raro considerando o cenário supra-mencionado. Desta feita, com uma truculência “desastrosa e mal preparada”,²³⁰ segundo a promotoria que condenou, em 2001, o coronel mandatário da invasão armada. Condenou-o por fuzilamento – sem confronto – de cento e onze presos. Número sibilino,

de dados nebulosos. Um exemplar destes relatos atualiza, em hostil realidade contemporânea, a primeira das dez pragas bíblicas e talmudistas: “haverá sangue por toda a terra [...] até nas vasilhas de madeira e nas vasilhas de pedra” (FIG. 046).²³¹ Atualiza, em bárba-

227 FOUCAULT, 1987, p. 13.

228 VARELLA, 1999.

229 Ibidem.

230 GWERCAMAN, 2001, não paginado.

231 Êx. 7: 19.

ros e sorológicos termos, a fábula de Jacó, a luta solitária contra um destino anunciado por uma força maior que a sua, seguida da sobrevivência repentina e providencial:

Descreveu assim o caminho de volta: “Estava lavado de sangue, um monte de cadáver espalhado. Não podia parar a fila, os polícias mandavam correr e ameaçavam: se alguém me espirrar sangue, vai morrer! Tinha que correr descalço naquela sangueira, sem levantar os pés para não sujar os elementos, que eles queriam achar pretexto pra matar” [...]. A essa altura, embora os acontecimentos já lhe tivessem anestesiado o medo da morte, Jacó se preocupou por estar descalço, com os pés esfolados do futebol: “Tanto HIV na cadeia, se escapar vivo vou acabar pegando AIDS. Foi quando um PM mandou a gente empilhar direito os corpos, na Escola, que estava a maior bagunça de braço e perna, as cabeças cada uma para um lado. Nisso que ele está falando, alguém se mexeu na pilha. Ele foi dar uma coronhada de metralhadora no cara e se distraiu, aonde que eu me aproveitei e deitei num cantinho, no meio dos falecidos”. Ficou imóvel na brecha entre os corpos, com a respiração quase presa, até que os quatro entraram com o último cadáver. O PM se dirigiu a eles: “Terminou? Eles responderam que sim. Rá, rá, rá, rajou os quatro. Caíram duro por cima dos próprios companheiros que a gente tinha carregado”. Enquanto o medo da AIDS salvava a vida de Jacó.²³²

Cinco anos depois, uma manobra jurídica repleta de falsetes interpretativos reverteu a condenação do coronel, distendendo severamente a credibilidade dos tribunais nacionais sem estar em Curitiba. O recurso da sentença tramitava desde a condenação, e o coronel fora eleito deputado estadual no ano seguinte a ela, na sequência de uma candidatura que desdiz que “a justiça não mais assume publicamente a parte da violência que está ligada a seu exercício”.²³³ Ao contrário, agora assume sim, dela se orgulha e a ela recorre como capital político – o número de registro do candidato no pleito legislativo gabava: quarenta e um mil, cento e onze.

Cento e onze.

O oficial, também celebrizado com rapidez, no negativo de Mapplethorpe, encontrou mais que suficiente coletividade de fervorosos apoiadores, que o elegeram nessa motivação representativa. Ato recíproco, credita-se à indignação de outros detentos, em outras penitenciárias, uma possível razão para o surgimento, no ano seguinte ao *Massacre do Carandiru*, do PCC, como ficou conhecido. Também identificado como Partido do Crime, o violento e territorialista Primeiro Comando da Capital equipará regimes de crime organiza-

²³² VARELLA, 1999, p. 292-294.

²³³ FOUCAULT, 1987, p. 14.

do e tentacular, será financiado majoritariamente pelo narcotráfico, e dará favoritismo de alvo à polícia militar. Predileção motivada, primariamente, pela ideologia de combate à opressão dentro dos sistemas prisionais. Ou pela vingança dessa opressão: o coronel deputado será um dos triunfais executados, pouco depois da sua eleição.

Outra vez a bilateralidade, em que um flanco só justifica sua existência quando toma o outro, seu oposto, como referente. Outra vez a polarização colérica, na sua versão mais instintiva, cheia de corpos atravessados por suas tendências – eugenistas numa ponta, genocidas na outra. Outra vez a comoção como fator de fácil recrutamento de súcias. Outra vez o testemunho do vigor das fissuras sociais, que elegem periodicamente figuras intelectualmente prosaicas para lotar bancadas da bala. Figuras cujo despreparo cultural se traveste num discurso de aposta na dispensabilidade da cultura.

A suspeição daquela sentença revertida também verifica a frequência da intencionalidade no adubo de magistraturas, quando se observa sua semelhança com aquele oportuno aprisionamento curitibano, no fim da década seguinte. Aquele que antecipou-se a uma provável e já predileta candidatura presidencial, excluindo seu personagem do convívio e do pleito. Assim viabilizou a vitória do concorrente azarão: o capitão reformado, a quem a nova pandemia facilitou o genocídio de mãos lavadas, enquanto cumprimento de promessa de campanha. Defensor do armamento civil e da brutalidade policial como pautas e projetos de governo, considera-os eixos sociais tão estimuláveis quanto o desmanche cultural. Igual antagonismo de rebote: a arma e a tranca no avesso da diversidade e do saber. Estande de tiro versus biblioteca: estranha contraposição.

Além do coronel, as setenta e quatro condenações dos policiais militares diretamente envolvidos seguem estas décadas num jogo de empurra entre instâncias, entre magistrados solistas, entre extremos ideológicos. Na etapa mais recente, contam-se reestabelecidas. Já as convicções extremas seguem bastante lineares, senão crescentes. Como formadoras de popularização instantânea, se tensionaram muito lá atrás, afirmando 1989 como um longo ano de esgarçaduras. Ainda nele, Helms se juntará a outro senador republicano nortista, Al D'Amato, para tentar reverter os fundos públicos como os quais o NEA premiara a fotografia *Immersion (Piss Christ)*, do novaiorquino Andres Serrano. A obra já havia sido exibida em 1987, ano de sua produção, na Stux Gallery da própria Nova Iorque, com repercussão favorável e sem maiores polêmicas. Do mesmo modo que a tela *Cruzando*

Jesus Cristo com deusa Schiva fora criada em 1996 por Fernando Baril; ou data de 1994 o óleo *Cena de Interior II*, de Adriana Varejão; ou ainda as mistas *Travesti da lambada e deusa das águas* e *Adriano Bafônico e Luiz França She-há*, de Bia Leite, são de 2013, ano em que finalmente foram a julgamento aqueles setenta e quatro oficiais. Todas essas obras só serão altercadas em 2017, quando reunidas em *Queermuseu*. Ressalte-se, portanto, que as peças dos dois primeiros, Baril e Varejão, aniversariavam mais de duas décadas de sua produção.

Do mesmo modo, também, que *La Bête*, do *Panorama da Arte Brasileira*, também de 2017, fora performada publicamente em dez ocasiões anteriores pelo fluminense Wagner Schwartz, desde 2015, sem maiores repercussões. Bem como a produção do conjunto das obras de Pedro Moraleida Bernardes, apresentado no mesmo 2017 em *Faça você mesmo a sua Capela Sistina*, se encerrara em 1999, quando do falecimento do artista. A prolongada impontualidade com que surgem, reúnem-se e organizam-se as diligências por censura a todas essas obras, *Piss Christ* inclusa, comprova aquele aguardo dos néscios, nas sombras, por uma suposta autorização política e pública (não deveriam, mas às vezes dissociam-se os dois significantes), encorajada e repartida quando de uma aparente representatividade: iguais néscios em cargos eletivos. Tal autorização é, primariamente, apenas suposta, acreditada, porque implica ruptura democrática e violação constitucional à luz do dia e em praça pública – exterioridades de pouca vocação, método e traquejo dos pleiteantes. Preferem fazê-lo em oculto. Só não sabem ocultar, estando em evidência: quebram decoros e criminalizam responsabilidades diariamente.

Desses cargos, a recidiva de Helms comprova, por sua vez, o resultado quase histórico do alcance de cadeira governamental para o modelo de representante que tudo conclui por si próprio, tão pouco afeito ao saber crítico e científico, à leitura, às artes. À cultura enfim. Modelo que se renova no azarão vitorioso, que surpreender-se-ia em instruir-se sobre certas pautas urinárias precederem, em muito, o Carnaval carioca de 2019, como já retratara *Jim and Tom, Sausalito, 1977*. Modelo que se renova “incitado pelo xenófilo celeste que regularmente escolhe como messias gente bizarra. Aquele que não tem a confiança de sua tribo e de sua família (‘ninguém é profeta em sua terra’), o meteco desajustado do meio em que vive”,²³⁴ na letal adversidade de ser esse meio o presidencial.

234 DEBRAY, 2004, p. 132.

Um “Messias fronteiro, perturbado e perturbador (o contrário de ‘Tradição, Família e Propriedade’”²³⁵ que ele acredita apregoar). Um que incita crimes de ódio quando desconsidera o termo soropositivo, e delonga “o termo aidético, já em desuso, para se referir às pessoas vivendo com o vírus”.²³⁶ Em seguida, reduzindo-as à condição onerosa, desumanizando-as como simples propícios de uma grande despesa para o país, assim situando-as, e a seus tratamentos gratuitos, no favor e no favorecimento. A tensão provocativa está implícita na injúria, que Varella capta como derivada de “uma desumanidade inqualificável. Uma grosseria que não merece nem comentário”.²³⁷ Repetem-se aquelas ideias punitivas, cujos palanques para a “doença são meios poderosos de pôr a culpa no doente”.²³⁸

A sociedade sempre fez isso, a culpa da doença que ele tem. Na Idade Média, a hanseníase, eles diziam que eram os impuros, aqueles que eram os ímpios, os que não acreditavam em Deus, os que ofendiam a Deus. A tuberculose, quem eram? Eram os devassos, os devassos que pegavam tuberculose, e na AIDS, os promíscuos. Essas pessoas não pensam que isso pode acontecer com alguém da família delas.²³⁹

Para os palanques de Helms e D'Amato, a expedição de quinze mil dólares para a obra de Serrano embasava um e consistia num ultraje à cultura, como a mal entendiam. E o parlatório republicano generalizava-se na ideia de que o financiamento oficial a *Piss Christ* violava a separação entre Estado e igreja. Um laicismo apregoado e destituído ao mesmo tempo, nessas locuções. Que também cá se reprisa, vide o grafado no vestuário da consorte – oitenta e nove mil sortes antes, incontáveis jóias depois – do azarão, no primeiro pronunciamento natalino oficial, televisionado a vinte e quatro de dezembro de 2019: Jesus, amigúde. Vide as confissões palanqueiras do azarão, quando em marchas devotas a meados do mesmo ano.

Confissões que, se não fazem suspeitar, do messias fronteiro, o cabal dessaber do significado de secularidade estatal, e de sua soberana constitucionalidade, então presumem a contradição e o paralogismo nos arcos do decoro e da responsabilidade, que forjam amolentar as letras de pronunciado ainda mais reentrante, facultado em fevereiro de 2017: “não tem essa historinha de Estado laico não, é Estado cristão. E quem não concorda que

²³⁵ Ibidem, p. 72.

²³⁶ CALIXTO, 2020, não paginado.

²³⁷ VARELLA, Drauzio *apud* CALIXTO, 2020, não paginado.

²³⁸ SONTAG, 2007, p. 52.

²³⁹ VARELLA, *op. cit.*

se mude. As minorias têm que se curvar para as maiorias”.²⁴⁰ Ressobre assombro, mas não dúvida: por nenhuma outra tratar-se-ão estas minorias, senão daqueles mesmos espoliadores da liberdade de Helms. Se a nescidade está tão pandêmica quanto os vírus, mudar para onde?

A provisão do NEA para *Piss Christ* foi cancelada, de fato. Gestou, assim, um possível incentivo para Helms frontear *The perfect moment* em seguida. Na feita de Helms ou na outra, a desapropriar a secularidade estatal justo enquanto a apregoam, sempre se apoiam os parlamentares nas articulações de bancadas e de ativismos recheados de um cristianismo arrogado e evangelista. Para amostrar o mesmo: corpo, gênero e orientação historicamente reprisados no núcleo das angústias sociais. Daí esse orto do duplo enjeitamento aos positivos oitentistas, tão coincidentemente enredada pela AIDS estava aquela maioria de gênero masculino e orientação não normativa, exercida a celebrar vitórias do corpo: a doença lhes enjeita a vida, a sociedade os enjeita a equidade.

2.7. Iluminado ao sol do Novo Mundo

As repulsas morais ao corpo, ao gênero, à diversidade e à exteriorização expositiva destes atravessam a história de suas representações. Estão registradas, por exemplo, lá no abalo provocado pela pintura realista de Gustave Coubert, *L'Origine du monde*, de 1866, ou lá naquelas outorgas nazistas da tal ‘arte degenerada’, moderna e abominada, contrastada a outra tal ‘arte oficial’, romântica e virtuosa. Em que pese essa atemporalidade, esse contínuo, a alvorada da amálgama ainda vigente, talvez majorada, nas mais diversas teias discursivas, dentre elas as disputas expositivas, se compõe e alicerça na década de 1980, como se viu. Junta o corpo exposto, o gênero equiparado, a orientação avultada, o fator favorecedor das polêmicas e a autonomia discursiva num só composto. Cozinhado nas dinâmicas daquele fim de século e milênio, com sua riqueza aquisitiva yuppie e sua rai-vosa letra escarlate para a AIDS, letra da qual “bem no início e continuando até hoje, o discurso sobre a AIDS é dirigido por uma atitude terrivelmente moralista em relação ao sexo. Esse moralismo assevera que certos tipos de sexo são bons e outros tipos de sexo

²⁴⁰ Cf. COLOMBO, 2018, não paginado.

são maus”.²⁴¹

O tema viral *não* é uma transposição da área biológica, pois tudo é atingido ao mesmo tempo e com os mesmos direitos pela virulência, pela reação em cadeia, pela propagação aleatória e insana, pela metástase. [...] Assim, a AIDS corresponde menos a um excesso de sexo e gozo do que a uma descompensação sexual por infiltração geral em todos os domínios da vida, a essa ventilação do sexo em todas as variantes triviais da encantação sexual. É em todo o sexual que a imunidade se perde, que se perde a diferença sexual e, por isso, a própria sexualidade. A confusão elementar da epidemia se instala nessa difração do princípio de realidade sexual, no nível fractal, micrológico e desumano. [...] Também a arte não conseguiu, de acordo com a utopia estética dos tempos modernos, transcender-se como forma ideal de vida [...], desapareceu em proveito de uma circulação pura das imagens, numa transestética da banalidade. A arte até precede o capital nessa peripécia.²⁴²

Depois da generalização do capitalismo financeiro por quase todo o planeta, a partir do final da década de 1970, virá a ressaca da efusividade da década de 1980, exteriorizada e vulcânica, virá a disforia pós-orgia dessa “epidemia de simulação, [...] uma espécie de *epidemia do valor*”.²⁴³ Findo esse outro banquete de Dionísio – e Dâmocles –, tombará, ao lado dos sorológicos, o próprio conceito de yuppie – estilo de vida e razão de existir. Anglicismo absorvido e dicionarizado, esse fogo-fátuo oitentista deslumbrou-se com seu próprio enriquecimento jovem, rápido e especulativo, em grandeza par daquela que deslumbrara o sexo fácil e anônimo do fim do milênio, mercador da propagação do vírus, “marca de uma sexualidade sem rosto, infinitamente diluída no caldo de cultura político, midiático, comunicacional e, enfim, no desencadeamento viral da AIDS”.²⁴⁴

Também os yuppies, enquanto perfil de contexto, não resistirão às reviravoltas do decên-

241 CRIMP, 2014, p. 85 (tradução nossa). No original: “from the very beginning and continuing through today, the discourse on AIDS is driven by a terribly moralistic attitude towards sex. This moralism asserts that certain kinds of sex are good and other kinds of sex are bad”.

242 BAUDRILLARD, 1991, p. 4-6 (tradução nossa). No original: “El tema viral no es una transposición del campo biológico, pues todo está afectado al mismo tiempo y en la misma medida por la virulencia, por la reacción en cadena la propagación aleatoria e insensata, la metástasis. [...] Así el SIDA corresponde menos a un exceso de sexo y de goce que a una descompensación sexual por infiltración general en todos los ámbitos de la vida, a una ventilación del sexo en todas las variantes triviales del hechizo sexual. La inmunidad, la diferencia sexual y, por consiguiente, la misma sexualidad se pierden en el todo sexual. La confusión elemental de la epidemia se instala en esta difracción del principio de realidad sexual, en el nivel fractal, micrológico e inhumano. [...] Tampoco el arte ha conseguido, según la utopía estética de los tiempos modernos, trascenderse como forma ideal de vida [...], ha desaparecido en favor de una circulación pura de las imágenes, en una transestética de la banalidad. El arte precede incluso al capital en esta peripecia”.

243 Ibidem, p. 3 (tradução nossa). No original: “epidemia de simulación, [...] una especie de epidemia de valor”.

244 Ibidem, p. 5 (tradução nossa). No original: “la huella de una sexualidad sin rostro, infinitamente diluida en el caldo de cultivo político, mediático, comunicacional, y finalmente en el desencadenamiento viral del SIDA”.

dio que fura as bolsas sanguíneas e as mercantis, arrastando consigo toda sua ostentação existencialmente justificante, aquele exibicionismo de segunda onda espetacular, dos valores do ter sobre o ser sucedidos pelos do parecer sobre o ter. Adquirir arte, ainda mais como prestígio que como moeda, abriu um espaço de interseção entre os investidores ‘amorais’ yuppies e os artistas ‘imorais’ oitentistas. Especialmente quando se identificavam uns com os outros pela mocidade etária – requisito de busca dos primeiros aos segundos.

Compradores generosos, com pouco ou nenhum conhecimento sobre arte que supere a vontade de pavonear, e chocar, a partir de extravagâncias frágeis, os yuppies abriram a brecha que inverte os raciocínios mais classicistas e tradicionalistas, regularmente dominantes nas relações entre os endinheirados e as obras que compram e exibem. Assim, penduram a arte que desencoraja moralismos nas paredes das mansões e dos apartamentos de cobertura – para esses espaços, segue da arte aquele habitual pendor seletivo à pintura e à escultura, agora investido pelo senão histórico da fotografia, novidadeira nessa agência de elevação de valor e culto. Essa linguagem se disporá mais compatível ao novo contexto adquirente, que junta num só pacote de gostos as inclinações à literalidade visual com as insciências artísticas – ou indiferenças, dado o *leitmotiv* –, para instaurar uma mais valia exorbitante. Já desde seu recente surgimento, a fotografia possivelmente cativa o melhor prestígio entre as artes de gráfica reproduzível, mas galga ali um patamar de primeira linha na circulação e aquisição dos objetos de arte, da qual não mais sairá. Mapplethorpe tem parte nessa conta.

Os anos 60 e 70 viram a fotografia de nu masculino sair da gaveta. Nos anos 80, ela havia de estar na boca-de-cena. Na euforia dos anos 80, gastava-se sem conta, nomeadamente no domínio da arte. Os novos-ricos queriam investir o seu dinheiro em qualquer coisa que se visse e mostrar que eles (e as suas mulheres) tinham gosto. Robert Mapplethorpe estava pronto e esperava por eles. Protegido de Sam Wagstaff, rico colecionador de fotografias, Mapplethorpe foi habilmente promovido a criador de um novo gênero de fotografias de arte que se vendiam caro. A sua obra incluía lindas crianças, elegantes damas da alta-roda, flores delicadas e homens nus de físico impressionante, bem servidos de órgãos sexuais. Por vezes, ele só fotografava o órgão em questão, em grande plano. A sua técnica estilizada, muito adaptada aos retratos de crianças e às flores, tornava estas imagens de sexos ainda mais chocantes e este choque foi o detonador. A fotografia de arte, que andava à procura do seu cami-

nho, acabava de o encontrar no nu masculino.²⁴⁵

Implicit Tensions: Mapplethorpe Now foi uma retrospectiva ocorrida, ao longo de todo 2019, no Guggenheim Museum novaiorquino. Dividida em dois blocos semestrais distintos, alinhava, coincidentemente, ambos os enredos retromencionados aqui, sobre as ver-
ves de Mapplethorpe. O primeiro deles: as histereses expositivas, aparelhadas de duas formas. Numa, pelas polêmicas de rua e de tribuna de *The perfect moment*; noutra, por essa autorização da fotografia extremada nos espaços de produção, circulação e recepção da arte.

O segundo: seu próprio epígono, que vai de encontro a e dá encontro entre noções de legado – muito significantes aqui por tese, muito significativas para um artista foiçado pela AIDS – e de admissão produtiva, desdobrada nos objetos de fotógrafos avizinados ou sequentes que possam, em algo, ler-se contagiados pelo tipo de proposta investigativa de Mapplethorpe, e/ou pela desobstrução dos aceites, que lhes é estendida. Para a curadoria de *Implicit Tensions*, esse ‘algo’ afunilou-se nas circuições identitárias. Na verdade, elas circundam com veemência crescente sua obra. Vêm, desde seu fecho, abraçando pautas da contemporaneidade, mas não própria ou necessariamente se centram nas suas decisões autorais. A aposta de *Implicit Tensions* no identitário, e no elenco específico de artistas que o sublinha, quer provar certo acomodamento histórico que, lá atrás, caucionaria uma pequena e importante parte do pluralismo contemporâneo nas deixas de Mapplethorpe.

Sublinha-se o ‘agora’ do subtítulo, para granjear tanto o legado na obra outra, quanto a dialética entre perpetuação e datação que envolve o produto conceitual deixado por Mapplethorpe – que não soa respondida. Esse primeiro enredo propende-se justo do primeiro bloco da mostra, vigorante de janeiro a julho, que anuncia explorar “toda a gama de práticas do artista, bem como seu complexo legado no campo da arte contemporânea”.²⁴⁶ Mas que, para a crítica, parece refugiar um esvaziamento das costumeiras tensões, dispondo-se entre o somente cauteloso, dada a continuada sismicidade de Mapplethorpe, e o preocupado detector de perfil de audiência atual, daquele que nela regula a si.

O esvaziamento detector sugere – ou aposta – que as bravuras e as bravatas do hiato fez

245 LEDDICK, 2005, p. 396.

246 IMPLICIT TENSIONS: MAPPLETHORPE NOW, 2019-2020, não paginado.

estas tensões mais corriqueiras para 2019, e as dotou de mais historicidade para compreender 1989. As tornou mais *implícitas* de fato, se não seguiu para pasteurizá-las de vez nas dobras imagéticas do novo milênio. É uma possibilidade, ainda que as salas separadas para uma ou outra peça dos portfólios X e Z algo desdigam. Idem o amplo reaquecimento social das nescidades.

Junto dessa possibilidade, e também em seu contrário, o esvaziamento cauteloso sinaliza, mais latente (e mais correlato a todos os argumentos que volteiam as demais mostras inventariadas aqui), que os espaços expositivos, no hiato, ainda podem e devem recorrer a modelos representativos como *The perfect moment*. Dados seu apelo público e seu ganho jurídico para as artes servirem para reassegurar, sempre que necessário, o escanteamento dos apedeutas em suas sombras de origem, até que uma educação ubíqua possa, talvez, extingui-los. Afinal, está bem exemplificado que as bravuras e as bravatas dos tempos mais recentes tentam forçar demonstrações de que tal apelo poderia até ser resistente, mas não seria tão agregador, e qual ganho não seria tão definitivo. Com a devida urbanidade, também não se pode apoucar que instituições privadas da arte rentabilizam o ingresso para manterem-se – conjugar esses dois fatores pendura nas paredes desses cubos outra tensão implícita, mesmo sob o ideário bordão de que polêmica atrai audiência.

Embora não sejam mencionados diretamente, tais episódios estão nas entrelinhas da atual exposição no Guggenheim, que parece evitar trazer novas polêmicas sobre o artista. A montagem é bastante sutil, deixando o conteúdo explícito para salas separadas ao final, mas inserindo de forma inteligente uma ou outra imagem sugestiva em meio a outras mais convencionais [...] Apesar de reunir os principais momentos de Mapplethorpe [...] a exposição não aponta muitos caminhos para rever sua obra no contexto atual. Em julho, o museu encerra esta e abre uma segunda parte que discute a influência de Mapplethorpe em nomes contemporâneos do acervo —embora fosse mais interessante se as duas acontecessem ao mesmo tempo.²⁴⁷

Ainda que não aconteçam ao mesmo tempo nessa mostra, as produções de Mapplethorpe e de Rotimi Fani-Kayode se encontram nessa segunda parte. Fani-Kayode foi tomado ali como ‘contemporâneo’, mas poderia sê-lo somente no que tange à sua recuperação crítica, que é mesmo recente. Porque sua produção sincroniza-se com a de Mapplethorpe: são ambas oitentistas em ápice e apogeu, majoritariamente monocromáticas, pretas e

247 LAVIGNE, 2019, não paginado.

brancas, contrastadas. Nuas e homossexuais.

Atravessados todos esses denominadores comuns, desvinculam-se nas prerrogativas de Fani-Kayode, criador de outras explicitudes, mais incensuráveis que as de Mapplethorpe – etéreas numa ponta, idílicas noutra, às vezes ambas ao mesmo tempo. Explicitudes cujo pertencimento racial retira uma série de questões da disputa narrativa de 1989 (quicá da 2019 ainda), a começar pela maior ausência de arcabouço teórico que desse conta desse fazer estrangeiro, nas raias da circulação oficial de arte ocidental. Seguindo, tão logo fundado – ou localizado – esse arcabouço, pelos padrões de argumentação que questionaram Mapplethorpe, aqueles inquiridos de objetificação do corpo negro.

Voltam a vincular-se na data e na *causa mortis*: a AIDS pra ambos. 1989 pra ambos.

O iacobrigense Fani-Kayode foi agrupado, na coletiva, a Lyle Ashton Harris, Glenn Ligon, Zanele Muholi, Catherine Opie e Paul Mpagi Sepuya, por serem “artistas que oferecem abordagens expansivas para explorar a identidade através do retrato fotográfico”.²⁴⁸ Ainda que correta, essa é uma definição também em ponto de fuga polemista, tal qual não correr os dois blocos expositivos numa só vez. Aí está o segundo enredo aqui proposto, vinculado a legado e admissão aos circuitos expositivos e críticos, sequenciais a Mapplethorpe, coincidindo com o segundo bloco expositivo de *Implicit Tensions*, que seguiu de julho de 2019 a janeiro de 2020.

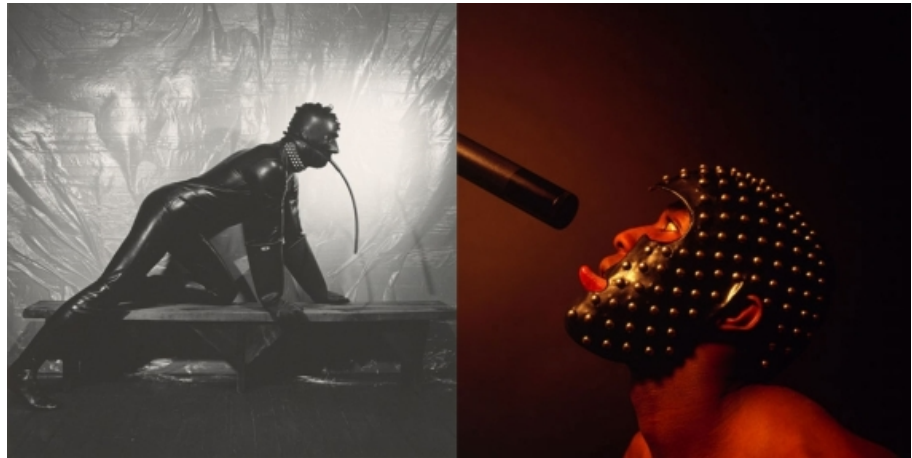
Excetuando o próprio Mapplethorpe e Opie – cuja polissemia centrífuga mutilações e sub-culturalismos, atravessados pelos papéis fixos e infixos da orientação –, os demais elencados imperam refletir, na negritude dos sujeitos retratados nas obras, a negritude de seus sujeitos autorais, com a propriedade que esta lhes faculta, quicá lhes impõe. Seja através das delicadezas de xeque aos construtos sociais de cor e gênero de Harris. Seja na intertextualidade racialmente panfletária de Ligon. Seja no molestado ativismo autorretratado por Muholi. Seja na ática sugestão desejosa das nudezes estilhaçadas de Sepuyia. Se as apostas identitárias ligam concretamente todos esses artistas, então a associação com Mapplethorpe dá-se mais no afunilamento de um aspecto ideológico que nele se lê e dele se maneja; e menos no trato formal, que se afunila também, mas unicamente no fronte de serem fotografias todas as produções.

A ressalva, outra vez, enfatiza a obra de Fani-Kayode, carregada de uma série de paren-

²⁴⁸ IMPLICIT TENSIONS: MAPPLETHORPE NOW, *op. cit.*

tescos formais evidentes com Mapplethorpe, além de outra série também em termos de valores estéticos e tendências de orgulho, elevando sujeitos e objeto retratados ao lugar da arte e da episteme (FIG. 047).

Figura 047 – (Esq.) *Joe*, NYC, 1978, fotografia de Robert Mapplethorpe, 35,8 x 35,5 cm. (Dir.) *Untitled (bodies of experience)*, 1989, fotografia de Rotimi Fani-Kayode, 123,8 x 123,8 cm.



Forma-se um ponto crítico, que não livra a tinta desbravadora da década de 1980 do fato de que “cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro”.²⁴⁹ Aquele foi um período de abertura difícil para Mapplethorpe, infinitamente mais difícil para Fani-Kayode, cujo portfólio ficará mais destinado ao porvir, através de “combinações múltiplas de pensamentos separados no tempo”,²⁵⁰ que recuperam artes e histórias. Esse ponto crítico se combina àquele outro, não muito bem especificado em *Implicit Tensions*: o de Fani-Kayode não atender cronologicamente ao perfil de correspondência hereditária, proposto à leitura expográfica dos demais. Não atende enquanto tempo de *acontecimento* de sua arte. Atenderá enquanto tempo de *reconhecimento*: a amplificação tardia de sua celebração, ainda que anterior à mostra, é bem menos imediata ao seu pós-morte que a do Mapplethorpe elevado após *The perfect moment*.

A diacronia diz tudo: o reposicionamento de sua obra teve de aguardar o período potencialmente inclusivo dos anos recentes, globalizador por caminho traçado, inclinado à coleta multicultural por retroalimentação, mas também por compreensão – que demanda tempo, arte e história. Razões óbvias: embora tenham forças plásticas equivalentes e fazeres coetâneos, Mapplethorpe era branco. Fani-Kayode, negro – enquanto autor e enquanto autoria, que não se embranquecia ante o controle do discurso hegemônico de quarenta anos atrás (FIG. 048). Mapplethorpe tinha mais recursos cenográficos e ferramentais,

A diacronia diz tudo: o reposicionamento de sua obra teve de aguardar o período potencialmente inclusivo dos anos recentes, globalizador por caminho traçado, inclinado à coleta multicultural por retroalimentação, mas também por compreensão – que demanda tempo, arte e história. Razões óbvias: embora tenham forças plásticas equivalentes e fazeres coetâneos, Mapplethorpe era branco. Fani-Kayode, negro – enquanto autor e enquanto autoria, que não se embranquecia ante o controle do discurso hegemônico de quarenta anos atrás (FIG. 048). Mapplethorpe tinha mais recursos cenográficos e ferramentais,

²⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69.

²⁵⁰ Idem, 2015, p. 25.

Figura 048 – *White feet*, 1986-87, fotografia de Rotimi Fani-Kayode, 20,1 x 35,5 cm.



Fonte: BOURLAND, 2019, p. 181.

Fani-Kayode mais improviso. Mapplethorpe era estadunidense. Fani-Kayode, nigeriano. Mapplethorpe era migrante. Fani-Kayode, imigrante. Mapplethorpe era central em toda a sorte de aspectos, à exceção de sua orientação. Fani-Kayode era periférico em todo azar de aspectos, à exceção de seu gênero.

Interprete-se disso a oferta do objeto artístico, também, enquanto responsiva a uma circunscrição, a um enclave do seu

sujeito autoral (e simultaneamente ao território dúbio entre um e outro, objeto e sujeito). Não apenas ao tempo e lugar de valência, de continência, de vida – e de morte – de ambos, mas também a uma miríade de determinantes e vicissitudes, estabelecidos ou intuídos por esse tempo e por esse lugar, a partir de cenários circunscritores: sociais, culturais, econômicos, partidários, raciais. Especialmente a partir das fronteiras naturalmente dúbias e oscilantes entre uns e outros desses cenários. E entre todos. A mobilidade de tais cenários, e portanto daquele enclave, tem por paradoxo a necessidade de sua própria existência, referenciada temporal e geograficamente – a precipitar etnografias e alteridade na arte.

Ela bem as hospeda, interessada. Não que a circunscrição dos cenários expresse encerramento, especialmente no que se refere ao espaço – nativo, ou adotivo por migrações e diásporas. Mas também no que se refere ao tempo, cuja leitura é móbil, obstaculizada e “supõe também uma crítica em regra da noção de *evolução*, tal como a história da arte a emprega espontaneamente”.²⁵¹ E não que expresse pertencimento em regra – e em sítio –, pois da arte a história tende a legitimar discursos posto os discursos a legitimarem, quando seleciona-os nesta mutuação, reciprocamente referente e “tipicamente *genealógica*, capaz de interrogar-se, ao mesmo tempo, sobre as condições de *engendramento* das obras e sobre o ritmo agonístico de suas *destruições*, de suas sobrevivências, de [...] suas revoluções ou insurreições em todos os gêneros”.²⁵² Serve para a arte, serve para a AIDS.

²⁵¹ DIDI-HUBERMAN, 2015, p.195.

²⁵² Ibidem, p.195.

“Afirmo, para começar, que ‘doença’ não existe. Portanto, é ilusório pensar que se pode ‘desenvolver crenças’ sobre ela para ‘responder’ a ela. O que existe não é doença, mas práticas”. Assim começa a investigação de François Delaporte sobre a epidemia de cólera de 1832 em Paris. É uma declaração que podemos achar difícil de engolir, enquanto testemunhamos a devastação da AIDS no corpo de nossos amigos, nossos amantes e em nós mesmos. No entanto, é crucial para a nossa compreensão da AIDS, porque destrói o mito tão central para as visões liberais da epidemia: o de que existem, de um lado, os fatos científicos sobre a AIDS e, do outro lado, a ignorância ou a deturpação desses fatos ficando no caminho de uma resposta racional. Irei portanto suceder a asserção de Delaporte: a AIDS não existe apartada das práticas que a conceituam, representam e respondem a ela. Conhecemos a AIDS somente nessas e através dessas práticas. Essa afirmação não contesta a existência de vírus, anticorpos, infecções ou rotas de transmissão. Menos ainda 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 reconhecermos que a AIDS existe somente nessas construções e através delas, a esperança é que possamos também reconhecer o imperativo de sabê-las, analisá-las e tomar o controle delas.²⁵³

A arte e a AIDS requerem o mesmo para se completarem: a vida.

“Foi a vida, muito mais que o direito, que se tornou o objeto das lutas políticas, ainda que estas últimas se formulem através da afirmação de direito”²⁵⁴: com esse oroboro Foucault estrutura um dos pilares que sustentam os desdobramentos que ele próprio promove sobre a amplitude do conceito de *biopolítica*. A cuja formulação recorrem, com frequência, os fazeres contemporâneos políticos e jurídicos, para habilitar ou reabilitar suas práticas e seus critérios, lá no ambíguo das margens que os delimitam.

O campo tenso e extenso que esse conceito habita não foi criado por Foucault, mas por

253 CRIMP, 1988, p. 3 (tradução nossa). No original: “‘I assert, to begin with, that ‘disease’ does not exist. It is therefore illusory to think that one can ‘develop beliefs’ about it to ‘respond’ to it. What does exist is not disease but practices’. Thus begins Francois Delaporte’s investigation of the 1832 cholera epidemic in Paris. It is a statement we may find difficult to swallow, as we witness the ravages of AIDS in the bodies of our friends, our lovers, and ourselves. But it is nevertheless crucial to our understanding of AIDS, because it shatters the myth so central to liberal views of the epidemic: that there are, on the one hand, the scientific facts about AIDS and, on the other hand, ignorance or misrepresentation of those facts standing in the way of a rational response. I will therefore follow Delaporte’s assertion: AIDS does not exist apart from the practices that conceptualize it, represent it, and respond to it. We know AIDS only in and through those practices. This assertion does not contest the existence of viruses, antibodies, infections, or transmission routes. Least of all does it contest the reality of illness, suffering, and death. What it does contest is the notion that there is an underlying reality of AIDS, upon which are constructed the representations, or the culture, or the politics of AIDS. If we recognize that AIDS exists only in and through these constructions, then hopefully we can also recognize the imperative to know them, analyze them, and wrest control of them”.

254 FOUCAULT, 1988, p.158.

ele desenvolvido – já desde o primeiro tomo de sua trilogia *História da Sexualidade*.²⁵⁵ Na qual ele interpreta a administração das populações e a regulação da vida, com suas relações de força, tendo em conta simples realidades biológicas. O que se repetirá depois nele próprio, quando surge o vírus que levará consigo, em suas primeiras e mais severas levas, também o próprio Foucault, em 1984, aos cinquenta e sete anos de idade. Por sua vez, o conceito topa especulativamente, num fortalecimento mútuo, com os contemporâneos preceitos de lugar de fala e representatividade.

Na contemporaneidade, a combatividade e a legitimidade destes últimos preceitos tendem a superar o assujeitamento daquele primeiro conceito, que registra-se grafar, ineditamente de fato, em 1920, na obra do cientista político sueco Johan Rudolf Kjellén, para descrever sua concepção do Estado não apenas como uma governança distanciada, no topo de uma pirâmide de cartas sociais. Aparentemente estável, mas prontamente suscetível, nas cifras de *parar meios de produção* – ou de *circulação*. Mas socialmente aceita e compartilhada – outra vez o pacto civilizatório (e o colonial) –, implicada numa hierarquização entre mandantes, mandados, mediatários e algumas figuras de escape, no fim das contas igualmente arquetípicas (os neutros, os volúveis).

Para além, Kjellén propõe o Estado como uma forma vivente propriamente dita, provida de uma organicidade análoga à de um ser biológico.²⁵⁶ Nesse amplo, a nem tão corriqueira consciência que se tenha ou se possa ter o sujeito quanto a uma administração, um programa de outrem sobre o uso de sua vida embocando em sua morte – ou, em seu extremo, o sorvedouro de sua vida forçando sua morte, o saber-se corpo utilitário, nascido para morrer – já pode ser também apropriada, desenvolvida e apresentada culturalmente como um ato de contestação biopolítica.

Saber-se é o mordente vital, o arranque. Ponto pra arte.

Esse ato contestatório visibiliza os regimes de cisão humana, com os quais a espécie e suas poucas raças (já dizem uma só) parecem permanentemente a lidar – com ação, coação ou omissão de extrato religioso –, em que se força a produção de uma alteridade onde ela de fato não existe. Para justificar como único construto possível o uso de alguém por outro alguém. Visibiliza-se que o que se está em destinação são, frágil e primariamen-

255 Cf. 1988, p. 132-134

256 Cf. KJELLÉN, 1920, p. 3-4.

te, as aparências, as fisionomias. Os aspectos dos corpos: os tons de suas peles, o gênero de seus genitais, a orientação que institui e constitui seus desejos, seus afetos. Visibiliza o racismo de Estado em seus lócus colonialistas e seus latos continentais, que sensibilizam geografias.

Visibilizam-se trânsitos.

Visibilizar decidiu Fani-Kayode, quando se confrontou com a abreviação tangível de sua vida, explorando-a e publicando-a em um desaparecimento espectral dos corpos retratados em suas fotografias, ou em omitir-lhes os rostos. Maquia-os na série *Nothing to lose* (FIG. 049) – nada a perder quando está tudo perdido, nada a perder quando o que se dei-

Figura 049 – (Esq.) *Every moment counts (ecstatic antibodies)*, 1989, fotografia de Rotimi Fani-Kayode, 121 x 121,8 cm. (Dir.) *Nothing to lose XI (bodies of experience)*, 1989, fotografia de Rotimi Fani-Kayode, 122 X 122 cm.



Fonte: Autograph – Association of black photographers, Londres, Inglaterra.

xa é carne, nada a perder quando o que se ganha é espírito. Já em *Dan mask* ou *Ebo Orisa* (FIG. 050) oculta-os com máscaras iorubás, de sua familiaridade natal e consequente intimidade simbólica, despersonalizando-os como indivíduos e personificando-os como entes espirituais corporificados. Adicionando, em reta, outra cepa de invisibilidade, estabelecida entre relações do natural com o sobrenatural, ainda assim flexionada na subordinação do corpo, do dominado para o dominante.

Essas máscaras, exemplos específicos de um *não ser* culturalmente recorrente, com o qual o sujeito destitui-se de si e cede a identidade de seu corpo ao uso de outra identida-

Figura 050 – (Esq.) *Dan mask*. 1989, fotografia de Rotimi Fani-Kayode, 23,2 x 25,2 cm. (Dir.) *Ebo orisa*, 1987, fotografia de Rotimi Fani-Kayode, 35,5 x 41,5 cm.



Fonte: Autograph – Association of black photographers, Londres, Inglaterra.

de, espiritual, validam o quanto o “poder [...] é fortemente associado com máscaras, figuras de divinação e outros objetos”,²⁵⁷ o que bem prova o repertório figurativo manejado nos púlpitos, nos palanques e nas tribunas, onde se elevam as cognições dos vestuários, dos adereços, dos ornamentos (FIG. 049) – até mesmo daqueles tratamentos odontológicos. Também no escopo iorubá, as máscaras fabricam o “modelo de um sistema simbólico baseado na expressão de poder”,²⁵⁸ no qual elas próprias se hierarquizam, através de diferentes e específicas ênfases. A expressão e o sistema próprio que as formata bem podem refletir cânones biopolíticos, a seus termos.

Detectar a biopolítica que está entranhada em todos os formatos de tráfego social – dentro de sociedades e entre sociedades – é evidenciar um ganho interpretativo sobre as estruturas de poder. Ganho que as desenreda e as expõe, que muito se instrumentalizou nas falas sociais dessas últimas décadas do século passado.

Revelar a biopolítica é centralizar as discussões nos mecanismos de “administração dos corpos e de gestão calculista da vida”,²⁵⁹ informando o quanto esses mecanismos habitam a razão e o centro das causas e dos efeitos das sujeições. Mecanismos estes que, ao

257 ARGENTI, 1992, p. 206 (tradução nossa). No original: “Power [...] is strongly associated with masks, divination figures and other objects”.

258 Ibidem, p. 199. (tradução nossa). No original: “model of a symbolic system based on the expression of power”.

259 FOUCAULT, 1988, p. 152.

poder, tanto aportam quanto justificam estruturas coercitivas, capacitadoras de perspectivas disciplinatórias sobre os modelos de vida.

Assim, desde que Foucault sistematizou, de Kjellén, esses termos associados – biopoder e biopolítica –, outorga-se ainda mais à percepção a maneira disciplinante com que estão intencionados os discursos sobre a sexualidade, sobre as disposições corporais, sobre a saúde e a doença. Sobre a reprodução. Sobre o contrato social e o aceite que o sustenta, pelas vias da bonomia e do silenciamento: a ideia socialmente bem distribuída e bem compartilhada de como devem ser e como se devem reconhecer vidas possíveis de ser vividas – e como não devem ser e não se devem reconhecer modelos outros.

Sobre, enfim, as experiências do envelhecimento (imunossenescência a reboque), ao longo das quais se estimula incessantemente o autocontrole e a temperança, moderadores das suspeições, aquiescentes e contentados com o que houver de apequenamentos. E se desestimula a perscrutação das letras miúdas desse contrato, estabelecendo as normatividades que produzem conformidades e conformismos. A tomada de consciência desses métodos de Estado tende a vazar sua contraparte, a agrupar coletivos, como se viu com ACT UP e Gran Fury. Ou coletividades, como também se viu, pelo próprio compartilhamento de seu exceto (ou excisão) social, pelo reconhecimento desse exceto entre si, notadamente taxado comportamental ou fisionomicamente: raça, gênero, orientação, idade. O escanteamento dos Jacós, dos mancos, centraliza seus haveres entre eles próprios.

O fraseado das campanhas educativas sobre AIDS sugere que a informação a respeito da AIDS está prontamente disponível, é facilmente adquirível e indiscutível. Qualquer um que tenha procurado estudar os “fatos”, no entanto, sabe o quão difícil é obtê-los. Desde o início da epidemia, uma das poucas fontes de informações atualizadas sobre todos os aspectos da AIDS tem sido a imprensa gay, mas esse é um fato que nenhuma campanha educacional (exceto as que emanam de organizações gays) dirá a vocês.²⁶⁰

Revelar biopolítica, evidenciar ganho interpretativo, entregar à percepção comunitária são tarefas de apreço da arte. Não dela injuntivas e nem dela exclusivas, mas estão pres-

260 CRIMP, 1988, p. 237 (tradução nossa). No original: “The sloganeering of AIDS education campaigns suggests that knowledge about AIDS is readily available, easily acquired, and undisputed. Anyone who has sought to learn the “facts”, however, knows just how hard it is to get them. Since the beginning of the epidemic, one of the very few sources of up-to-date information on all aspects of AIDS has been the gay press, but this is a fact that no education campaign (except those emanating from gay organizations) will tell you”.

critas em seus receituários, optadas especialmente pelos artistas que produzem tendo paisagens adversas como entorno sólido e contaminante. Que mais imediatamente veem, em réplica, o acionamento de um processo paulatinamente contributivo, somatório – e transformador –, que pode ter seu trabalho como o agente detonador que faltava. Veem a faísca social que pode trazer sua plástica. “Realmente gosto de expor o que choca as pessoas. Sei que as pessoas não gostam de dizer a verdade o tempo todo, mas o que as pessoas não gostam de dizer é exatamente o que me leva a pintar”,²⁶¹ aposta Cheri Samba a respeito das locuções de sua produção, frequentemente ansiosas quando abordam a continuada calamidade pandêmica na África. Apostada por sua vez, para se tornar visibilidade, num cruzamento entre didatismo e desabafo (FIG. 051).

Figura 051 – *Le patron*, 1992, acrílica e colagem sobre tela de Chéri Samba, 88,9 x 115,9 cm.



Fonte: Annina Nosei Gallery, Nova Iorque, EUA.

Na África, o artista Cheri Samba, do Zaire (Congo), endereçou à questão da AIDS os seus pôsteres. Em grande extensão, porém, fora do mundo industrializado, a arte sobre AIDS continua problemática porque a própria arte é carregada de tabus contra a sexualidade e, nalguns casos, a representacionalidade. Onde quer que a expressão artística seja controlada para fins políticos ou sociais, a arte sobre AIDS permanece quase inexistente.²⁶²

261 SAMBA, Cheri *apud* SELZ; STILES, 2012, p. 425 (tradução nossa). No original: “I really like showing what shocks people. I know that people don't like to tell the truth all the time, but what people don't like to say is exactly what drives me to paint”.

262 SMITH, 1998, p. 810 (tradução nossa). No original: “In Africa, artist Cheri Samba of Zaire (Congo) has addressed the issue of AIDS in her posters. To a large extent, however, outside the industrialized world, AIDS

Samba dobra a aposta, ante a urgência, nesse endereço de tabus para destinar seus anúncios pictóricos na AIDS oitentista em solo africano, em modo quase pedagógico de aviso, de persuasão, de alarme. Modo que faltou à celeridade governante: “Eu diria que minha pintura pode também ser política, por que não? Não sou um manifestante: eu digo a verdade e, se critico um pouco, é pra ajudar as lideranças”,²⁶³ ironiza. Lideranças sob pandemias nem sempre pedem (algumas recusam), mas precisam mesmo de ajuda.

Esse código vermelho comprova outro ponto nevrálgico que essa tese observa repetidamente percorrer a produção, a motivação produtiva e a própria atitude dos artistas que seleciona, cada qual a seu volume expressivo e sob a liberdade ou a cautela de seus enunciados singulares: o modo atuante. Que invade instituições de governo e de farmácia, cobra-os, aponta-os suas bioéticas, ou a falta delas. Mostra para eles mesmos, e para as comunidades onde atuam ou deixam de atuar, seu papel sobre a vida. E sobre a morte.

E também entende que esperá-los reativos a grupos minoritários, largamente periféricos ou oportunamente marginalizados (pela mesma mecânica que sustenta esses órgãos), ignoraria deles o próprio formato, sua substância hábil tanto à ação quanto à omissão, que pode espontaneamente conveniar-se no ponto cego e no ponto morto. Sobretudo ignoraria a areia cadente, dentro da ampulheta rápida da AIDS. O modo atuante então bifurca-se, além de assaltar superintendências da vida e da morte, e popularizar seus métodos, também arregaça as próprias mangas na antevisão da terra arrasada, salva a si, salva aos seus: “Minha arte é parte integrante do meu ambiente. Ela se inspira nas pessoas, preocupa-se com as pessoas e é para as pessoas”,²⁶⁴ margeia Samba. Depois de ir ao governo, resta ir às pessoas.

O escultor Liyolo Limbe M'Puanga e os pintores Moseka, Moke e Cheri Samba podem ser todos familiares, mas também há obras em personagens menos conhecidos, como o persuasivo Kanga Lokake, um jovem albino que morreu de AIDS em 1993. Lokake foi o criador dos pequenos e móveis teatrinhos de autômatos animados, operados por cordas e polias. Andando pelas ruas de Kinshasa, ele foi originalmente desacreditado como ‘o carroceiro albino’, até que as pessoas

art remains problematic because art itself is laden with taboos against sexuality and, in some cases, representationality. Wherever artistic expression is controlled for political or social ends, AIDS art remains almost nonexistent”.

263 Ibidem, p. 426 (tradução nossa). No original: “I would say that my painting can also be political, why not? I am not a protestor: I tell the truth and if I criticize a little bit, it is to help the leaders”.

264 SAMBA, 2006, p.142 (tradução nossa). No original: “My art is part and parcel of my environment. It draws its inspiration from the people, it is concerned with the people, and it is meant for them”.

perceberam o significado moral de seus pequenos espetáculos, como 'Democracy' e 'Watch out – AIDS'.²⁶⁵

Há muitas obras em personagens menos conhecidos, de fato é onde estão a maioria delas. Dentre as quais o sistema de circulação da arte elege também, porque não dá conta e porque não chega até elas, dependendo de em que lugares estão, ou escolheram estar. Curiosa e receptiva, a rua é o lugar adequado para o rebote do biopoder, forçoso de inclusão nos costumes e nas narrativas amplas desses costumes, na persuasão ou no grito – projeções rueiras por excelência. Essas movimentações de granjeio aparelham todos os tamanhos de contrarrevoluções, que encaixam a mesma direção biopolítica, mas em sentido contrário. Todos os tamanhos vestem bem.

Qualquer pequena voz, qualquer carroceiro operando amarrilhos e roldanas é também a personificação da exemplaridade, facilitando o reconhecimento de pares contra a noite da AIDS, lá em suas esquinas, onde todos estão iguais. É só prestar atenção na estória que o carroceiro conta. Quando o homem reconhece os seus, ele formaliza o reconhecimento de si. “Durante milênios, o homem permaneceu aquilo que ele era para Aristóteles, um animal vivente que, além disso, era capaz de uma existência política. O homem moderno é um animal na política do qual sua vida de ser vivente é uma questão”²⁶⁶ motriz, que se estabelece com muita profundidade através das réguas do folclore, do popular, tão profundamente quão logo ele perceba a si mesmo como uma pequena polia, ao lado de tantas outras. Dentro de uma engrenagem maior que dele depende, delas depende.

2.8. Sei o caminho dos barcos. Eu faço da mentira, liberdade. E de qualquer quintal, faço cidade

Deixar viver, apenas para atender uma função, normalmente laboral. Ou matar. Ou também deixar morrer, propositadamente sem cuidar, sem assistir. Ou ainda permitir, impedir ou manipular a gestação de vida, nas rédeas da mesma funcionalidade aplicada aos

265 SMITH, 1997, p. 33 (tradução nossa). No original: “Sculptor Liyolo Limbe M'Puanga and painters Moseka, Moke and Cheri Samba may all be familiar but there are also pieces on lesser-know characters like the beguiling Kanga Lokake, a young albino who died of AIDS in 1993. Lokake was the creator of small, mobile, animated automaton theaters operated by ropes and pulleys. Busking the streets of Kinshasa, he was originally disparaged as 'the Cart Albino', until people realized the moral significance of his little shows like 'Democracy' and 'Watch out – AIDS’”.

266 FOUCAULT, 1988, p. 188.

corpos, na interseção entre a utilidade predita neles e a vontade caprichosa, voluntariosa. Na gramática da biopolítica e do biopoder, são essas as práticas que delimitam as raias e os extremos da soberania, suas ferocidades, seus atributos mais medulares. Exercitar a soberania é exercer taxonomia e biotério desde sobre mortandade até sobre a mortalidade, e definir a vida como a própria pedra fundamental da implantação e da manifestação de poder.

Observe-se sob quais condições práticas se exerce o matar, o deixar viver ou o expor à morte – como direitos. Observe-se quem é o sujeito dessa lei quimérica e distópica, para tentar articular uma possível desambiguação entre a biopolítica dimensionada por Foucault, e a necropolítica, redimensionada pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, atualizando e sofisticando um conceito do e no outro, como o próprio Foucault já fizera a partir dos dados de Kjellén.

Observe-se quem é o objeto dessa falsa lei, que, na oportunidade de ter dela ciência, “recompensa-se, requalifica-se e reaprende a valorizar o peso da sua vida e as formas da sua presença no seu corpo, na sua palavra, no Outro e no mundo”.²⁶⁷

Observe-se, sobretudo, que o antagonismo etimológico entre as definições de Foucault e Mbembe vai responder, com a devida precisão e o devido propósito, à questão encoberta: nas fronteiras entre os termos reside a constatação semântica e epistêmica de uma violência letal, dimensionada na contraparte inalienável – e até hoje insuperável – de que, para que algumas populações possam viver sob tais fundamentos e quais confortos, outras terão de ser exploradas até a morte. Os lugares de fala – lugares geográficos propriamente ditos – dos dois filósofos coincidem a correspondência fatal: nações historicamente servidas e servidoras.

Se em conteúdo os ideários se atravessam, se entrecruzam e se embaralham, em forma pedem o exercício aflitivo da diferenciação, a estabelecer alcances e limites para cada um. A estabelecer que, a priori, Foucault pensa as decisões piramidais sobre *a vida*, a partir do corpo e do uso do corpo de uma figura de raça, gênero e orientação indefinidas. Mas que soa respeitante, pelo lugar de pertença e expedição da sua fala, ao corpo e ao uso do corpo do homem branco ocidental. Enquanto Mbembe pensa as decisões piramidais sobre *a morte*, a partir do corpo negro e do uso do corpo negro – secularmente silenciado, usado

267 MBEMBE, 2014, p. 273.

e subordinado pelo corpo branco. Seja através das colonizações europeias forçadas na África, seja através das escravidões nas Américas, seja através das atuais submissões refugiadas em diversos fusos. O corpo branco vai responder, então, como o agente direto do direito arrogado à morte do outro, como o sujeito de uma hierarquia imediatamente superior (FIG. 052), sempre inclinada ao invasor, à invasão. O sujeito previamente autorizado por uma tal figura abstrata de juízo, que não é negra. Nem exatamente é humana *per si*: é cultural, histórica, econômica, etc., articulando uma organização igualmente abstrata, sob a qual a sujeição desse corpo negro desviou-o de si e submeteu-o. Sob a qual sujeitam-se todos os corpos, feito aquelas polias naquela engrenagem. Uns com mais confortos que outros. Alguns com bem mais.

Figura 052 – (Esq.) Ken Moody and Robert Sherman, 1984, fotografia de Robert Mapplethorpe, 49,5 x 50,2 cm. (Dir.) *In gods we trust*, c.1980, fotografia de Rotimi Fani-Kayode, 25,1 x 25,2 cm.



Fonte: (Esq.) Robert Mapplethorpe Foundation, Nova Iorque, EUA. (Dir.) *Autograph* – Association of black photographers, Londres, Inglaterra.

Mais além, há gerências sobre a vida e sobre a morte que ultrapassam a autoridade e a autorização do homem, e sobre as quais ele só pode exercitar sua vontade biopolítica ou necropolítica não por agir, mas por propositadamente se alhear da ação: ao omitir-se e forçar omissões terceiras. Ao manipular forças secundárias e responsivas, desviando ou negando acessos a políticas de seguridade e legislação trabalhista, bem como a processos de socorro, de acompanhamento, de analgesia ou de cura. Trata-se, nesse recorte, da enfermidade. Do corpo enfermo sendo direcionado à ampliação da enfermidade. A se

tornar o corpo condenado, por exclusão ou negação assistencial. Ou pela omissão de exercer desde possíveis obstruções até concretos impedimentos ao contágio e à propagação de um agente patológico. Pandêmico, aprofundando o recorte.

Salvo peculiaridades biológicas, a doença incide sobre os corpos através de uma amálgama entre as condições dos mesmos e suas sujeições. Ou seja, a doença incide sobre os corpos, primeiramente, pelos acessos que obtém aos mesmos. Salvo especificidades biológicas de exceção, a doença não incide por seletividades de raça, de gênero ou de orientação. Mas o modo com que se lida socialmente e se responde (ou deliberadamente não responde) à doença sim: escolhe raça, escolhe gênero, escolhe orientação. São decisões culturais e sociais, que evidenciam formatos de biopolítica e necropolítica não só exercidos por posições de poder, mas também exercidos comunitariamente, popularmente, entre pares, dos salvos para com os condenados. A figura de autoridade, aí, é uma figura de comunidade. Também abstrata, subjetiva, moral. Escolhe-se coletivamente a partir da maneira como se estabelecem as estratégias de participação ou de afastamento de si, de cooperação ou de abandono do outro – e de como esses estatutos se propagam.

Também de como se instituem, estimulados pela recusa à visão daquela presença próxima, faceada, da doença, quando “os objetos do pavor mais profundo (decomposição, decadência, contaminação, anomia, fraqueza) identificam-se com a doença”.²⁶⁸ Tais enclaves do corpo enfermo podem se exteriorizar até de maneira extrema, em condições endêmicas. Tais conchaves acusatórios, persecutórios ou discriminatórios podem se exteriorizar até de maneira universalizante, em condições pandêmicas. A preservação da espécie cede à autopreservação, e a autopreservação cede à autoproclamação do direito à vida e à boa vida – o que vale para a doença do corpo e também vale para a doença do espírito. Essa autoproclamação do direito é a que acredita que, se o outro é diverso, a diversidade é inimiga. É a que até mesmo prefere que o outro seja *marcadamente* diverso, para melhor excetuá-lo. É a que sempre tenta habitar forçosamente a arte, quando tenta agir em prol de sua restrição, de sua censura, pois a diversidade habita na arte e a constitui, enche a casa. É a que, uma e outra vez, ensaia seu ressurgimento a partir de autorizações representativas. É a que flerta com distopias panópticas foucaultianas, em metástase por todo o corpo social.

268 SONTAG, 2007, p. 53.

O panoptismo é um dos traços característicos da nossa sociedade. É uma forma de poder que se exerce sobre os indivíduos em forma de vigilância individual e contínua, em forma de controle e punição e recompensa e em forma de correção, isto é, de formação e transformação dos indivíduos em função de certas normas.²⁶⁹

O próprio corpo branco, masculino e europeu de Foucault arranha a voga do que a contemporaneidade entende e padroniza, também com certa neoplasia, por privilégio – palavra mal aplicada, que deveria ser trocada por normalidade, por democratismo, por direitos civis enfim. Para que sua ausência fosse mais combatida. Afinal, a incorreção do uso disseminado desse termo está lá no seu oposto, é tão somente havê-lo: uma destituição tão mais ampla, tão mais enraizada, que alça até condições basilares, fundamentais, à altura de privilégios. Em consequência, o uso da palavra questiona mas incorpora hierarquizações de acesso como fatos sociais definitivos, no sentido em que investiga quem tem algo – um acesso clínico, por exemplo – e porquê o tem, em detrimento de outros, em vez de questionar não tê-lo todos. Não é privilégio ter, é restrição não ter. É controle. É projeto.

Para a arte, todavia, essas contradições terminológicas não deixam de apontar que, “como locais de uma cultura neutra (agora denunciada como *white and male*), precisam resolver em si mesmos os conflitos [em que a] assim chamada história da arte foi sempre uma história da arte europeia”.²⁷⁰ O corpo branco, masculino e ocidental de Foucault só hesita, contudo, a esse estatuto pleno dessa dialética dos privilégios quando a ele se soma sua orientação homossexual, que ao longo de sua vida foi eclipsada (em certos espaços dir-se-ia tolerada) em prol da unanimidade de acolhimento a seu pensamento e à sua excelência acadêmica (acolhimento que também expõe certas vantagens de alcance da fala, em semelhante funil de oportunidades). Ao estar este autor entre os primeiros pilares culturais do final do milênio a enfermar e fenecer em decorrência da AIDS, é por seu corpo enfermo tornado corpo condenado, então tornado corpo morto, que imediatamente se conectará sua orientação à sua enfermidade, como era práxis do período. Ainda que, na égide desse tal privilégio que deveria ser normalidade, todo o processo tenha podido se dar de forma algo distanciada da arena pública, bem mais respeitosa e silente, bem menos invasiva à sua figura e aos seus próximos do que era práxis no período – ain-

269 FOUCAULT, 2002. p.103.

270 BELTING, 2012, 96-116 *passim*.

da assim sobrevivida naquelas comparações com Muzil, naquelas especulações sobre objetos de intimidade doméstica.

No plano conceitual, é portanto no ponto de intersecção entre a clínica do sujeito e a política do paciente que se desenvolve o discurso [...] acerca da violência [...], o político e o clínico têm em comum ser, ambos, os lugares psíquicos por excelência. Nestes lugares, a priori vazios, que a fala vem animar, está em jogo a relação com o corpo e com a linguagem. Tanto num como noutro podem também ver-se dois acontecimentos decisivos para o sujeito: por um lado, a alteração radical e quase irreversível da relação consigo e com o outro [...] e, por outro, a extraordinária vulnerabilidade da psique confrontada com traumas do real. Mas a relação entre estes dois universos [...] não confunde em nenhum momento a política da clínica e a clínica do político. Oscila constantemente de um polo para o outro. Tanto encara a política como uma forma de clínica como encara a clínica como uma forma de política.²⁷¹

Os artistas que posicionaram narrativas de suas artes defronte da AIDS de alguma forma desenvolveram discursos acerca da violência, relacionaram corpo e linguagem – com viralidade como bem comum aos dois –, lutaram tentando iluminar as estratégias tradicionais e oficiais de silenciamento, de escanteamento, de obscurecimento que se aplicam sobre o corpo doente. Tirando-o da visão social, ampliando a expatriação que essas mesmas estratégias aplicam sobre qualquer corpo, de qualquer alteridade. As releituras e reapropriações artísticas dessas estratégias, em prol de seu próprio desmanche, ou ao menos em prol da atenção sobre sua perigosa acomodação social, que normaliza o olhar comunitário, é também o centro simbólico da obra de Fani-Kayode, que maneja o corpo em relação a lugares de pertença e de exclusão amplamente raciais, francamente sexuais.

Nascido em 1955 e falecido aos 34 anos de idade, de sua obra fotográfica os substratos temáticos da AIDS são, em maioria, porvindouros em sentido crítico, como tudo o mais que translada sua arte através de “uma arqueologia crítica dos modelos de tempo, dos valores de uso do tempo na disciplina histórica que elegeu as imagens como seus objetos de estudo”.²⁷² Os conceitos de recuperação e de reparação confundem seus portos na travessia cronológica que conduz entender a obra de Fani-Kayode, como confundem-se os portos da clínica necropolítica da AIDS e da expatriação de raça, de sexo e de passagem que norteia suas fotografias. A fatalidade de destino serve como mesma

271 MBEMBE, *op. cit.*, p. 273-274.

272 DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 19.

bússola: está naquela clínica da AIDS, está nas imagens de Fani-Kayode.

Em 1966, quando Fani-Kayode contava onze anos de idade, sua família se mudou para a Inglaterra, refugiando-se da violenta Guerra Civil de Biafra (estado secessionista nigeriano, existente entre 1967 e 1970), e tirando de seu pai a posição de liderança e proeminência política iorubá, na qual “os variados domínios vêm coexistindo, negociando e casando entre si por séculos”.²⁷³ Fani-Kayode completou seus estudos na Inglaterra e partiu para um período de graduação universitária em Artes e pós-graduação em Fotografia nos Estados Unidos, retornando à Inglaterra depois disso.

O trauma da desterritorialização e da mobilidade, por si e sobretudo pela forma como se deram, colabora para que faça parte de uma geração de artistas que forçavam o registro da sua presença no mundo da arte, em meados da década de 1980. Geração que se concentrava e ainda se concentra nas grandes metrópoles ocidentais, por demandas de desterro e desejo misturadas, que serão mais profundamente exploradas à frente. Eles pagavam esse ingresso ao lugar metropolitano e ao lugar da arte com a diversidade de seus sujeitos e de suas práticas, diversidade que “narra aqueles dentro de suas histórias e sob seus termos”.²⁷⁴ A diversidade era, e (mais) ainda é, mesa de alimentação do circuito artístico, constitutivamente ambicionado no pesquisar, no inventariar e no proporcionar visibilidade cultural e visual a narrativas e experiências que são tradicionalmente excluídas e obscurecidas pelas práticas historicistas e visuais oficiais. Fani-Kayode centralizava essas questões (FIG. 049) ao concluir que “um testemunho histórico tem sido de fundamental importância para o desenvolvimento da minha criatividade. A história da África e da raça negra tem sido constantemente distorcida”.²⁷⁵

Como “um time transnacional de um homem só cuja carreira notável abrangeu continentes”,²⁷⁶ Fani-Kayode contextualiza a si mesmo sem as aparas simbólicas etnográficas ou o reducionismo iconográfico colecionista ocidental, inclinados ambos a hierarquizar a arte de matriz africana em seus próprios termos, e não nos termos dela,

273 ARGENTI, 1992, p. 197 (tradução nossa). No original: “the various chiefdoms have been coexisting, trading and intermarrying for centuries”.

274 JEGEDE, 2013, p. 349 (tradução nossa). No original: “narrates whom into whose history and on whose terms”.

275 FANI-KAYODE, 1987, não paginado (tradução nossa). No original: “an awareness of history has been of fundamental importance in the development of my creativity. The history of Africa and of the Black race has been constantly distorted”.

276 JEGEDE, 2013, p. 361 (tradução nossa). No original: “a one-man transnational team whose remarkable career spanned continents”.

numa “disjunção que resulta de uma análise de artefatos não-Ocidentais baseada em valores Ocidentais”.²⁷⁷ Uma espécie de biopolítica de exotismos para o produto de arte. Nesse recuo, Fani-Kayode triangula a diáspora: “Em três pontos eu sou um forasteiro: nas questões da sexualidade; nos termos do deslocamento geográfico e cultural; e no senso de não ter tido a sorte do respeitável casamento arranjado que meus pais esperavam”.²⁷⁸ O êxodo nunca se resolveu. Entre aqueles que, por um lado, aparentam certa solidez de sua cidadania, de seu estatuto aristotélico no mundo como seres sociais e políticos; e aqueles, por outro lado, que ocupam lugares de menor certeza, de certa precariedade, as tensões históricas subsistem.

Diáspora Africana é usada aqui para significar a dispersão dos africanos em direção ao Novo Mundo através do comércio escravocrata atlântico. Em décadas recentes, essa expressão tem sido utilizada para encampar africanos (e seus descendentes) que migraram para os EUA ou Europa por razões educacionais ou para aumentar seu poder aquisitivo e melhorar seus padrões de vida.²⁷⁹

Contando poucas exposições individuais em vida, Fani-Kayode tem uma curta carreira de meros seis anos, orientada por sua posição diaspórica em assentamento europeu, menos suscetível à “religião como uma fonte de controle social”,²⁸⁰ mais aceite para inscrever a sexualidade de si e de sua arte distante da “vergonha de ser declarado impuro [...] como um freio efetivo para excessos sexuais”.²⁸¹ Freio que, ao cabo, a doença vai reclamar para si de todo modo. Além de dar-lhe o distanciamento crítico para melhor compreender e dizer de sua terra, o refúgio que evade o corpo nigeriano de Fani-Kayode também evade embaraços que afetariam em algum grau a produção ou a recepção de sua obra, se em Nigéria tivesse sido gerada e gerida: “homens negros do Terceiro Mundo ainda não revelaram, nem para seu próprio povo, nem para o Ocidente, um fato chocante: eles

277 ARGENTI, 1992, p. 206 (tradução nossa). No original: “disjunction that results from analyzing non-Western artefacts according to Western values”.

278 FANI-KAYODE, 1987, *op. cit.* (tradução nossa). No original: “On three counts I am an outsider: in matters of sexuality; in terms of geographical and cultural dislocation; and in the sense of not having become the sort of respectably married professional my parents might have hope for”.

279 JEGEDE, 2013, p. 349 (tradução nossa), No original: “African Diaspora is used here to mean the dispersal of Africans to the New World through the Atlantic slave trade. In recent decades, this term has been used to encompass Africans (and their descendants) who migrated to the USA or Europe in pursuit of education or to boost their earning power and improve their standards of living”.

280 AKPOMUVIE, 2013, p. 20 (tradução nossa). No original: “religion as source of social control”.

281 *Ibidem*, p. 20 (tradução nossa). No original: “shame of being declared impure [...] as an effective curb to sexual excesses”.

podem desejar um ao outro”,²⁸² escreve em 1987 em seu manifesto, *Traces of ecstasy*. Havia, e ainda há, na quase totalidade dos países africanos, diferentes graus de favoritismo heteronormativo, que secundam para a prevalência da crise da AIDS no continente, mesmo com um crescente inevitável de afluências científicas e especialistas, direcionadas, por razão de ser, ao percalço do lugar móbil de maior dano. Cujas presenças e respectivas trepidações nas estruturas de tal lugar podem repercutir, tal como a própria AIDS, em enxertias culturais, com exemplo nas novas máscaras alusivas a órgãos sexuais masculinos já dotadas de preservativos, como as *Marutu*, apresentadas na edição de 2015 da *Likumbi Iya Mize*, cerimônia da etnia Luvale, do Alto Zambeze.

Ao seu trânsito da marginalidade para o centro do reconhecimento artístico, o primeiro de seus parentescos artísticos com Mapplethorpe – com cuja pessoa e de cuja obra dizia simpatizar –, somam-se, além da condenação irreversível de sua saúde e sua vida impactando a obra numa medida discreta mas factível, também o ponto focal na nudez do corpo e nas narrativas dionisíacas. O retrato predominante de figuras únicas ou em

pares. A miscigenação cultural e a homoerotização. Além da predominância tonal, do preto e branco infinitamente mais presente que a cor em sua fotografia, que para ele “é a ferramenta com a qual me sinto mais confiante para expressar-me. É a fotografia, assim sendo – fotografia negra, africana e homossexual – que preciso usar não apenas como um

Figura 053 – *White bouquet*, 1987, fotografia de Rotimi Fani-Kayode, 20,1 x 35,5 cm.



Fonte: BOURLAND, 2019, p. 181.

instrumento, mas como uma arma para resistir a ataques à minha integridade e, de fato, à minha existência em meus próprios termos”.²⁸³

282 FANI-KAYODE *apud* SEALY, 2018, não paginado (tradução nossa). No original: “black men from the Third World have not previously revealed either to their own peoples or to the West a certain shocking fact: they can desire each other”.

283 FANI-KAYODE *apud* SUMMERS, 2004, p. 141 (tradução nossa). No original: “It is photography, therefore – Black, African, homosexual photography – which I must use not just as an instrument, but as a weapon if I am to resist attacks on my integrity and, indeed, my existence on my own terms”.

Nesse reverso, Fani-Kayode reposiciona a já controversa *Olympia* de Édouard Manet (1863), invertendo as raças e os gêneros de suas figuras na inspiradora *White bouquet* (FIG. 053), “em que o espectador é posto diante de dois fantasmas europeus de sexualidade [...] africana (americana) exacerbada”.²⁸⁴ Invertendo quiçá as orientações da dupla, que se sugerem de um clima onírico, algo romântico, pontuado pela imagem de grão levemente estourado, pela desafetação cênica que converge aos corpos nus e pela superposição transparente desses corpos. Expedientes aos quais recorre com certa frequência, marcando um tônus serial e autoral, reconhecível de uma obra para outra. Além disso, o buquê é ofertado como uma surpresa, chega por trás da figura recostada, que não o pode ver ou pressentir, ao contrário do que se pode pleitear da oferta do buquê na *Olympia*, em visão periférica. E é ofertado como um regalo, quando naquela parece vir da criada para apreciação de qualidade, de gosto, para triagem patronal antes de ir a um vaso. Ou, talvez, como um simples procedimento de entrega também de um regalo, mas que viria de uma terceira pessoa ausente do quadro.

Sobretudo, é ofertado de uma nudez pra outra nudez, o que descontinua relações de serviço, e/ou perverte interações reversas de escravidão.

Nesse reverso, quando excetua-se para a cor, Fani-Kayode frequentemente evoca o consciente exotismo das obras taitianas de Gaughin, ou os contrastes dramáticos de Caravaggio, como na quente *Every moment counts* (FIG. 049). A imagem cobre com manto – vermelho – a presumível nudez dos dois personagens, cujas idades e correferência se dão ao modo do mestre e do aprendiz – descontada a igual sugestão romântica, que agora seria ainda mais polêmica –, como a um noviço sob a admissão túnica de um clérigo que acompanha e delicadamente toca. *Nothing to lose IX*, no seu supramencionado escopo de máscaras e personificações faciais, dá quase uma sequência narrativa a *Every moment counts*, quando, com dupla e manto mais ao chão e mais licenciosos um com o outro, o mesmo jovem pinta o rosto do mesmo adulto: metade dourada, metade branca, resumindo o catolicismo europeu. Tal modelo de relação entre iniciantes e veteranos, ou de troca, é muito afetado nas representações culturais pela dominância católica barroca. A auréola de búzios flecha uma troça de contrapartida, de relevância e resistência cultural africana, ainda maior que a inversão da raça da dupla, que

284 FOSTER, 2017, p. 164.

também dialoga com a seleção de modelos do próprio Caravaggio, promovida habitualmente entre tipos socialmente excluídos: “eu fiz meu dever de casa. Eu li sua história da arte. Isso é o que eu quero fazer com esse conhecimento – inverter, subverter e apropriar – para acomodar minhas próprias considerações e experiências”.²⁸⁵

Fani-Kayode evoca e reposiciona, principalmente, aquele pensamento rotineiro ocidental de fetichização do corpo negro masculino, do qual ele já antecipara Mercer em livrar a presença nas obras norte-americanas de Mapplethorpe, enquanto antecipara a presença em obras de fotógrafos europeus tais como Leni Riefenstahl, atestando conterem um

Figura 054 – *The golden phallus*, 1989, fotografia de Rotimi Fani-Kayode, 51 x 61 cm.



Fonte: Autograph – Association of black photographers, Londres, Inglaterra.

desejo “algo neurótico”²⁸⁶ pelo homem negro, uma “mitificação exploratória da virilidade masculina”²⁸⁷ e “uma objetificação vulgar da África”.²⁸⁸ A mais conhecida das peças homônimas intituladas *The golden phallus* (FIG. 054) é substancial exemplo, quase de caracterização – ao estilo dos atributos que regram as composições específicas de estatuárias alegóricas, especificando suas razões, seus motivos, suas alçadas. Também colorida, predominantemente terrosa – outro hábito propositado, quando a cor é visitada – a imagem traz de novo a máscara despersonalizada, o corpo sem rosto. E branca. E pontiaguda, fálica, pagã. De bico passeriforme como as da clínica da Peste Negra, como as ritualísticas, como as dos mais requintados arranjos sadomasoquistas. O corpo é negro e é robusto, musculado na medida exata da predileção objetificadora mais trivial. E o falo está, de fato, pintado de dourado, como propõe o título da obra, além de sustentado por um cordão que o eleva, como se imposto a uma ereção constante.

²⁸⁵ FANI-KAYODE *apud* SEALY, 2018, não paginado (tradução nossa). No original: “I have done my home work. I have read your art history. This is what I want to do with that knowledge – invert, subvert and appropriate it – to suit my own concerns and experiences”.

²⁸⁶ FANI-KAYODE *apud* CHAN, 2014, não paginado (tradução nossa). No original: “rather neurotic”.

²⁸⁷ *Ibidem* (tradução nossa). No original: “exploitative mythologizing of black virility”.

²⁸⁸ *Ibidem* (tradução nossa). No original: “vulgar objectification of Africa”.

Outro exemplo ressaltante de caracterização atributiva é *Sonponnoi* (FIG. 055), que apresenta o orixá homônimo, alegoria da varíola, poderoso e assustador o suficiente para evitarem pronunciá-lo o nome e para habitar em degredo, segundo a tradição, ainda que com pertença plena ao panteão iorubá. Uma entidade forasteira a qualquer canto, tal qual Fani-Kayode, que a apresenta também sem face, agora por ter a

Figura 056 – *Grifo nosso* – Rotimi, 2018, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 x 16 cm.



Fonte: acervo pessoal do autor.

Figura 055 – *Sonponnoi*, 1987-88, fotografia interferida com grafite e lápis de cor, de Rotimi Fani-Kayode, 40,4 x 30,3 cm.



Fonte: Tate Museum, Londres, Inglaterra.

cabeça fora do enquadramento. E cheia de manchas circulares pelo corpo, à Kaposi, gestualizado por síntese. Segurando três velas acesas bem à frente dos genitais, ocultando-os em contraste à explicitude de *The golden phallus* – velas

que são acertos cristãos por excelência, genitais que são seus desacertos (FIG. 056).

No entanto, a força da memória cultural de *Sonponnoi* continua muito forte. A transposição das manchas por Fani-Kayode, do sacrário para o corpo sentado com seus colares rituais, obriga aqueles familiarizados com as crenças iorubás a repensar o significado dessas manchas, que conjuntamente representam as pústulas da varíola e evocam as marcas tribais. Além disso, a figura está segurando em sua virilha – como um falo – uma tripla de velas acesas que evoca tanto a força da sexualidade que perdura mesmo na doença, quanto a fé cristã trinitária que sobreveio à religião iorubá, ao mesmo tempo que trazia por meio de seus missionários o alívio de doenças como a varíola. Olhamos para o trabalho

de Fani-Kayode e [...] percebemos que não o compreendemos totalmente, quer sejamos nigerianos ou europeus. Esta não é uma obra exótica, tribalista e retrabalhada para um público ocidental. Nem é uma obra de arte ocidental que gesticule nostalgicamente ou com gratidão para um passado perdido (colonial ou outro). Não é nem iorubá nem europeu. Está ao mesmo tempo além e dentro das diferentes tradições que o tornaram possível.²⁸⁹

“O único meio encontrado foi o de contradizer, de contrariar violentamente o ‘sentido do pelo’, ou seja, o movimento espontâneo pela qual um historiador constitui, em geral, a própria historicidade de seus objetos de estudo”.²⁹⁰ Vista em conjunto, a obra de Fani-Kayode considerou uma devolução crítica, uma reapropriação desses cursos e discursos seculares da imagem amplamente publicada, amplamente historiada. Examinados como fraturas que lesionaram, infeccionaram ou simplesmente negligenciaram todo um continente (e mais de um) em prol de uma hegemonia exploratória de recursos e vidas, que valeu-se da arte como estratégia de aliciamento cultural que antepara a intimidação geopolítica, biopolítica, necropolítica. Estratégia bem-sucedida, donde se reafirma o tamanho da arte. Sua obra considerou transformar tais cursos e discursos a seu modo: através das visões do êxtase presentes e candentes na tradição artística iorubá, construindo “um universo fotográfico em que o corpo constitui o ponto de partida para uma exploração da relação entre a fantasia erótica e os valores espirituais ancestrais”.²⁹¹

Assim, Fani-Kayode revisa, de dentro, também a representação da sexualidade do Ocidente daquele momento. Observada em obras que baterão de frente com a AIDS, por produzirem sob pertença sincrônica, havendo “nada mais que uma busca da concordância dos tempos, uma busca da consonância eucrônica”²⁹² sob a qual a arte pode

289 WORTON, 2004, p. 160 (tradução nossa). No original: “Nonetheless, the force of the cultural memory of Sonponnoi remains very strong. Fani-Kayode's transposition of the spots from the shrine to the seated body with its ritual necklaces obliges those familiar with Yoruba beliefs to rethink the meaning of those spots, which both represent the pustules of smallpox and evoke tribal markings. Furthermore, the figure ins holding in his groin – like a phallus – a burning triple candle which evokes both the force of sexuality that continues even in sickness and the trinitarian Christian faith that replaced the Yoruba religion, whilst also bringing through its missionaries relief from diseases like smallpox. We look at Fani-Kayode's work and [...] realize that we do not fully understand it, whether we are Nigerian or European. This is no piece of exotic, tribalist and reworked for a Western audience. Nor is it a piece of Western art gesturing nostalgically or gratefully to a lost (colonial or other) past. Its neither Yoruba nor European. It is both beyond and within the different traditions that made it possible”.

290 DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 102.

291 MERCER, 2016, p. 34 (tradução nossa). No original: “in the sense that the body serves as a site to exploring the relationship between the sexual and the spiritual, it is crucial to address the question of Fani-Kayode relationship to his Yoruba sources”.

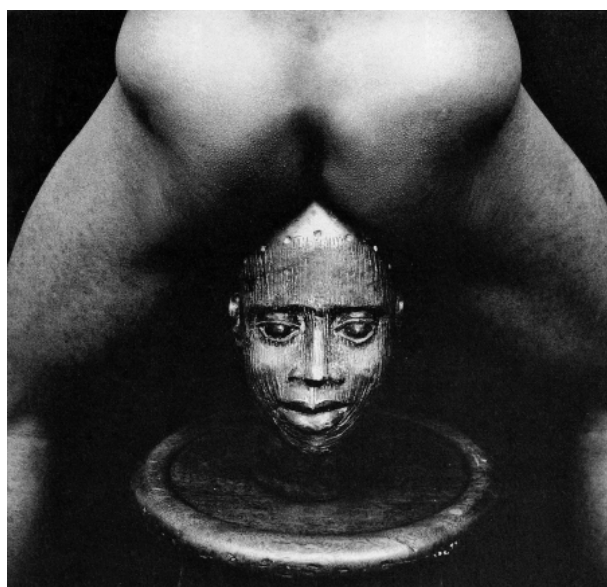
292 DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 19.

e deve prospectar. Ou por produzirem pelo mais honesto propósito autoral, especialmente aquele estimulado pela perda de si e dos seus – também é o caso. Ou por terem leitura crítica pospositiva, como tantas que circundam também Mapplethorpe, igualmente a ele próprio. Fani-Kayode fundamenta essa revisão percorrendo uma secularidade imagética, e nela transpondo em símbolos do sadomasoquismo certo resíduo dos antigos sacrifícios rituais, enquanto a arte ocidental que visita tais temas tende a agir exatamente ao contrário: transporta símbolos rituais sacrificiais para o sadomasoquismo, para opulentá-lo enraizando-o.

A produção de Fani-Kayode não desenraíza aquelas erotizações sadomasoquistas do corpo masculino, sacrificiais, que estão na origem do Cristianismo crucífero. Ela até as mapeia algumas vezes, mas apondo outra carga simbólica e outro reduto para o desejo, que se direciona ao desencontro e ao desencanto. Ao não ser, ao esvanecimento, ao impossível. O momento em que a espiritualidade etérea suscitada em suas fotografias não pode ser somente atribuída ao claro e escuro, à luz e sombra, é quando Fani-Kayode tangencia simbolismos religiosos cristãos, para representar sofrimento e esperança – um olhar entendendo a si mesmo, assíduo no gradual assentamento da pertença diaspórica em solo anglo-saxão. Estando pleno o entendimento, Fani-Kayode mescla a esses simbolismos as inspirações em divindades e cosmologias iorubás, para reforçar a transitividade da sua fala, desvinculando-se da tipificação ocidental da melhor forma: dentro dela.

Mais uma vez, sua posição particular ambivalente, entre mundos, permite esse movimento, permite trazer a Nigéria ao Ocidente, sem destituí-la ou moldá-la neste ou para este: “como um africano trabalhando num meio ocidental, eu tento trazer a dimensão espiritual em minhas obras, então

Figura 057 – *Bronze head*, 1987, fotografia de Rotimi Fani-Kayode, 25,9 x 25,1 cm.



Fonte: Autograph – Association of black photographers, Londres, Inglaterra.

estes conceitos de realidade tornam-se ambíguos e abertos à reinterpretação”.²⁹³ Ao repositonar atos e atitudes, Fani-Kayode enfrenta sua cultura material (FIG. 057) com a deferência e a interioridade de “significar atribuições de *status* ou outras associações na estrutura social”,²⁹⁴ formatadas através da pertença, pouco contaminadas por – ou mesmo resistentes a – taxonomias externas com as quais convive cotidianamente na diáspora. Assim evidencia:

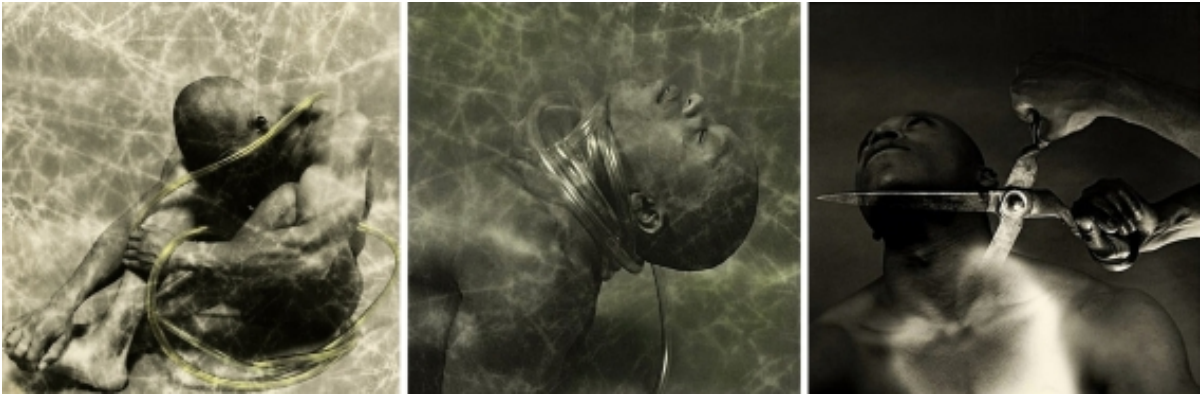
É Exu que preside, não devemos esquecê-lo. É ele o senhor da artimanha e das encruzilhadas, alterando por vezes a sinalização nos caminhos para nos desorientar. Está presente em todas as mascaradas (hoje em dia, por vezes, designadas por Carnaval, uma despedida da carne durante o período de jejum), exibindo o seu falo, num momento, e contorcendo-se no seguinte como se fosse dar à luz. Zomba de nós, tal como nós zombamos de nós mesmos nas mascaradas. Mas, enquanto que a nossa chacota é alegre, a de Exu é potencialmente sinistra. No Haiti, ele é conhecido e temido como o Barão Samedi... E agora receamos que, influenciadas pela maldade de Exu, as nossas crianças envolvidas nesse ritual tenham um nascimento difícil ou nasçam com deficiências. Talvez sejam abiku – nascidas para morrer. Talvez voltem em breve para junto dos seus amigos no mundo dos espíritos, para junto daqueles que não conseguiram esquecer. Encontramo-las na bolsa amniótica ou no cordão umbilical enrolado à volta do seu pescoço ou do seu pulso. Assistimos à sua luta pela sobrevivência face a forças superiores. O falo de Exu penetra no cérebro como se este fosse um orifício anal. Dá à luz, através de uma corrente pendente do seu próprio reto. É este o teor dos seus gracejos. São estas as imagens que agora oferecem a Exu, a divindade que preside atualmente. Talvez o renascimento se dê através dele.²⁹⁵

293 FANI-KAYODE, 1987, não paginado (tradução nossa). No original: “as an African working in a western medium, I try to bring out the spiritual dimension in my pictures so that concepts of reality become ambiguous and open to reinterpretation”.

294 ARGENTI, 1992, p. 198 (tradução nossa). No original: “signify status attributions or other associations in the social structure”.

295 FANI-KAYODE *apud* SMITH; LOVE, 1988, não paginado (tradução nossa). No original: “Esu presides here, because we should not forget him. He is the Trickster, the Lord of the Crossroads, sometimes changing the signposts to lead us astray. At every masquerade (which is now sometimes called Carnival, a farewell to flesh for the period of fasting) he is present, showing off his phallus one minute and crouching as though to give birth the next. He mocks us as we mock ourselves in masquerade. But while our mockery is joyful, his is potentially sinister. In Haiti he is known and feared as Baron Samedi... And now we fear that under the influence of Esu's mischief our masquerade children will have a difficult birth or will be born sickly. Perhaps they are abiku – born to die. They may soon return to their friends in the spirit world, those whom they cannot forget. We see them here beneath the caul of the amniotic sac or with the umbilical cord around their neck or wrist. We see their struggle for survival in the face of great forces. Esu's phallus enters the brain as if it were an asshole. He drags birth from the womb by means of a chain gangling from his own rectum. These are examples of his 'little jokes'. These images are offered now to Esu because he presides here. It is perhaps through him that rebirth will occur”.

Figura 058 – Excertos da série *Abiku, born to die*, 1988, fotografias de Rotimi Fani-Kayode, (esq.) 38,5 x 37,5 cm., (centro) 29 x 29 cm., (dir.) 39 x 39 cm.



Fonte: Tate Museum, Londres, Inglaterra.

A uterina série de fotografias *Abiku – born to die* (FIG. 058) apresenta uma mangueira como se fosse um cordão umbilical; apresenta também a tesoura, mas para enroscarem-se no corpo e estrangularem-no ou deceparem-lhe o pescoço. Representa a água, que é vida, é placenta e é parto, presente pelas ondulações e brilhos de piscinas justapostos às figuras. Fani-Kayode é abiku: ‘nascido pra morrer’. Como Lokake, Mapplethorpe, Foucault, Guibert, Strazzer, Cazuzza, Crimp, Olander, Ruddy, Simpson, Zontal, Partz e Shilts, Fani-Kayode é abiku, ‘aquele que morre antes de seus pais’. O drama de sua vida, muito encurtada pela AIDS, na catástrofe daquele extremo da pandemia e na entorse entre biopolítica e necropolítica, é também um nascer para morrer, com um intervalo hábil entre um e outro para, como Exu, abrir passagens, espacializar sucessões.

O êxtase da obra de Fani-Kayode encruza dogmas de fé e de humanidade: vias do espiritual a vias do corporal, e vice-versa. Inaugura uma confluência para a qual depois poderão, e irão, assomar novas gerações de artistas que circuitam régulas semelhantes de corpo imanente, alteio negro e equanimidade na arte. A cujos paralelos supramencionados com Harris, Ligon, Muholi e Sepuyano se possa adicionar as fotografias do britânico Ajamu X e do estadunidense John Edmonds, que lhe parabeniza e lhe referencia para si mesmo, na negociação entre pessoal, político e espiritual.

Mercer encontra o ponto dessa negociação, para a arte sob a AIDS: “Mesmo sem pretender idealizar a questão da relação complexa de Fani-Kayode com as suas origens iorubá, podemos apreciar o modo como seus ‘traços de êxtase’ abrem um portal dentro do mis-

tério universal da ligação indissociável entre sexo e morte”,²⁹⁶ celebrando a orientação sob a raça, ao mesmo tempo que retrata a sua perseguição tripartida – perseguição à negritude, perseguição à homossexualidade e, próximo ao fim, perseguição à enfermidade.

Nos três casos, é a busca de fontes de renovação que conduz ao erótico. Nos três casos, encontra-se a morte como consequência, mas uma morte que Fani-Kayode trabalha submissa e respeitosamente, dentro da imageria visual, da iconografia e da espiritualidade iorubá, pensando modelos de renascimento. Corporizado na memória de sua vida e na restituição crítica de sua obra, e evocado no orixá das passagens, onde acercam-se os territórios, onde cruzam-se os caminhos e encontram-se os caminhantes.

296 MERCER, 2016, p. 46 (tradução nossa). No original: “without seeking to romanticize the issue of Fani-Kayode's complex relationship to his Yoruba origins, we can appreciate how his chosen 'techniques of ecstasy' open a portal into the universal mystery of indissociable connection of sex and death”.

Halifax, July 15, 2018
 The manner of their dying,

I think of them often. I knew Felix best. Jorge I never knew well. I feared and admired A.A.'s bite and sophistication. But I looked up to them all and, now that the ashes of General Idea are scattered, I often find myself thinking of how Felix and Jorge died, or rather, how they lived, and made their work as death drew near. General Idea was, among so many things, an enquiry into what an artist might be. They claimed to be "a framing device within which we inhabit the role of the artist". Pretending to pretend, they threw off alternative visions: babies, poodles, doctors, or poor pathetic hunted seals on an ice flow. Then Felix and Jorge stepped off this mortal coil. How they left is the last image they could leave us, their last heartbreaking exploration of the frame to which they devoted their lives.

To the very end, Felix - an artist to his toes, an artist to the last - was at work on the *Infected Mondrian* paintings. The story I heard was that he finished the final one, laid down his brushes, and died the next day. That morning A.A. took his famous photograph, *Felix Partz, June 5, 1994* (1994/1999), one copy of which is now in the National Gallery of Canada, while another resides at the Whitney, a gift of Mark Jan Krayenhoff van de Leur, architect and A.A.'s husband.

Kaleidoscopic and ghastly, it shows Felix, his face almost collapsed, eyes permanently wide and sunken, dressed in a vertiginous black-and-white shirt that resembles the Op Art he loved. It looks like waves from a hundred simultaneous pebbles hitting water. Close at hand are his TV remote and tape recorder. His once-beautiful, ship-wrecked head rests on yellow, red, bluegrey, and purple cushions, no riot of color but something like the intense patterning of the ziggurat paintings he began in 1968, before General Idea had quite formed, which later were absorbed by G.I. into the vast project. I suppose the image is ghastly; now I find it beautiful. How unflinching it was of A.A. to take this image in death, the image of the man who had been for so many years his intimate collaborator, who had once been his lover. A body abandoned by its soul, all the battles, conflicts, and brilliance are evaporated. Or are they condensed here into something new? I often show it to my students, sans trigger warning. I couldn't bear to dilute the shocking, ghastly, and beautiful image.

He didn't want to die. Caustic, and completely unlike Jorge, he wasn't accepting. Death was no passage into

the mystery. He had been working on the *Infected Mondrians*. I first saw one in their penthouse in the Colonnade on Bloor Street, where he'd encouraged me to marvel at his efforts in gardening. "These are my *black pansies*", he said, underlining the phrase. The painting hung above the fire place, of all places. I stood surveying it across the sofa and yards of snowy carpet. It looked for all the world like a classic Mondrian. At the same time, it felt wrong. I couldn't figure it out. Finally AA came up behind me and whispered, "It's the green".

Of course: the small rectangle of green along the lower right edge. After his early landscapes, Mondrian banned green from his paintings because it was too reminiscent of nature. G.I. reintroduced it, contaminating that lovely clarity. It seemed a terrible admission: that Felix and Jorge were being killed by nature. In 1975 G.I. had laid out their program in *FILE's* famed *Glamour* issue. "We had to become plagiarists, intellectual parasites. We moved in on history and occupied images, emptying them of meaning, reducing them to shells". Now Felix and Jorge were dying of a virus that was like a parasite, attaching itself to a T-helper cell and fusing with it, turning the immune system against the precious body it meant to protect. *Oh, Image Virus, I wish I'd never heard your name.*

But the *Infected Mondrians* ring false. The paint-handling shows none of the minute adjustments in which Mondrian engaged, that patient narrowing or broadening of the black bands until a dynamic equilibrium was finally reached. Where Mondrian had to struggle, G.I. only had to mimic. The surprisingly generous paint application of their Dutch model isn't there, which follows in part from what surface underlies the paint. Mondrian painted on canvas. The infected versions are done on foam core, oh mere expedient, its bubbly thickness visible in the gap between the painting and its recessed frame. Up close, General Idea's Mondrians look like simulations, deliberately unconvincing, as though designed to disappoint. But from a distance, they look pristine: the almost-perfect image of a Mondrian. When these perceptions combine the result is something at once lovely and bitter.

He finished the last *Infected Mondrian*, laid down his brushes, and died the next day. How admirable! But the story turns out not to be true: A.A. tells me one Mondrian remains incomplete. I imagine it as Felix's long ellipsis... Anyway, he was already at work on something else, trying to figure out how to transmute Mondrian's last painting into something that could be General Idea. *Vita Brevis*: only a pencil sketch exists, a spider's web of marks too muted to photograph. Felix grew too faint to live, but in death he was too vivid not to photograph.

Jorge Zontal was born Slobodan Saia-Levy in 1944 in an Italian internment camp for foreign Jews, likely either Montechiarugolo in the province of Parma, or Fossoli di Carpi in the province of Modena. After Mussolini's despicable regime fell and he took his place on a meathook, most prisoners were freed, then rounded up again as German forces took control of the north of Italy. In the confusion of those days, Jorge's mother escaped to Switzerland with her baby, while his father was captured and sent to Auschwitz. Half a century later, AIDS brought that history back. A week before his death, Jorge asked A.A. to photograph him, standing by the floor-to-ceiling windows of the apartment. "Jorge's father had been a survivor of Auschwitz, and he had the idea that he looked exactly as his father had on the day of his release. He wanted to document that similarity, that family similarity of genetics and of disaster".

The almost life-sized sepia photographs are calmly disturbing, if such a thing is possible. Something akin to kindness. Seen from a distance in two photographs, and closer in the third, clad only in shorts and shoes, Jorge looks out over Bloor Street, looking variously relaxed or focused and intense, surveying the world in its busy distraction. *Had we but world enough and time.* He seems so at ease, so very much the emaciated man of the house. In one image, he looks almost coquettish, almost coy. He could be a very late entrant to the Miss General Idea Pageant (by twenty-three years), but praised nonetheless for "having internalized Glamour in the face of Death", as the jury might well have declared.

But it's Jorge's ability to mimic the sight he no longer had that moves me so much. I know he needed AA's instructions, "Open your eyes a little more; no, not quite that much": a fine final collaboration, like love. It is said that the eyes are the windows of the soul, but I don't believe in the soul. The photographs fuse these together: blind eyes which cannot see, the windows through which he convinces us he can see, and the soul in which I don't believe but almost see.

At his birthday party, Jorge gave us the other side of sight, which is being seen, being an object of sight. "Fifty Years of Jorge Zontal" read the invitation. It was an accomplishment worth celebrating. But when I arrived at the penthouse, Jorge was nowhere to be seen. Oh no, I thought, he's too sick to appear at his own party. My mood collapsed, but there were martinis on hand, to modify one's feelings. I noticed, now and then, someone slipping from the party, disappearing for a brief spell. Perhaps they were quietly visiting the dying man in his bedroom, saying their farewells. A few drinks later, someone sidled up to me and said, "Jorge will see you now".

I imagine that phrase was carefully chosen. I followed my guide to the long corridor that led to the bedrooms. It was surprisingly dark. As I entered, a spotlight came on at the far end. In the well of light Jorge was suddenly visible, seated in his wheelchair, adorned in a white ruff collar, heavy vest, and ruffled sleeves. When his assistant bent to whisper, "Andy is here", he lifted a gloved hand to his heart where it rested for a moment. No words. His last performance was a painting come to life in the darkness of that time, *A Nobleman with his Hand on his Chest* by El Greco. But the face and body now were stretched by suffering, in the artificial light of an alien century. It was terribly intimate: each time he appeared it was for an audience of one, and one only. His last performance promised nothing - what promise could he make when no future lay ahead of him? But it bound each person to him more tightly than before. Jorge had no future, so he took the form of the past, appearing as an instant from art's rich history, the history he was about to enter, a brief flash that said, *remember this*.

His 50th birthday was January 28, 1994. Five days later he was gone: February 3.²⁹²

Andy Patton

3. DESTERROS DE ROH-EH HANOLED

Bloco da partida

Talvez eu precise viajar. [...] Mas tenho medo de fugir do câncer, de fugir do monstro que está tão perto, medo de nunca mais encontrá-lo e não poder ver-lhe o rosto, ainda que me queime e consuma, como a visão da face de Deus. [...] Mas onde? Por que aqui? Nesse país onde tudo nasce, onde tudo morre e ninguém se importa? Mortos, contados aos milhares. Talentos nascentes, espécies que desaparecem, quem se importa? Milhares. Tudo se conta aos milhares. A maldição da bênção, a terra onde se plantando tudo dá. O país dos mortos, o país dos mártires que não o podem ser, sem testemunha, sem interesse, o país dos santos anônimos e desconhecidos. Aos milhões. A face de Deus aqui, uma imolação anônima. Talvez eu precise viajar. O sangue judeu clama pela terra prometida. Jerusalém, Jerusalém, seja onde for. Quando um homem morre é toda a humanidade que morre, toda a história, a humanidade que ele conheceu não lhe sobrevive. Aqui, que importa? Esta floresta tropical, esta selva onde tudo nasce, tudo morre a todo momento, tudo se renova, nada resta. O deserto, por favor, o deserto.

CAÍQUE FERREIRA (1954-1994)

3.1. Hipócrates e hipócritas

Cólera: mal dos sujos. Câncer: doença da repressão. Da Peste Branca, a tísica do século XIX, a tuberculose, inculpavam-se-lhe a vida boêmia. Era doença da paixão, sempre a paixão.

Da Peste Negra do século XIV, enquanto uns diziam causada pela mudança do Papado de Roma para Avignon, outros que fora causada por terem os judeus envenenado propositamente os poços de água. O tratamento sacerdotalurgia-se ao medicinal para a lepra hebraica, moléstia da impureza, do pecado – como afinal todas as demais, compreendidas sob algum grau de merecimento “adequado e justo”,²⁹³ condizente ao castigo, a uma punição do caráter moral ou, se mais disseminadas, da desordem social. Era a vida promíscua, sempre a vida promíscua.

“No sentido de uma infecção que degrada moralmente e debilita fisicamente, a sífilis tornou-se um tropo nas polêmicas antisemitas do fim do século XIX e início do século XX”.²⁹⁴ Eram os judeus, sempre os judeus.

COVID 19: vírus chinês. Do membro mais recém-chegado ao clube de Dâmocles não se supõe mais que um plano chinês: dominação mundial através de guerra bacteriológica – no caso, virótica. Bioterrorismo, se preferir. Guerras remotas cozinham o prato do dia pro menu das próximas catástrofes: drones e armas biológicas, ninguém se suja do sangue do outro.

AIDS: câncer gay. São os sodomitas, sempre os sodomitas.

Com ares tão fúnebres quanto axiomáticos, essa expressão largamente coloquial e usualmente vulgar, hoje no desuso oficial (mas nem sempre no coloquial), associa o rigorismo de uma constatação, direta e incontornável, ao de uma condenação. Eventualmente dupla, vinculando contraditória e inconsequentemente uma e outra: constatação e condenação.

A eventual duplicidade sustentava-se no entrecruzamento, moralmente presumido e perigoso, entre o diagnóstico de uma patologia severa, de um lado, e a orientação sexual, de outro lado, quando e onde esta trazia majoritariamente consigo bem mais que um índice

²⁹³ SONTAG, 2007, p. 42.

²⁹⁴ Ibidem, p. p. 54.

identitário e natural, de valia secundária na elaboração de perfis sociais. Ou socioculturais, na medida que “esse desvio [...] para um sujeito definido em termos de *identidade cultural* é significativo [...], tão importante para a filiação cultural e a aliança política (a identificação”²⁹⁵).

A orientação portava – ainda porta, na escala, algo mais atrofiada, que força abrigo socialmente padronizador – um penduricalho de códigos destituidores, atuando desde sobre sua fluidez até sobre seu direito à vida: a ideologização de uma escolha suposta, como uma preferência eleita e elaborada individualmente, como um probo na contramão do que se estabeleceria sob regra comum, escalonando acima do inato e da vontade uma conduta aceita coletivamente. Hoje se observa uma adesão das convicções muito mais extensa à contrapartida do real: o fato do desejo. O seu irretido, que não se comporta sob pactos comunitários que o impeçam, se não desopressando-se em construtos furtivos e sigilosos. Tampouco se condiciona por vias intelectualmente deliberadas e particularmente optadas, não funciona assim.

Se essa adesão faz agora a expressão *câncer gay* soar a incomunicabilidade e o paradoxo de seus próprios critérios, era uma afirmação comum e assídua da década de largada pandêmica da AIDS. Quando eclodiu outro surpreendente retrocesso histórico de obscurantismo oncológico e ontológico, de crise fármaca, de culpabilidades sociais e histeria do contágio, que estratificava-se do medicinal até o social. Gerando as coloquialmente cunhadas *primeira onda de pânico*, bem na *década perdida* de 1980, a dirigir atribuições de culpa aos ‘4H’: homossexual, haitiano, hemofílico, heroinômano. Tais ordens de fabulações morais desnortearam até o pensamento filosófico da época, a exemplo do de Jean Baudrillard – que será intensamente censurado pelas guerrilhas estruturadas contra a AIDS, suprimindo a falta da ação oficial, tais como o ACT UP. Por afirmações dessa monta:

A viralidade é a patologia dos circuitos fechados, dos circuitos integrados, da promiscuidade e da reação em cadeia. É uma patologia do incesto, tomada num sentido amplo e metafórico. Aquele que vive por algo perecerá pelo mesmo. A ausência de alteridade segrega outra alteridade inapreensível, a alteridade absoluta, que é o vírus. O fato de que a AIDS atacou em primeiro lugar os ambientes homossexuais ou de viciados em drogas é devido a essa incestuosidade de grupos que funcionam em circuitos fechados²⁹⁶.

295 FOSTER, 2017, p. 161-162.

296 BAUDRILLARD, 1991, p. 28 (tradução nossa). No original: “La viralidad es la patología de los circuitos ce-

Tal desnorteio responde ao ineditismo, à mais impensável originalidade que compunha aquela reunião de dados. Responde mal, desvela preconceitos, precipitações e vacilantes ignorâncias. Formadas por barreiras atitudinais de âncora educacional e familiar, submetidas a imperativos socioculturais enraizados, voltadas para ponderações subjetivas sobre aparência, gestualidade, vestuário, gostos genéricos e territórios de ir-e-vir (FIG. 059).

Responder mal só comprova a inabilidade geral frente ao novo, e frente a uma equanimidade que horizontaliza demasiadamente o humano (seja em direitos, seja em suscetibilidades). Esta inabilidade é autoprotetiva, escudante, excetiva. Por mecanismo intrínseco, simplesmente ressurgue com um pensamento redutivo e excludente, classificatório, inclinando-se à direita em seu reconhecimento partidário. Ou à extrema direita. Espontaneamente ressurgue quando em tempos de crise, como pode bem exemplificar a geopolítica contemporânea. Tal inabilidade simplista e ressurgida promove a recuperação de sentenças frasais e sentenças condenatórias, quando não propriamente de ações físicas de afastamento de si ou confinamento do outro. Que assegurem um não pertencimento, um isentar-se de culpa ou prejuízo que possam estar compreendidos na consequência de uma responsabilidade, da qual um sujeito se excetua ou se acredita excetuar.

Figura 059 – *All people with AIDS are innocent*, 1989, faixa do Gran Fury em Nova Iorque, EUA, 90 x 900 cm.



Fonte: New York Public Library Digital Collections, Nova Iorque, EUA.

As teorias psicológicas da doença [...] geram uma distinção entre os transmissores potenciais da doença (de modo geral, os pobres e, nesta parte do mundo, as pessoas de pele mais escura) e aqueles que são definidos pelos profissionais da área de saúde e outros burocratas – como a “população em geral”. A aids deu origem a fobias e temores de contaminação semelhantes, no seio de uma versão específica da “população em geral”: heterossexuais brancos que não usam drogas injetáveis nem têm

rrados, de los circuitos integrados, de la promiscuidad y de la reacción en cadena. Es una patología del incesto, tomada en un sentido amplio y metafórico. El que vive por lo mismo parecerá por lo mismo. La ausencia de alteridad segrega otra alteridad inaprehensible, la alteridad absoluta, que es el virus. El hecho de que el SIDA haya afectado en primer lugar a los ambientes homosexuales o de drogadicción depende de la incestuosidad de los grupos que funcionan en circuito cerrado”.

relações sexuais com pessoas que o fazem. Tal como a sífilis, a aids é uma doença concebida como um mal que afeta um grupo perigoso de pessoas “diferentes” e que por elas é transmitido, e que ataca os já estigmatizados.²⁹⁷

Em seu extremo, a ação física pode direcionar-se à eliminação do outro; ou à inação de frente à eliminação do outro, que dá no mesmo, configura uma inércia cúmplice. Como se aventou ocorrer naquela primeira onda de pânico, quando até seu vinte e sete de julho de 1982, a sigla para identificar a soropositividade, que antecedeu a atual AIDS, corrente e coloquial deste aquela data, era GRID, *Gay-Related Immune Deficiency*.

Mesmo quando se propõe, e se aceita, essa substituição mais razoável de siglas, por um certo período as definições de aidético e soropositivo não se firmavam separadamente de modo totalmente estável, da forma como são mais bem compreendidas hoje. Agora se sabe que estão unidas pela presença do agente infeccioso, ativa ou não. Unidas por sua potencial sequencialidade – a condição soropositiva pode ou não levar à condição aidética, que já é conjuntiva, é síndrome e necessariamente estagia na primeira para desenvolver-se, se não fixada ou interrompida ali. Se àquela altura não se dissociavam tais definições nem no postulado médico, que diria na opinião pública.

E mesmo hoje, ocasionalmente, podem ser confundidas ou sinonimizadas, particularmente em instâncias desinformadas, de menos acesso educacional. Ou em instâncias de estranheza, de alheação, de menor convivência. Mas, especialmente, em instâncias propositadas, que fomentam a sinonímia como agente ideológico, a exemplo da regência bizarra que reduz a população vivendo com o vírus a um desgaste orçamentário, em que “a doença torna-se adjetiva”²⁹⁸. Na agenda em que “teorias psicológicas da doença que contam com larga aceitação atribuem ao desafortunado doente a responsabilidade derradeira tanto por adoecer como por curar-se”,²⁹⁹ replicam-se estratégias de palanque para a doença, através das quais “os antidemocratas usaram-na para evocar os ultrajes de uma era igualitária”³⁰⁰.

Randy Shilts, premiado jornalista de Davenport – repórter investigativo do semanário estadunidense *San Francisco Chronicle*, aclamado igualmente por seus pares de orientação e

297 SONTAG, 2007, p. 52-99.

298 Ibidem, p. 53.

299 Ibidem.

300 Ibidem, p. 54.

de profissão, falecido em decorrência da AIDS em 1994, aos quarenta e dois anos de idade –, relata em sua emblemática obra *And the band played on*³⁰¹ os primeiros cinco anos de escalada da pandemia, após sua explosão naquele solo, predizendo-a global pelas descobertas que ia escrutinando. Publicado em 1987, o livro de caráter documentário compõe outra peça do repertório permanente constituído em torno da AIDS. Idem a associação promovida por seu título, ‘a banda continua a tocar’, uma analogia ao episódio certificado dos oito músicos (um trio e um quinteto) que uniram-se atuando seus instrumentos durante o todo o tempo do célebre naufrágio do navio de passageiros britânico RMS Titanic, em 1912. Segundo testemunhas sobreviventes, quase até o mergulho final.

Tal réquiem de si próprios, tal coragem de permanecer exercendo-se no cenário mais devastador, servira para Shilts como um símile do crescente da AIDS, que ideava a permanência afirmativa de todo um corpo social específico, na vizinhança de uma morte coletiva desse grupo. E pública. Numa passagem, Shilts externa um diálogo entre um dermatologista afiliado ao braço de São Francisco da Universidade da Califórnia, Dr. Marcus Conant, e um ativista LGBTQIA+ da mesma cidade, Cleve Jones. Hoje ainda ativo e militante, Jones foi o cofundador e organizador da imensa colcha de retalhos *NAMES Project AIDS Memorial Quilt*, na qual cada fragmento costurado lamenta, vela e celebra uma memória individual, trazida por alguém de convívio. E também da ONG de pesquisa *Kaposi's Sarcoma Research and Education Foundation*, posteriormente renomeada como *San Francisco AIDS Foundation*. O diálogo tanto premedita o naufrágio da AIDS (e sua negacionista recusa) quanto sintomatiza o possível proveito metafórico da associação identitária, que desde então e até hoje, serve ao ideário doutrinador e censor, “que almeja não à cura da enfermidade individual, mas ao diagnóstico de uma perturbação geral”:³⁰²

Foi nesse jantar que Cleve Jones ouviu pela primeira vez o jargão técnico que se tornaria o objeto de seus pesadelos nos próximos anos – termos como progressão geométrica e crescimentos exponenciais. Alguns cientistas vieram com um novo nome para a síndrome: Imunodeficiência Relacionada a Gays, ou GRID. Conant, no entanto, não estava certo do quão relacionada aos gays ficaria essa deficiência imunológica. Vírus tendem a não respeitar divisões tão artificiais entre humanos. Linfócitos são linfócitos, e claramente eram eles os principais deleites para o novo vírus, quer eles vivessem em corpos gays ou heterossexuais."Será um desastre de categoria mundial", disse Conant. "E ninguém está

301 SHILTS, 1987.

302 MARCUSE, 1975, p. 29.

prestando atenção”.³⁰³

Esse propósito vinculativo flexionava-se, sob o signo das catástrofes, através da recidiva de dupla recusa: de um lado, a ignorância naturalmente derivada da recenticidade clínica, que numa mão testa causas, geociências e modos de contágio, perfilando portadores e Tateando transmissibilidades através dos modelos disponíveis de percepção e catalogação de grupos sociais. Que pode atingir esses grupos – ou mesmo criá-los – de maneira inconsequente em termos de recepção comunitária a posteriori.

Quando já não os recebe assim atingidos.

Adoecimentos tão clinicamente diversos e mal determinados, replicando em rede tão rapidamente ampla, impossibilitariam avançar rastreios autênticos ao ponto de origem da disseminação, ao paciente zero – cuja busca é uma orientação sanitária factual, pelas revelações valiosas que pode provisionar. Mas também é (ou pode ser) uma demanda pelo alívio de atribuir uma culpa, separando-a do si, engrandecendo uma letra escarlata. Uma caça às bruxas que se veria, depois, às voltas com reparação histórica a figuras como a do comissário de bordo quebequense Gaëtan Dugas, falecido em decorrência da AIDS em 1984, aos trinta e um anos de idade; ou a da cirurgiã natural de Thisted, Margrethe P. Rask, falecida em 1977 aos quarenta e sete anos de idade, com quadro confuso de sintomas infecciosos oportunistas que viriam, anos depois, a caracterizar e ser nela reconhecidos como AIDS. Associados a sua longa permanência profissional em solo africano – um continente regularmente lido como bloco territorial único, a despeito das especificidades de sua mais de meia centena de países.

Para os ocidentais, era tentador atribuir a origem do HIV à África, por via dos transportes aéreos intercontinentais. [...] Para muitos epidemiologistas, o vírus terá sido “extraído” do seu nicho africano por fatores sociais e culturais. A origem da epidemia residiria, assim, nas transformações de nossas sociedades: o vírus da SIDA não mudou, mas a população tornou-se mais sensível. [...] Mas, sobretudo, os fenômenos sociais ligados à mistura de populações permitiram a sua rápida propagação por via se-

303 SHILTS, 1987, p. 121 (tradução nossa). No original: It was at this dinner that Cleve Jones first heard the technical jargon that would become the stuff of his nightmares in the years ahead – terms like geometric progression and exponential increases. Some scientist had come up with a new name for the syndrome: Gay-Related Immune Deficiency, or GRID. Conant, however, wasn't sure how gay-related this immune deficiency would stay. Viruses tended not to respect such artificial divisions among humans. Lymphocytes were lymphocytes, and clearly they were major taste treats for the new virus, whether they happened to live in gay bodies or straight. ‘This is going to be a world-class disaster’, Conant said. ‘And nobody's paying attention’.

xual. É possível mencionar, nos países ocidentais, a libertação sexual, que se seguiu à difusão da contracepção hormonal e o reconhecimento da homossexualidade e, nos países do Terceiro Mundo, a ruptura das comunidades tradicionais ligada ao desenvolvimento econômico e social. Todos esses fatores de ordem cultural e social, permitiram a passagem em série e a seleção do vírus. Contudo, este tipo de explicação é incompleto. Com efeito, é possível perguntar o que tornou tão virulento um vírus já existente.³⁰⁴

A alcunha *grupo de risco*, que nasce falha e renasce agora, noutra pandemia, demonstra essas manobras cuja intenção protecionista incorre no seu exato contrário: agrupar indivíduos a partir de condições específicas e setoriais que não necessariamente os definem. Publicar ‘preventivamente’ a associação desses agrupamentos como profundamente conexa a um vetor causal, de vulnerabilidade – portanto, de contaminação – favorece o banimento social, quando não a injúria e a violência.

Na outra mão, dissuade panaceias, curandeirismos e charlatanismos, que se avultam nesses momentos de histeria comunitária na mesma dose que as estratégias de culpabilização. Do outro lado daquela dupla recusa, está essa própria ignorância derivada e habitual do pânico pandêmico, a qualquer preço fugitiva da rampa numérica da explosão de enfermos, que enumerava de fato, naquele primeiro momento oitentista, uma esmagadora maioria homossexual masculina jovem. Citado logo acima, o virologista francês Luc Montagnier – condecorado depois com o Prêmio Nobel de Fisiologia ou Medicina – liderava a equipe laboratorial tida, em 1983, como a primeira a isolar o HIV. Quase simultaneamente à do norte-americano Robert Gallo, de igual patente, gerando uma controversa disputa de hostes e pompas médicas, encerrada com a partilha do mérito. Naquele calor, Montagnier reunia, na sucessão de suas falas, as perspectivas da afirmação científica, mais tangíveis, com os traços obtusos à Baudrillard. Para as primeiras, postulava:

Por que razão a doença se declarou sobretudo entre os homossexuais? Se a epidemia ganhou uma tal amplitude, foi porque as relações homossexuais são mais eficazes na transmissão e, sobretudo, porque certos homossexuais tinham muitos parceiros no início dos anos 80. Com efeito, são as relações ano-genitais que constituem o fator de risco mais importante, mas qualquer manobra traumatizante da mucosa anal aumenta o risco de transmissão. Este aumenta com o número de parceiros.³⁰⁵

Não obstante, tal sucessão de falas também seguia para controvérsias gestadas por algu-

304 MONTAGNIER, 1995, p. 115-116.

305 Ibidem, p. 117.

ma densidade opinativa, indevidamente misturando credulidade à factualidade que, mais que tudo, se espera de seu labor. Segue assim até hoje, à já difícil altura de 2020 – difícil para a sobrevivência coletiva, difícil para as alocações de razão e autoridade da palavra, com especial pesar quanto a cientistas como ele próprio –, quando aposta que o SARS-CoV-2 não foi menos que um acidente laboratorial chinês. Espalhado por alguma sorte de incidente manipulatório, após ser originalmente criado no P4, espaço de alta segurança do Wuhan Institute of Virology, num eventual desvio da pesquisa por uma vacina para a AIDS, lá travada há décadas: “A história que veio de um mercado de peixes é uma lenda”,³⁰⁶ afirmou categórico.

Montagnier – e não só ele – garantiu que o gene completo do vírus recente, ao qual teria tido acesso, incluía sequências de RNA de outro vírus, indicando agenciamento e não mutação. “Isso foi uma surpresa para mim, pois era exatamente o HIV”³⁰⁷: coronavírus ambos o são, no pilar de outros espelhamentos, mais cientificamente aprofundados.

Igualmente categórico já afirmava, lá atrás, sobre a AIDS:

Há séculos que assistimos a uma mundialização progressiva e universal de uma humanidade em rápida expansão demográfica. A medicina moderna acelerou esta expansão ao reduzir a mortalidade infantil graças às vacinas e ao controlar as doenças infecciosas responsáveis pelas grandes epidemias do passado. Porém, ao dissociar a sexualidade da reprodução, a ciência médica também criou condições para uma libertação sexual, aparentemente, sem limites. A SIDA está aí para nos recordar os riscos de todos os excessos. Não se trata de voltar para trás: as conquistas da ciência moderna são irreversíveis. Porém, cabe-nos redescobrir o respeito pelo corpo: o nosso, evidentemente, mas também o dos outros.³⁰⁸

Daí que, para si, uma tal *libertação sexual* consistiria num qual *desrespeito pelo corpo*. Daí que “a ligação entre a homofobia social e a AIDS foi estabelecida cedo na epidemia, quando a AIDS ainda era conhecida como GRID [...]. Somente mais tarde, quando a doença foi encontrada constando em outras populações, incluindo mulheres, foi que o nome alterou-se para AIDS” (FIG. 060).³⁰⁹ A alteração, tão expedita quando se detectam essas ou-

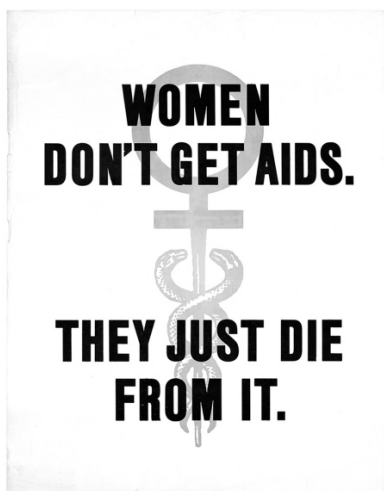
306 Idem *apud* MARQUES, 2020, não paginado.

307 Ibidem.

308 Idem, 1995, p. 259.

309 SMITH, 1998, p. 17 (tradução nossa). No original: “The link between societal homophobia and AIDS was established early in the epidemic, when AIDS was still known as GRID (Gay-Related Immune Deficiency). Only later, when the disease was found to be in other populations, including women, was the name changed to AIDS”.

Figura 060 – *Women don't get AIDS: they just die from it*, 1990-1991, cartaz em fotocópia do Gran Fury, 14,9×10,8 cm.



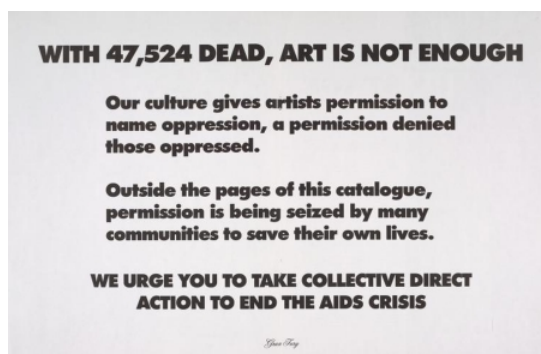
Fonte: Metropolitan Archivist, Nova Iorque, EUA.

tras populações, a certo preço confirma aquele sintoma de propósito associativo, que a primeira e precoce denominação já fazia supor.

Dentro das artes, a explicação científica e a gestão da AIDS são amplamente tidas como certas e, portanto, presume-se que os produtores culturais podem responder à epidemia apenas de duas maneiras: levantando dinheiro para pesquisas científicas e organizações de serviço ou criando trabalhos que expressem o sofrimento humano e a perda. [...] Mas se pensarmos na arte em relação à epidemia de AIDS – isto é, em relação às comunidades afetadas de maneira mais drástica pela AIDS, especialmente as comunidades pobres e minoritárias, em que a AIDS vem se alastrando muito mais rapidamente do que em quaisquer outras –, podemos perceber que nenhum trabalho feito dentro dos limites estritos do mundo da arte como ele se constitui hoje atingirá essas pessoas. A arte ativista, portanto, envolve questões não só da natureza da produção cultural, como também do local ou dos meios de distribuição dessa produção.³¹⁰

Esses meios legitimarão ainda mais os procedimentos desatados do circuito tradicional de produção, recepção e circulação da obra de arte (FIG. 061): as publicações autogeridas, que pouco ou nada se sujeitam a processos seletivos, a aceites e gestões de qualquer espécie, se externas às decisões dos próprios artistas, e perseguem “um espaço livre, fora das instituições estabelecidas, prestando-se assim para a expressão de projetos artísticos que vão além das normas-padrão – sem restrições ou numerosos

Figura 061 – *Art is not enough (with 47,524 Dead...)*, 1989, volante em fotocópia do Gran Fury, 20 x 24 cm.



Fonte: The New York Public Library, Nova Iorque, EUA.

310 CRIMP, 1988, p. 3-12 (tradução nossa). No original: “Within the arts, the scientific explanation and management of AIDS is largely taken for granted, and it is therefore assumed that cultural producers can respond to the epidemic in only two ways: by raising money for scientific research and service organizations or by creating works that express the human suffering and loss. [...] But if we think about art in relation to the AIDS epidemic – in relation, that is, to the communities most drastically affected by AIDS, especially the poor and minority communities where AIDS is spreading much faster than elsewhere – we will realize that no work made within the confines of the art world as it is currently constituted will reach these people. Activist art therefore involves questions not only of the nature of cultural production, but also of the location, or the means of distribution, of that production”.

intermediários”.³¹¹ Sem elo imprescindível com alianças fraternais, com o frequentar de mesmos ambientes de produção, exposição e convívio.

Embebida em urgências, a década de 1980 também marca um ponto bastante significativo do processo de consolidação da publicação de artista como uma afirmativa lídima e consistente da e na arte, sublinhando-lhe a alternativa de “substituir a exposição na parede por um espaço de comunicação mais apropriado para obras que fazem uso de documentos fotográficos ou palavras mais frequentemente do que telas e pincéis e que, sobretudo, destinam-se a outras finalidades além da contemplação”.³¹² Circuições alternativas da obra de arte: são (ou ao menos então se pretendiam) alcances desvinculados de narrativas oficiais ou hegemônicas; são funcionais para a inspeção da verdade e, assim, também potencialmente para a instituição de protos pós-verdades. Documentos fotográficos: são (ou ao menos então se pretendiam) provas incontestáveis, evidências funcionais para a afirmação da verdade e, na aba de suas manipulações, também potencialmente para embasar protos pós-verdades.

Na constituição autônoma de trânsitos informativos que a AIDS requereu da arte, e à qual a arte aderiu com mão forte, são dois os mais vultosos denominadores comuns entre, de um lado, os tinos gráficos mais determinados (da seara da gravura e do múltiplo; do volante, do cartaz, do postal, etc.), que fazem o mesmo uso combinado da palavra com a imagem que faziam as manifestações, os palanques e as performances. E de outro a documentação fotográfica de ares obstinados.

O primeiro denominador: as plataformas artísticas, tradicionais ou inventivas, que sustentam tais trânsitos. O segundo: a transmissão invasora ou invasiva, especialmente apostada na reprodutibilidade – que repisa a fotografia como também ela um haver gráfico.

Ou seja: a viralidade.

Mais interessante é o caso dos leigos que vociferam esse tipo de investiva, pois seus objetivos são mais complexos. As ideologias políticas autoritárias têm interesse em promover o medo, a ideia de que alienígenas estão prestes a assumir o controle – e para elas as doenças são um prato cheio. As epidemias normalmente dão origem a propostas no sentido de se proibir a entrada de estrangeiros, imigrantes. E a propaganda xenófoba sempre representa o imigrante como portador de doenças (no final

311 MCEGLIN-DELCROIX, 2015, p. 163.

312 Ibidem, p. 164.

do século XIX: cólera, febre amarela, febre tifoide, tuberculose). Era de se esperar que a figura política que, na França, representa as posições nativistas e racistas mais extremadas, Jean-Marie Le Pen, tentasse adotar a estratégia de fomentar o medo desse novo perigo de origem estrangeira, afirmando que a aids é não apenas infecciosa, mas também contagiosa, exigindo que o exame de hiv seja obrigatório em todo o país e que todos os portadores do vírus sejam postos em quarentena. E a aids caiu do céu para o atual regime sul-africano, cujo ministro das Relações Exteriores declarou recentemente, a propósito da incidência da doença em mineiros importados de países vizinhos de população integralmente negra: “Os terroristas agora estão nos atacando com uma arma mais terrível do que o marxismo: a aids”. A epidemia de aids constitui uma projeção ideal para a paranoia política do Primeiro Mundo. O chamado vírus da aids não apenas é o mais perfeito exemplo de invasor oriundo do Terceiro Mundo, como também serve para representar qualquer ameaça mítica.³¹³

Mais que por quaisquer outros determinismos naturais ou laboratoriais, facilitados por caminhos comunais e financeiros de propagação, as crises sanitárias de alta aceleração regulam-se notadamente virais, dinamizadas pela alta transmissibilidade desses pequenos organismos. Para o crescente dos alargamentos dessas crises, após um hiato amontoando livremente vidas perdidas e apinhando vidas desgastadas, comprometidas, começam a organizar-se, por dentro das e por entre as sociedades, alguns acertos obstrutivos, feito barreiras, feito diques que aventurem represar, nalguma medida eficaz, a livre circulação e replicação dos vírus. As vias de entrada nos corpos, as formas de contato entre corpos, e os espaços onde corpos domicíliam, trafegam ou encontram uns aos outros estarão no denominador imediato.

Se a qualidade desimpedida de sua expansão fornece o miolo da própria acepção ‘pandemia’, seu rebote também a constitui. Igualmente a constitui a própria maneira como as sociedades se comportam (dentro de si e umas em relação às outras) durante um período suspenso rotineiramente apresentado, enquanto aguardam esse rebote e formulam seus predicamentos.

Esse hiato, iniciado na constatação dos primeiros casos e habitado por diversas desorientações, das pasmadas até as acusatórias, percorre um período clinicamente indefeso de tempo que, por sua vez, corre contra o relógio. Esse tempo dialoga esforços e interesses cruzados: farmacêuticos, governamentais, populacionais. Sobretudo econômicos. Esse tempo se estende ou se reduz na equação desses diálogos, e também na razão de quais

313 SONTAG, 2007, p. 135.

vidas são essas, quais são suas serventias, quais são aqueles espaços que ocupam por domicílio, tráfego ou encontro. Quais espaços liberam quando se apagam.

Ainda que tendenciosamente, esse argumento poderia ser estendido ao recente retorno do sujeito, pelo qual entendo o reconhecimento parcial, na década de 1990, de novas e ignoradas subjetividades. Por um lado, o conteúdo desse reconhecimento revela que o sujeito declarado morto nos anos 1960 era um sujeito específico que só fingia ser universal, só supunha falar em nome de todos os outros. Por outro lado, [...] se exaltamos a hibridez e a heterogeneidade, temos que lembrar que estes também são termos privilegiados do capitalismo avançado, que o multiculturalismo social coexiste com o multinacionalismo econômico.³¹⁴

Nos arranjos da vida convencional, o impacto econômico é a alavanca acionadora e encurtadora/prolongadora das respostas procuradas por cada um desses esforços e interesses contenedores das pandemias, e então pelo composto que os articula entre si e os ajunta. Composto não necessariamente homogêneo: condensa mãos e mantimentos mais e melhor nalguns polos que noutros, na exata equação de seus acúmulos capitais e exploratórios, ressaltando desigualdades estruturais. Na medida da balança produção/consumo, e reduzido o humano à força de trabalho e à estatística, serão bem mais rápidas essas respostas para um SARS-CoV-2 do que para um HIV, porque o primeiro perfil parasitado por este apresentou-se bem mais seccional do que o primeiro perfil parasitado por aquele. No ensaio *Notas marginais*, segmento do livro *Jacarés e lobisomens* (também publicado no ano da primeira constatação clínica brasileira da AIDS, 1983), Daniel basicamente inaugurou, junto a Abreu e seu *Pela noite*, em *Triângulo das águas*, as reflexões narrativas publicadas sobre o impacto da AIDS em solo nacional:

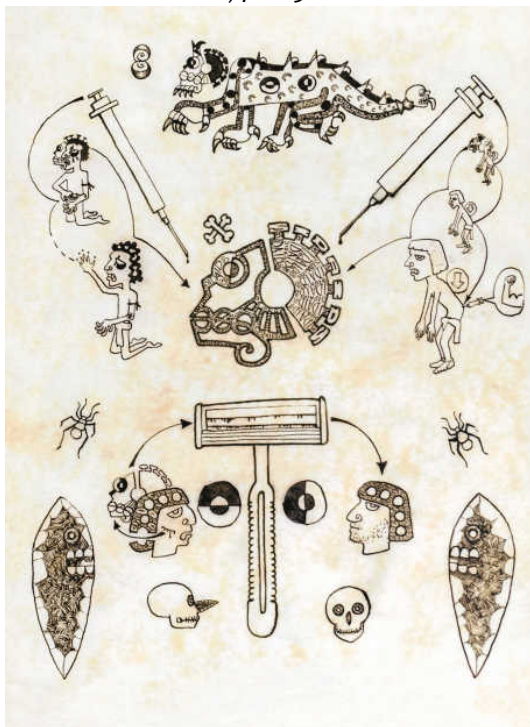
Esta pacífica manhã resvalaria no crepúsculo medieval, sob o manto judaico-cristão (“com varão não te deitarás, abominável é”, escrevia Moisés, que só escrevia para os homens.) Sob a espada dos severos anjos de Sodoma, conheceram a fogueira inquisitorial sodomitas e bruxas zoófilas, cabras e bodes. O capitalismo não viria melhorar a vida de bichos e bichas. Pelo contrário. De sujeito do direito canônico à questão médico-legal, o crime, que encontrara a sua asserção na fé, passa a ter sua verificação na ciência. A fé não depõe as suas armas e a ciência vem ombreá-la no mesmo combate. A psiquiatria revalida a moral, a razão ilumina a revelação bíblica. Do segredo do consultório partia a fundamentação da Lei e a justificação da ação policial.³¹⁵

314 FOSTER, 2017, p. 194-195.

315 DANIEL; MÍCCOLIS, 1983, p. 45-46.

Ultrapassado o seccionamento inicial, tão frágil de congruências legíveis para além do acaso e do oportuno, em seu sucedente avanço sobre corpos indistintos – e permanecido sobre corpos da arte –, a certa altura a AIDS defrontou-se com o que qualquer viralidade sistêmica de monta similar se defrontaria quando, para irradiar seu patógeno, encontrasse suas hospedarias domiciliadas num mundo minimamente moderno. Equipado nalguma suficiência biomédica e informacional para escrutínio, coleta, interpretação e difusão de dados preventivos e paliativos. Nessa altura, o obstáculo, o atravanco mais que ansiado impacta os gráficos da contaminação, pesando suas curvas. A pandemia passa a encontrar populações em defensiva organizacional, precária que seja a princípio, a administrar seus recursos, seus engenhos e seus atropelos contra a propagação, que despe-se pouco a pouco do estatuto de desenfreada e indiscriminada, e vai tornando-se mais compreendida, em seguida mais conduzida.

Figura 062 – *Incnuicatl Sidaidis – cantos de angustia al Sida*, 1996, bico de pena e sangue humano sobre pergaminho de Rolando de La Rosa, 70 x 50 cm.

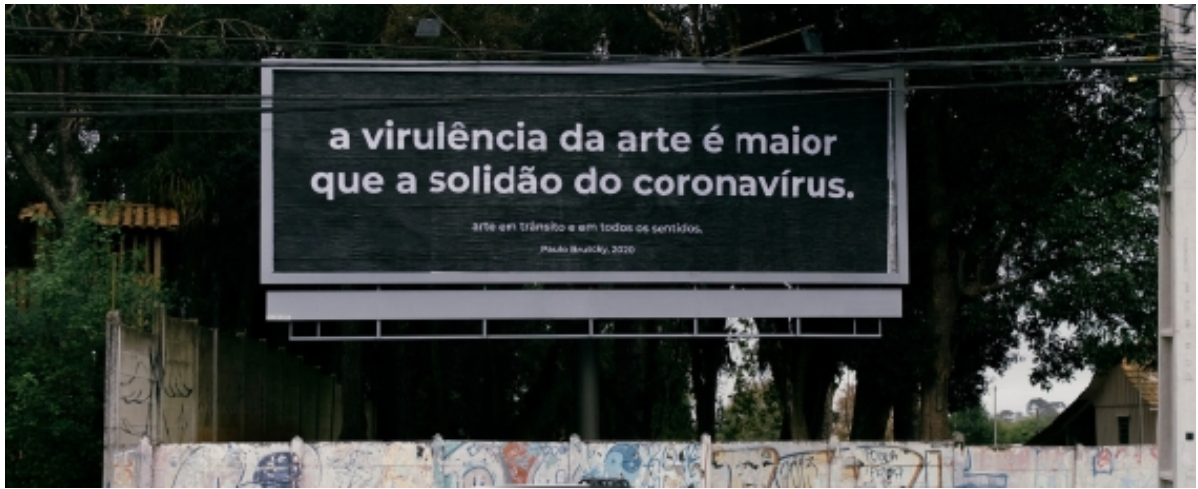


Fonte: Yamina del Real; Rolando de la Rosa/Arquivo SidArte.

O ponto de inflexão dobra quando ela se torna determinável nalgumas de suas chaves, e mesmo nalgumas de suas lacunas (FIG. 062). Se nomeadas. É um momento muito particular, em que a roleta roda, o jogo de forças se redimensiona. Uma etapa se marca conclusa, outra se projeta aos trancos, às incertezas. Nessa fronteira, nessa divisa, o avanço sobre os corpos engata zonas entrincheiradas medicinal e/ou culturalmente, zonas cientes, zonas de aguardo precavido, doudas a seu tanto, armadas a seu modo. Zonas de cartilha. Tendentes senão ao bloqueio, então à obstrução do curso de repasses infecciosos. Dificultam-se.

O momento reflete a perda do ineditismo de uma anomalia partilhada, a perda de sua surpresa, e algum ganho sistematizador que parta de uma mistura bem dosada de ciência com urgência. Em que esta última muito se induza e se meça, além de pela rareação dos meios de produção – corpos enfermos não traba-

Figura 063 – *Coronavírus*, 2020, instalação (painel viário) de Paulo Bruscky em Curitiba, PA, dimensões variadas.



Fonte: Fotografia de Isabella Lanave/Projeto M.A.P.A. – Modos de ação para propagar arte.

lham, e não consomem além dos bens fármacos e hospitalares –, também pelo alarido público, pelo convencimento entre pares, pela passeata, pela pressão em praça. Estas são zonas de trincheiras físicas mesmo, ao mesmo tempo que epistemológicas – donde se ressaí, para a crise sanitária da AIDS, o forte papel articulador da arte, como não se vira antes e, até agora e salvo poucas exceções (FIG. 063), tampouco depois. A arte obviamente não se partidarizou *a partir* do advento da AIDS, a despeito de falas tendentes ocorridas nesse sentido, que associavam a ação numerosa da pandemia sobre os artistas como propiciadamente reativa e politicamente instrumentadora. Mas possivelmente se unificou num consenso de bloco majorado e universalizante, que soava permanente a partir dali, embora não se verifique de todo essa permanência desde então. Afirmativamente, o que ressaí é o quanto a arte se tornou afeita a incorporar discussões clínicas e farmacológicas em seus campos conceituais de primeira linha. Daniel terá muito aprofundado sua prospecção tônica alguns anos depois, em 1991, quando já ciente de sua soropositividade, em decorrência da qual falecerá no ano seguinte, aos quarenta e cinco anos de idade:

Segundo o dr. Jonathan Mann, da Organização Mundial de Saúde, podemos indicar pelo menos três fases da epidemia de AIDS, numa dada comunidade; três fases que são entre si, de fato, tão distintas que poderiam ser descritas como três diferentes epidemias. A primeira é a epidemia da infecção pelo HIV que silenciosamente penetra na comunidade e passa muitas vezes despercebida. A segunda epidemia, que ocorre alguns anos depois da primeira, é a epidemia da própria AIDS: a síndrome de doenças in-

fecciosas que se instalam em decorrência da imunodeficiência provocada pela infecção pelo HIV. Finalmente, a terceira (talvez, potencialmente, a mais explosiva) epidemia de reações sociais, culturais, econômicas e políticas à AIDS, reações que, nas palavras do dr. Mann, são “tão fundamentais para o desafio global da AIDS quanto a própria doença”.³¹⁶

Com a sistematização reativa, a histeria cede terreno ao método, pouco a pouco (Na ventura que domina os cipoais da imaginação e do conhecimento público, ambos podem juntos – a histeria e o método –, por sua vez, ceder terreno a estados de acostumação precoce, inclinados ao retorno de hábitos contagiosos ainda durante quadros de risco. Vide as recentes máscaras).

Dentro das veias políticas e clínicas – e na dura interlocução que se estabeleceu desde o começo entre elas –, e também dentro dos horizontes de assentamento social genérico, a evolução da AIDS passou, então, a estabilizar uma espécie de aceite genérico. Ela aí está. Ela ficou. Ela fica. Sobra disto uma cognição razoavelmente universal sobre uma persistência basicamente imprevisível desta pandemia – lá antevista, hoje constatada –, nada estimável em termos de vacina ou cura. Posta também na conta do quanto os recursos de combate são regionalmente díspares ao redor do globo, impulsionando mutações que, regionalmente, retrucam. Incubam-se nas zonas mais desassistidas, retornam mais fortes para os espaços mais defendidos, mais profiláticos.

Posta também na conta da própria retroviralidade, essa competência adaptativa para a mutação, ancestral e dona da vida. Quando se pensa num agente às lidas com RNA e DNA, introduzindo informações e recombinando-se a seu hospedeiro, se pensa na inteligência de um organismo evolutivo, que sobrevive ao tempo telúrico. Se pensa em afixação sobre material genético. Material hereditário. Se pensa em memória. Se pensa em qual será, de fato, o corpo primeiro da terra.

E qual será o último.

3.2. *Ecstasis in Excelsis, Plasma Orgasmata*

O fato microscópico, orgânico, cosmogenético que regulamenta a vida, passível de lacu-

³¹⁶ DANIEL; PARKER, 2018, p. 14.

nas e mistérios expressivos, em regra pouco fisga a vontade visual dos artistas, à primeira vista indicando potencial mais voltado a interpretações extravagantes ou psicodélicas, ocupantes de espaços de circulação de arte menos convencionais. Surge ao longo da história da arte, como motivo direto ou figuração, com frequência mais ponderável e registrável (e ainda assim reduzida) inserido nas obras que abrem searas de aproximação entre arte e ciência e entre arte e tecnologia, desde os incensados desvendamentos anatómicos de Leonardo da Vinci e Rembrandt até experiências recentes de franco pulso biologicamente interferente, por exemplo as de Rafael Lozano-Hemer e Anicka Yi.

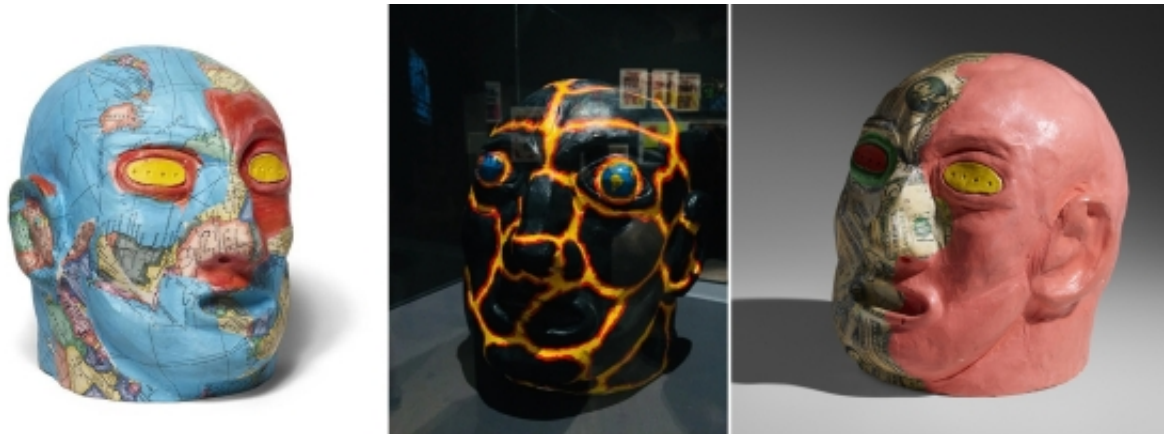
Já nas obras que prospectam pandemias, a representação de agentes patológicos pode assumir outra conformação, aberta a legitimar iconografias de imunoensaio. Especialmente na qualidade metafórica.

Abordando plasticamente viralidades e cromossomopatias alegóricas (en)tão pendentes para uma globalização equivalente – a exemplo do dinheiro como elemento conector e regulador da vida –, David Wojnarowicz abrirá sua primeira individual em 1984, numa pequena galeria estadunidense. Natural da periférica Red Bank, naquele país, Wojnarowicz constatará sua soropositividade quatro anos depois, e falecerá em decorrência da AIDS aos trinta e sete anos de idade, no mesmo 1992 que Daniel. Sugestivamente nomeada *Civilian Warfare Gallery*,³¹⁷ a galeria localizava-se no East Village, parte de um pequeno conjunto de bairros novaiorquinos (que somará mais à frente o Greenwich Village e o Lower East Village) tão precursores de uma reformatação de amperagens normatizadoras da arte e de seu papel, no impulso oitentista, quanto herdeiros de uma renovação contracultural sessentista. Tal qual a própria metragem da contracultura (enquanto o termo fez sentido), essa conjunção geográfica de bairros que a leguem e, ao mesmo tempo, se dediquem a espaços de arte se repetia também viral no período, ao redor do planeta em boa parte de suas grandes capitais.

Na altura do acontecimento da AIDS, Wojnarowicz nomeará como *Metamorphosis* a mostra, que consistirá num conjunto de vinte e três cabeças humanas (FIG. 064) – o número de cromossomos no DNA humano –, produzidas com colagem e acrílica sobre moldes de gesso e papel machê. As cabeças são recobertas com cédulas falsas e mapas, num método produtivo que identificará bastante o trabalho de Wojnarowicz de primeiro ciclo expo-

317 Galeria de guerra civil.

Figura 064 – Excertos da série *Metamorphosis*, 1984, mista (acrílica e colagem sobre gesso e papel machê) de David Wojnarowicz, 25,0 × 22,0 × 24,0 cm. (cada).



Fonte: Civilian Warfare Gallery, Nova Iorque, EUA.

sitivo (FIG. 065). Dado a empregar a materialidade escultórica como meio de objetificação irrecusável – a presença consistente no espaço, impactando-o –, para questionar o domínio norte-americano sobre os índices culturais da maior parte do Ocidente pós-guerra e para indagar suas voracidades capitalistas, bem como aquelas de outras nações que se medem na mesma régua, territorialmente dispersas e igualmente tronantes.

Figura 065 – (Esq.) *Untitled*, 1984, mista (acrílica e colagem sobre gesso, papel machê e suporte de ferro) de David Wojnarowicz, 28.6 x 19.7 x 17.8 cm. (Centro) *Untitled*, 1984, instalação de David Wojnarowicz, dimensões variadas. (Dir.) *Untitled*, 1984, mista (papel machê, acrílica, colagem, arame farpado, bateria e pregos enferrujados) de David Wojnarowicz, 25,4 × 17,1 × 34,3 cm.



Fonte: (Esq.) Gracie Mansion Gallery, Nova Iorque, EUA. (Centro) P.P.O.W Gallery, Nova Iorque, EUA. (Dir.) Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA.

Daí, o trabalho sugere propor o quanto a civilização impessoaliza o natural (e a si própria, por consequência) e capta de antemão a perturbação extintora do homem sobre a natureza – outra pauta de sinaleiro oitentista, entregue em mãos ao novo milênio. Atenta “como tal, a prática é aquela que faz a pergunta mais ingênua e contudo mais pressurosa:

‘como devemos viver?’³¹⁸.

O (des)equilíbrio formal entre cédulas e mapas, dividindo metades esquerda e direita do suporte com massas de cor insistentemente vermelhas (a fúria, ou a carne viva da descação), recobre as cabeças como se repercutisse propositadamente grosseiras versões cerebrais de globos terrestres: um pensar o mundo, um agir calculado no mundo. Potencializa reflexões sobre processos de arruinamento da natureza e de seus próprios recursos, que opera antropofágico: qual as pragas e os vírus, condenar o hospedeiro condena o hóspede. Ainda assim, esses processos agem notadamente despreocupados quando neles, nos recursos, se faz resumir a própria razão de existir dela, da natureza: a visão habitual dos néscios, que se desconecta de seu elemento continente com facilidade ingênua, sem reconhecerem-se submetidos à mesma fisicalidade que supõem poder dominar.

Dentre essas esculturas rústicas, revestidas de colagens e interferidas em acrílica com ares de ‘plástica radioativa’, tóxica, e certos aspectos quadrinistas bem ancorados no período (vide Angeli), as vinte e três cabeças propõem uma propositada ambiguidade formal – humana, alienígena e monstruosa ao mesmo tempo –, perturbando ordens naturais e implicando na “ameaça representada pela industrialização da natureza”.³¹⁹ Potencialmente antecipando o que hoje tanto se (al)arma: a probabilidade de mônadas de aptidão pandêmica incubarem e se expandirem justamente a partir desses lugares de esgotamento irrefletido do natural, orgulhosamente predados e depredados.

Lugares expositores da assolação pura e simples, sem qualquer exercício de deferência abatedora/extrativa ou renovação sustentável. Mercados de pangolins.

O emblema do DNA, sua dupla espiral, também revisitado nas propostas de Wojnarowicz junto a outros índices cientificistas, lista-se igualmente infrequente nas figurações mais contempladas da arte, ajustando-se ao mesmo campo intelectual. Quando o faz, regular e pontualmente vincula-se a sintomas do conhecimento comprovado, do saber científico, do motor erudito como ensejo do esclarecimento. Da iluminação. Também repercute a heterogeneidade do ser – reputada a heterogeneidade dos corpos, em todas as suas gamas indutivas, que se inventariam enraizadas no DNA.

318 BRESLIN; KIEHL, 2018, p. 17 (tradução nossa). No original: “As such, the practice is one that asks that most naive and yet most pressing question: ‘how should we live?’”.

319 Ibidem, p. 20 (tradução nossa). No original: “The threat posed by the industrialization of nature”.

Seu movimento helicoidal, de duas linhas serpenteadas uma à volta da outra, cujas partidas ascendente ou descendente relacionam-se com propriedade aos conceitos gregos de anagogia e catábese, supre sentidos de arrebatamento, êxtase místico e contemplação do divino. Nessa visão, tanto aciona essas características ascensionais (via aquisição científica) e descensionais (via oferta espiritual) do saber adquirido, quanto as faz rodopiarem ao mútuo redor.

Com a mesma propriedade, o emblema do DNA costuma associar-se na arte à escada de Jacó, computado o corolário – especialmente ocidental e médio-oriental – ainda sob impacto da condução religiosa como motivo, como sustento ou como parábola. Na escada de Jacó os anjos sobem e descem, trazendo seus anúncios e levando seus impactos, conectando humano e divino como se através de um portal e, ao mesmo tempo, um atalho. Tal escada do Talmude e do Gênesis, esta sim, é amiúde repertoriada na história da arte, de William Blake a novamente Chagall, ainda que não tão assiduamente quanto a luta contra o anjo. Sim, trata-se outra vez do mesmo Jacó, o patriarca migratório cujas narrativas avançam para a fundação de uma territorialidade coletiva, acompanhadas, observadas ou diretamente interferidas por anjos e angelismos.

Quando cansado da jornada territorial, Jacó deita e recosta sua cabeça numa pedra: “Então Jacó sonhou. Ele viu uma escada que ia da terra até o céu, e os anjos de Deus subiam e desciam por ela. [...] Quando Jacó acordou, disse assim: ‘Este lugar dá medo na gente [...], aqui fica a porta do céu!’”.³²⁰

O saber é essa porta, o saber amedronta.

A representação da escada possibilita uma segunda camada metafórica, quando formalmente equiparada ao DNA, introduzindo uma argumentação visual cujo eixo está na criação da vida. “A imagem seria, portanto, a malícia na história: a *malícia visual do tempo* na história. Ela aparece, torna visível. Ao mesmo tempo, ela [...] reconstrói, cristaliza-se em obras e em efeitos de conhecimento. Ritmo curioso, de fato: um regime sempre duplicado”.³²¹

Salvador Dalí investiu com esse cruzamento simbólico em várias de suas obras, formando-a como um DNA de fato e chamando-a de “uma escada de anjos genéticos de Jacó,

³²⁰ Gn 28:12-17.

³²¹ DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 131.

a única estrutura que liga o homem a Deus”.³²² É também numa representação dessa escada que subirá o infectado Prior Walters, o anteriormente mencionado protagonista da peça teatral *Perestroika*, segunda seção de *Angels in America*, obra que amarra ficcionalmente parte significativa do conjunto de considerações e comparações que provisiona este aparelho teórico. No ato, primeiramente Walters conquista o direito – a benção – de acessá-la e ascendê-la, de sorte ela irrompe à sua frente após ele agarrar-se à perna do anjo que há tanto lhe perseguia, e outra vez lhe aparecera. Agora na noite do leito hospitalar, já ele transfigurando-se de soropositivo para aidético.

(Surge o som de uma trombeta prateada no escuro, e uma batida de tambores distantes. Silêncio. Trovão. Então, por todas as paredes, letras hebraicas aparecem, se contorcendo em chamas. A cena é iluminada por sua luz. O Anjo está lá, de repente. Ela está vestida de preto e parece aterrorizante. [...] PRIOR: Leve de volta. (Forte trovão) O Livro, seja lá o que você tenha deixado comigo, não serei seu repositório, eu o rejeito. [...] (O Anjo voa pelo ar e pousa bem na frente de Prior. Prior a agarra – ela emite um terrível, incrivelmente alto, estremeedor guincho de águia. Prior e o Anjo lutam). PRIOR: Eu... não te deixarei ir a menos que me abençoe. Pegue de volta o seu Livro. Anti-imigração, isso é tão baixo, não posso acreditar que você não poderia fazer melhor do que isso, me liberte, me liberte, me abençoe ou seja lá o que for, mas eu serei solto. ANJO (Isso deveria ser todo um coro de vozes): EU EU EU EU SOU O PRINCIPADO CONTINENTAL DA AMÉRICA, EU EU EU EU SOU A AVE DE RAPINA, EU NÃO SEREI COMPELIDA, EU... (Há uma explosão grande e musical, e um feixe de luz branca adentra através da escuridão azul. Dentro desta coluna de luz incrivelmente brilhante há uma escada de luz ainda mais brilhante e pura, alcançando o infinito. Nas conjunções de cada degrau há alefes flamejantes). ANJO: A entrada foi conquistada. Devolva o Texto ao Céu. PRIOR (aterrorizado): Posso voltar? Eu não quero ir a menos que... ANJO (com raiva): Você prevaleceu, Profeta. Você... escolhe. Agora me solte. Eu rompi um músculo na minha coxa. PRIOR: Grande coisa, minha perna está doendo há meses.³²³

322 DALI, Salvador *apud* OCHERT, 1998, não paginado (tradução nossa). No original: “a Jacob’s ladder of genetic angels, the only structure linking man to God”.

323 KUSCHNER, 1995, p. 249-251 (tradução nossa). No original: “(There is the sound of a silvery trumpet in the dark, and a tattoo of faraway drums. Silence. Thunder. Then all over the walls, Hebrew letters appear, writhing in flames. The scene is lit by their light. The Angel is there, suddenly. She is dressed in black and looks terrifying. [...] PRIOR: Take it back. (Big thunderclap) The Book, whatever you left in me, I won't be its repository, I reject it. [...] (The Angel flies up into the air and lands right in front of Prior. Prior grabs her – she emits a terrible, impossibly loud, shuddering eagle-screech. Prior and the Angel wrestle). PRIOR: I... will not let thee go except thou bless me. Take back your Book. Anti-Migration, that's so feeble, I can't believe you couldn't do better than that, free me, unfetter me, bless me or whatever but I will be let go. ANGEL (This should be a whole chorus of voices): I I I I Am the CONTINENTAL PRINCIPALITY OF AMERICA, I I I I AM THE BIRD OF PREY I Will NOT BE COMPELLED, I... (There is a great blast of music and a shaft of white light streams in through the blue murk. Within this incredibly bright column of light there is a ladder of even brighter, purer light, reaching up into infinity. At the conjunctions of each rung there are flaming alephs). ANGEL: Entrance has been gained. Return the Text to Heaven. PRIOR (Terrified): Can I come back? I don't

Não à toa, nessa versão é o anjo que fratura seu nervo, invertendo destinatários, senão invertendo desígnios, destinações fundamentais das escrituras (sem esquecer que a tragicomédia é o gênero regulatório de todo o auto, mesmo em seus pontos mais rituais ou fatídicos). Não à toa, o anjo é adereçado como uma figura ao mesmo tempo ameaçadora, decadente, hiperbólica e engraçada, como o país que sugere alegorizar. Versionando desde a tipificada atriz da era dourada hollywoodiana, Gloria Swanson, até a destruição ambiental, em asas de garrafas PET (FIG. 066).

Figura 066 – (Acima, esq.) Cena da montagem de *Angels in America*, 2008, Fort Worth Opera, Fort Worth, EUA. Direção David Gately. (Abaixo, esq.) Cena da montagem de *Angels in America*, 2018, Teatrul National I. L. Caragiale, Bucareste, Romênia. Direção Victor Ion Frunză. (Acima, dir.) Cena da montagem de *Angels in America*, 2012, Wilma Theater, Philadelphia, EUA. Direção Blanka Zizka. (Abaixo, dir.) Cena da montagem de *Angels in America*, 2018, Neil Simon Theater, Nova Iorque, EUA. Direção Marianne Elliott.



Fonte: (Acima, esq.) Fotografia de Ellen Appel/Fort Worth Opera Festival. (Abaixo, esq.) Fotografia de Adriana Grand/Festivalu National de Teatru. (Acima, dir.) Fotografia de Alexander Iziliaev/arantxaocha.com. (Abaixo, dir.) Fotografia de Brinkhoff-Moegenburg Photos.

Não à toa, o pronome ‘ela’ é utilizado a cada referência ao anjo, numa transexualidade questionadora: “PRIOR: Ela me fodeu. Ela tem... bem, ela tem oito vaginas. ANJO: REGINA VAGINA! Hermafroditicamente Equipado também com um Buquê de Falos... EU want to go unless... ANGEL (Angry): You have prevailed, Prophet. You.... Choose. Now release me. I have torn a muscle in my thigh. PRIOR: Big deal, my leg's been hurting for months”.

EU EU EU sou seu Ascendente de Essência Feminina Liberada. PRIOR: A política sexual disso é muito *confusa*".³²⁴ As fluidezs de gênero e de orientação – às vezes de ambos concomitantemente – que, na contemporaneidade, se forçam afirmar nos trânsitos públicos discursivos e vivenciais, expostas e transgressoras, fazem parte de um doloroso – senão mortal – processo de assimilação social e legislativa. Agora um pouco mais aceite, mas distante de seu desenredo, que conta próceres identitários bem fundantes naquele período, da monta de uma Brenda Lee, no Brasil; uma Martha Sanchez, na Colômbia; uma Marsha P. Johnson, nos EUA. Tão corajosas quanto vulneráveis – adjetivos que, nesse caso, alimentam um ao outro.

Não à toa, a escada surge de fora para dentro do quarto de hospital (cujas paredes se arruinaram pela entrada do anjo na cena, borrando fronteiras público/privado tal qual faz a indisfarçável aparência enferma da AIDS). Não à toa, um cenário reduzido a uma cama de hospital em palco nu estabelece a redimensão de uma virose, um desvio microscópio, subjugando uma águia, um império alado recheado de ordenanças tempestuosas. De falas maiúsculas e autocentradas. Tal qual as reestruturações econômicas prementes no vencimento de tempos – *perestroika* –, os rumos de um país – ou de muitos – cede ao inesperado do natural. De um simples organismo acelular.

Não sendo alegórica, mas uma ameaça real, a morte ronda as trajetórias das personagens e é incontornável. Além disso, a incapacidade de resistência de ambos os personagens diante das formas instituídas de poder é flagrante – mesmo a força da alegoria dos anjos e dos mortos não demonstra sentido suficiente para “mover/interromper” o processo da história, que, no decorrer da peça, é intimamente interligado à disseminação da epidemia, ou seja, a morte é suprema e contra ela nada pode ser feito, a não ser atrasá-la.³²⁵

Não à toa, as duas passagens sagradas – a luta com o anjo e o sonho com a escada – se interseccionam e se somam no ato, repisando os ecos de Jacó aferíveis em Walters durante todas as demais passagens da encenação. Que gerará depois uma ambiguidade bem lavrada, entre a irrealidade de todo o onirismo ínsito da situação, e de seus desdobramentos, e a possibilidade de ser propriamente um sonho do protagonista. Que na manhã seguinte acordará (ressuscitará) em sua maca encharcado de suor (banhado de

324 Ibidem, p. 174-175 (tradução nossa). No original: “PRIOR: She fucked me. She has... well, she has eight vaginas. ANGEL: REGINA VAGINA! Hermaphroditically Equipped as well with a Bouquet of Phalli... I I I I am Your Released Female Essence Ascendant. PRIOR: The sexual politics of this are very *confusing*”.

325 CRUZ; QUEIROZ, 2007, p. 168.

um *tevilah*, a imersão de ares batismais, que perdoa os pecados e ‘apaga’ o passado).

E a partir dali será um potencial sobrevivente de longo termo, com um curiosíssimo acesso adventício à terapia retroviral experimental, bem mais divertido do que aquele que a ACT UP forçou tornar lei, legando precedentes jurídicos universais até mesmo para a aceleração da disponibilização da vacina contra o SARS-CoV-2. Walters será um sobrevivente apoiado por uma bengala para andar, lesionado pela AIDS como na sequela de Jacó, que viveu até a “idade de cento e quarenta e sete anos. Quando sentiu que ia morrer, Jacó mandou chamar o seu filho José e disse: – Se lhe posso pedir um favor, ponha a mão por baixo da minha coxa e jure,³²⁶ fazendo a lesão de suporte para a verdade juramentada.

Naquela internação invadida pelo anjo finalmente corporificado, e depois invadida pelo quase personagem da escada, Walters recusa-se outra vez à condição de profeta e de portador do conhecimento, que o anjo anteriormente lhe impusera, metaforizado num livro: “Recebi uma profecia. Um livro. Não um livro físico, ou tinha um lá mas eles o pegaram de volta, mas de alguma forma ainda existe esse livro. Em mim. Uma profecia. Aconteceu... realmente, tenho... quase certeza absoluta disso”.³²⁷ Profecia é vaticínio, é predição de porvir; profeta é *Roh-eh hanoled*, do hebraico ‘aquele que vê o que o futuro retém’. Alargando um pouco mais a polissemia interpretativa, o profeta poderia ser a condição do infectado, a profecia poderia ser, além de um livro, o próprio vírus, assim “era a mais cruel das dádivas, ‘transmitida’ ou ‘transportada’ por um mensageiro, às vezes desavisado, a um receptor desprevenido”.³²⁸

Um livro é um vírus.

Sobe então Walters a escada que teme tanto quanto Jacó, após conquistar a rendição do ser divino, saldada na benção que exigia. Que se traduzirá dessa forma mais inesperada e mais polissêmica: a possibilidade de galgar o DNA (a existência e o ente no qual o vírus se recombina); de ter com e exigir do criador (ou recusá-lo); de devolver o ‘Livro’; de avançar a História. Todas essas referências serão agitadas simultaneamente quando ele alcança o topo da escada, e acessa um céu confuso e aparentemente ineficaz,

326 Gn 47:28-29.

327 KUSCHNER, 1995, p. 169 (tradução nossa). No original: “I’ve been given a prophecy. A book. Not a physical book, or there was one but they took it back, but somehow there’s still this book. In me. A prophecy. It... really happened, I’m... almost completely sure of it”.

328 SONTAG, 2007, p. 55.

assemelhado a uma imensa repartição pública em seu atributo anedótico popular: burocrática e disfuncional. Um céu que sintomaticamente “é uma cidade muito parecida com São Francisco [...]]: paisagem ondulante sobre a qual paira a ameaça da catástrofe sísmica: mais bonita porque ameaçada”.³²⁹ Paisagem também de ganhos evidentes na história ocidental das políticas de gênero e orientação, bem como de perdas evidentes para a primeira AIDS.

O Livro: sugestionado todo o tempo como atributo do saber, mas também com alusões confluentes ao Livro da Vida, é anteriormente confiado à revelia a

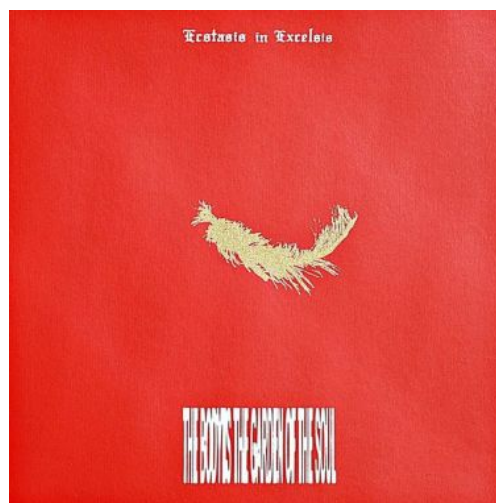
Walters pelo anjo, antes mesmo desse visibilizar-se, senão revelando-se em indícios paulatinos (FIG. 067), alinhavados em passagens que introduzem na trama o realismo fantástico que alterará tacitamente seu curso dramático.

A História: assim o Talmude interpreta a escada de Jacó, como sua cabal alegoria.

Prior é a jovem geração que pode, de alguma maneira, reverter o jogo da história a favor de uma nova conformação de sociedade – a mensagem do anjo, que se resumia a instituir a imobilidade na História humana, a fim de interromper seu fluxo, é recusada por conta de uma crença de que o movimento é o próprio cerne da humanidade (não há como não perceber a presença da tese do fim da história forjada por Fukuyama, no calor da queda do muro de Berlim). [...] O jogo da História permanece sendo jogado, isto é, Walters, recusando a cumprir a profecia que paralisaria a história, determina o anseio da humanidade por manter o fluxo de acontecimentos, alterando, contudo, o seu sentido anterior, centrado na sobrevivência do indivíduo, para um sentido urgente de solidariedade entre os indivíduos da mesma comunidade.³³⁰

Caiu com surpresa o muro, com surpresa revolucionou-se a *Perestroika* do título da peça, que harmoniza-se especulativamente à primeira seção da encenação: *Millennium Ap-*

Figura 067 – Grifo nosso – os anjos de Kushner, 2013, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 × 16 cm.



Fonte: acervo pessoal do autor.

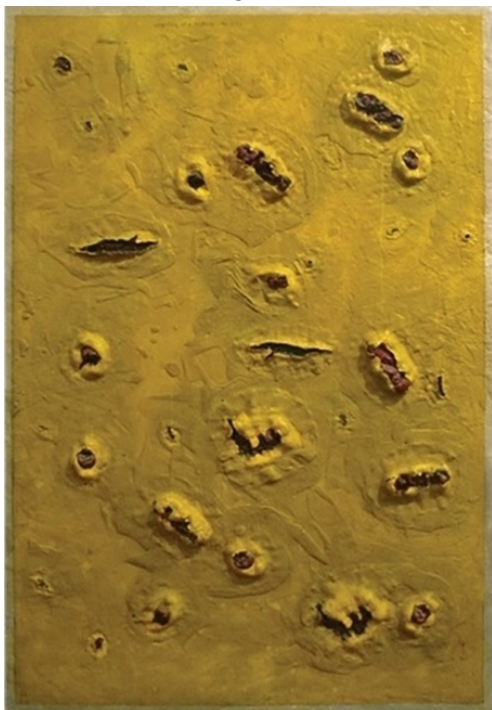
329 KUSCHNER, 1995, p. 176 (tradução nossa). No original: “Heaven is a city Much Like San Francisco. [...] Undulant Landscape Over which The Threat of Seismic Catastrophe hangs: More beautiful because imperiled”.

330 CRUZ; QUEIROZ, 2007, p. 168-169.

proaches, a virada de milênio que se aproxima como faz o anjo, trilhando sinais de seu vir a ser. Avançadas suas duas primeiras décadas, o milênio anui partes nevrálgicas dessas apostas factualmente indutivas, baseadas em consequências naturais. Embora dispute outras tantas. Nem “a democracia liberal continuaria como a única aspiração política corrente que constitui o ponto de união entre regiões e culturas diversas do mundo todo”,³³¹ como apostou Fukuyama. Nem a história ‘findou-se’ enquanto evolução contínua e ilimitada, num estágio último de desenvolvimento econômico em que haveres partilhados surprissem de fato as necessidades humanas – quando, na outra mão, tecnologia, ciência e saber horizontais poderiam defendê-las ou, na versão mais otimista, até imunizá-las.

A tese de Fukuyama foi surpreendida em sua proposta que “regressa a uma questão muito antiga: se, no final do século XX, faz sentido para nós falar, uma vez mais, de uma história da humanidade, coerente e direcionada, que eventualmente conduzirá a maior parte da humanidade para a democracia liberal. A resposta a que chego é afirmativa”.³³² Mas os flertes autoritários e a contrariedade científica, elevados à posição decisória em diversos

Figura 068 – Unveiling of a modern chastity, 1981, preservativo, látex e tinta tipográfica sobre tela de Izhar Patkin, 183 x 122 cm.



Fonte: Zuckerman Museum of Art, Kenne-saw, EUA.

recentes espaços físicos e digitais, interpelarão essa resposta propondo retornos históricos de rota circular, num serpenteio cronológico à DNA. Vírus surgentes e considerados todos os surpreendentes retrocessos recentes, da cultura até a política, e todos os avisos do natural já na bandeira do irreversível, aquele tal ponto de união mais afirmativamente destacado é a surpresa histórica.

E sua lida, que permanece requisitando senso de comunidade. Que permanece oscilante.

Assentada coletivamente ao ponto da cognição, da faculdade estável, a dobra de fase da AIDS – quando não se cura nem se vacina, mas se entende com o quê se está lidando e administra-se concretamente um enfrentamento comunitário – aponta para a convivência e relativização de seus contágios, sobretu-

³³¹ FUKUYAMA, 1992, p. 12.

³³² Ibidem, p. 13-14.

do preventiva. Arranjadas ambas numa horizontalidade informativa média, tida por alcançada a rebanho, demonstrada na popularização do uso de preservativos e de seu alojamento num razoável senso comum. Não mais apenas como método contraceptivo, cuja introdução no repertório social genérico se dará escoltada e, ao mesmo tempo, emulada (como de hábito) por igual introdução no repertório artístico, desde o exemplo da obra considerada a primeira representação da AIDS exposta em circuito tradicional de apresentação da arte: *Unveiling of a modern chastity*, de autoria de Izhar Patkin, israelense de Haifa. Esta mista de 1981, produzida com base em preservativos derretidos, projeta seus rasgos, suas rupturas, suas pústulas, em duplo caminho de significações. O caminho infectante, de um lado: transmissível porque tátil, reconhecível porque marcado, repulsivo porque abjeto. O caminho cultural, de outro lado: ecoa sinais condenatórios e vestígios de escrituras – desde a *revelação de uma moderna castidade* do título – para apontar para o viciado ou o doentio por dentre a sociedade; o corrompido, o pervertido, o depravado, e atribuir-lhe um ‘merecimento’ (FIG. 068).

3.3. David no parque

Das duas pandemias mais recentes, estabelecidas em período de regência da história como antídoto, e da ciência e da tecnologia como coordenadas civilizatórias e guiões da sobrevivência estrategiada (a despeito dos resmungos arcaizantes), o envelopamento do corpo é o elemento comum entre as respostas de barragem aos surpreendentes HIV e SARS-CoV-2. É seu remédio imediato, a formar uma dinâmica de *aparte*, que também pede menos toque e menos convívio.

Do preservativo à máscara facial, a humanidade vai se encapando mais e mais de desalinhos com seu meio – ou com o que fez dele.

A convivência do corpo com outros corpos e com o mundo soma novos véus, vai se mediando para interagir com o natural de onde veio e do qual é feito, como uma elementar resposta adaptativa a um arruinamento do natural. Embora seus métodos adaptativos sejam de outra ordem – artificiosa e artificial –, a humanidade comporta-se ela própria como um vírus: modifica-se para sobreviver, replica-se indiscriminadamente, não mede o limite

dos recursos que a sustentam, não metodiza a recomposição destes. Tende a exaurir, arruinar e enfim aniquilar seu hospedeiro, aniquilando a si própria.

Não olha para cima.

No trânsito – ou no limite – entre o cuidado consigo e a atenção com o outro, essas duas espécies de máscara, acondicionadas nos órgãos de contato físico imediato com o meio, foram barrar os sistemas de troca e de identificação logo em vias do corpo nas quais se dão mais intensos, negociando conexões com o outro e com o mundo: os genitais e as faces. “A figura vê então a sua visibilidade encetada, perde a sua integridade sem se desintegrar”;³³³ baralha-se o reconhecimento, renuncia-se ao toque e à individualidade que motiva esse toque, numa só tacada: a individuação cede à indistinção, dando mais um passo no preço civilizatório.

Em primeira demanda, desejo e identidade estão aí, nessas vias. Nos genitais e nas faces.

A agência separatória e descaracterizadora que, a título mais que necessário de sobrevivência, impera submeter essas vias à máscara como se à fantasmagoria, toca mas é diferente daquela que se observou em Fani-Kayode, mais divinal ou divinatória, direcionada a estruturas de (re)encarne ou de poder (ou a ambas, quando se aproximam e se confundem). Para essas últimas, aqui assim consideradas na obra de Fani-Kayode, por exemplo, “é essencial reconhecer os ecos e as interrelações enriquecedoras entre os campos estéticos de uma comunidade – mascaramento e dança ou mascaramento e música – bem como entre esses campos estéticos e o âmbito sociopolítico”,³³⁴ a partir de sistemas de representação.

Na condição de lembrar todos os valores da máscara. Em primeiro lugar, a dissimulação: a máscara dissimula tudo exceto (daí a fascinação ciumenta que exerce) os olhos nus, única parte do rosto ao mesmo tempo visível, portanto, e vidente, o único signo de nudez viva que se crê subtrair à velhice e à ruína. De seguida, a morte: toda a máscara anuncia a máscara mortuária, participa sempre da escultura e do desenho. Finalmente (por consequência, e esta dedução quase transcendental não tem qualquer necessidade de mito, de evento ou de nome próprio) o efeito “siderante”: a máscara mostra olhos num rosto amputado que não se consegue olhar de frente sem se ver significar a objetividade petrificada,

333 DERRIDA, 2010, p. 74.

334 ARGENTI, 1992, 214 (tradução nossa). No original: “is essential to recognize the enriching echoes and interrelations between aesthetic fields in a community – masking and dancing or masking and music – as well as between these aesthetic fields and the sociopolitical realm”.

a morte ou a cegueira. De cada vez que se usa uma máscara, de cada vez que se a mostra ou a desenha, repete-se a proeza de Perseu. Com os seus riscos e perigos. Perseu poderia tornar-se o patrono de todos os retratistas. Ele assina todas as máscaras.³³⁵

Figura 069 – *Semen-terio*, 1995, objeto (caixa de joalheria, preservativo e serigrafia) de César Martínez, 8,6 x 7,0 x 3,5 cm.



Fonte: Centro de Documentación Arkheia, MUAC/UNAM, Cidade do México, México.

Látex e TNT se exercitam aproximar como máscaras ambos, condutos preservativos – da vida presente, pois outra se impede no primeiro (FIG. 069) – regrados por bloqueio e filtragem cada qual. Simbólica e apropriadamente descartáveis ambos, “a máscara é tanto um véu quanto uma barreira para o mundo. Ela propõe silenciosamente que cada um de nós, usando máscara ou não, esteja confinado a um estado de distanciamento. E que quando interagimos, nossos meios de interação são mediados de várias maneiras”.³³⁶ Com essa angústia, o curador estadunidense David Breslin desenvolve os sentidos de metontologia das faces – presentes em ambas as desordens, facial e genital, porque são ambas fisionomias, frentes, identidades –, quando se articulam noutra série de Wojnarowicz, agora de fotografias: *Arthur Rimbaud in New York* (FIG. 070).

Enquanto obra, embora dimensionada e concluída como fotografia, a série beira o registro performático, ou a performance em si, consideradas a caracterização e a alocação dos personagens (mascarados com o rosto do poeta francês Jean-Nicolas Arthur Rimbaud)

335 DERRIDA, 2010, p. 86.

336 BRESLIN; KIEHL, 2018, p. 21 (tradução nossa). No original: “The mask is both a veil and a barrier to the world. It mutely proposes that each of us, whether we wear a mask or not, are confined to a state of apartness. And that when we interact, our means of interaction are variously mediated”.

como intervenção autoral na paisagem. E como articulação narrativa que também personifica essa paisagem, fazendo-a dialogar com o símbolo do poeta: seu rosto, sua juventude, sua personalidade. Sublinhadas em Rimbaud, as acentuadas noções de inaptidão ao mundo (ou à ordenação humana de mundo) orientavam trajetos de vida e de arte de Wojnarowicz, os confundindo num fazer de cunho narrativo – autobiográfico – já anterior ao impacto da ciência de sua própria infecção e da mortalidade à porta.

Figura 070 – Excertos da série *Arthur Rimbaud in New York*, 1978-1979, fotografias de David Wojnarowicz, 24,6 x 32,8 cm. (cada).



Fonte: Museu Reina Sofia, Madri, Espanha.

Essas noções tão somente sedimentarão tal gestão do si, mais afirmando esse si e também a autoria com que ele propriamente rege – mais que contamina – sua produção: “No momento do diagnóstico, desisti totalmente desse desejo de me encaixar, e comecei a perceber que aqueles lugares onde eu não me encaixava e as maneiras pelas quais eu era diverso eram as partes mais interessantes de mim”.³³⁷ O conceito de *afirmação*, que movi-

³³⁷ WOJNAROWICZ *apud* BLINDERMAN, 1990, p. 49 (tradução nossa). No original: “At the moment of diagnosis, I fully gave up that desire to fit in, and started realizing that those places where I didn’t fit and the ways I was diverse were the most interesting parts of myself”.

menta fortemente a contemporaneidade como um eixo insertador de personalidades, com pouca ou nenhuma submissão a estatutos prévios, dava passos primeiros e definitivos ali, diante da AIDS, comprovando outra vez esta hipótese. Vê-se em múltiplas discursividades contaminadas, a exemplo da de Daniel:

De um momento para outro, o simples fato de dizer “eu estou vivo” tornou-se um ato político. Afirmar minha qualidade de cidadão *perfeitamente vivo* é uma ação de desobediência civil. Por isto, repito constantemente, desde que soube que estava com Aids, que sou vivo e cidadão. Não tenho nenhuma deficiência que me imunize contra os direitos civis. Apesar da farta propaganda em contrário.³³⁸

Assistindo esse momento de diagnóstico de Wojnarowicz, e de tantos e tantos outros, logo enquanto aconteciam e com o devido assombro e a devida indignação, o filósofo e ativista francês Félix Guattari capta na postura e na produção do artista uma revolta sistêmica, legatária de uma movimentação transformadora que avançava especialmente pelas três décadas, de 1960 a 1980, numa linearidade de conquistas ocidentais que ecoava a base projetiva de Fukuyama. Isso até ser confrontada pela realidade do vírus e da primeira lida social com o vírus, que desfazia absorções em andamento nos costumes como se desfizesse laços de sapatos, fronteando utopia com biologia – um descolamento inovador que, embora inconformado, é também (ou por isso mesmo) afetivo, numa dupla face emocional que se repetirá insistentemente na produção de arte e de conhecimento do período.

A intenção de David Wojnarowicz é explicitamente ideológica: [...] ele conecta suas fantasias singulares a um esquema histórico. [...] Essa singularização hoje é tanto mais dramática no que David Wojnarowicz tem a possibilidade aumentada de um encontro com a morte. Ele sabe que tem o vírus da Aids em seu corpo, e combina essa parte de sua vida ao que pode ser a fase final de seu vírus da Aids; ele reinventa no caminho a inspiração dos grandes movimentos dos anos sessenta. Sua revolta contra a morte e a passividade mortal com que a sociedade lida com esse fenômeno confere um caráter profundamente emocional à obra de sua vida, que literalmente transcende o estilo de passividade e abandono da vertente entrópica do destino que caracteriza este período atual.³³⁹

338 DANIEL, 2018, p. 21.

339 GUATTARI, 1990, p. 76-77 (tradução nossa). No original: “David Wojnarowicz’s intention is explicitly ideological: [...] he connects his singular fantasies to a historical scheme. [...] This singularization today is all the more dramatic that David Wojnarowicz has the increased possibility of an encounter with death. He knows he has the Aids virus in his body and he integrates this sequence of his life into what may be the ultimate phase of his Aids virus; he reinvents on the way the inspiration of the great 60’s movements. His re-

Figura 071 – *Rimbaud dans Paris*, 1978, lambe de Ernest Pignon-Ernest, 118,5 x 78,5 cm.



Fonte: Centre Pompidou, Paris, França.

Dentre esses grandes movimentos dos anos sessenta, ressaí a Internacional Situacionista e o Fluxus, vistos anteriormente nos seus nexos cronologicamente sequenciais dos coletivos Gran Fury e General Idea – particularmente quanto aos novos dispositivos de abertura de lugar e distribuição de visibilidade para a obra de arte. Dos quais ressalte-se um lambe produzido por um dos antigos integrantes dos movimentos, o artista francês Ernest Pignon-Ernest, cuja obra participou de ambos os projetos sessentistas. Em 1978, bem pouco antes de Wojnarowicz, Pignon-Ernest usara a mesma e provavelmente mais conhecida e reconhecida imagem do rosto de Rimbaud (capturada em Paris pelo fotógrafo e caricaturista Étienne Carjat, quando o poeta tinha 17 anos), para completá-la com um físico masculino em trajes de operário e colá-la por diversos pontos de Paris (FIG. 071). Possivelmente inspirou Wojnarowicz, que, perseguindo um relacionamento amoroso, fixou-se por um período naquela cidade, bem àquela altura. E que produziu a série a partir daquele mesmo ano, completando-a no ano seguinte.

Mantendo – de fato ressaltando – o ambiente metropolitano como significado denso, mais que como cenário reflexivo, e adicionando esse claro tônus performático, a série *Arthur Rimbaud in New York* utiliza o rosto como máscara, para fruir/recobrir/transfigurar outros rostos. Ou, ao contrário, dá a um mesmo Rimbaud alguns corpos contemporâneos que completem seu rosto e prolonguem seu existir.

Wojnarowicz acreditava estar “brincando com ideias de compressão de ‘tempo e atividade histórica’ e fundindo a identidade do poeta francês com as atividades urbanas modernas de Nova York, em sua maioria ilegais por natureza”.³⁴⁰ Autor copioso de diários

volt against death and the deadly passivity with which society deals with this phenomenon gives a deeply emotional character to his life work, which literally transcends the style of passivity and abandon of the entropic slope of fate which characterizes this present period”.

340 WOJNAROWICZ *apud* ANDERSON, 2019, p. 100 (tradução nossa). No original: “playing with ideas of compression of ‘historical time and activity’ and fusing the French poet’s identity with modern New York urban activities mostly illegal in nature”.

(propriamente escritos, além dos figuradamente plásticos), num deles Wojnarowicz registra que manejava “uma visão de Rimbaud com o que se sabia de suas sensibilidades”,³⁴¹ para conduzi-lo e conduzi-las a uma viagem no tempo que se completaria a contento, em suas mais definitivas pontes conceituais, perceptivas e territoriais, “apenas aqui em Nova York neste momento e lugar da história. No quê ele entraria, por quais regiões ele se sentiria atraído”.³⁴²

Dos fatos de Jacó ao termo *jacobino*, territórios somavam ainda mais pulsões significantes àquela altura, algumas grandes cidades do mundo se tornavam megalópoles bem naquele momento, pressionadas por êxodos rurais e capitalismo financeiro – e essa será uma chave de compreensibilidade daqui em diante, em suas linhas interpretativas da AIDS e da arte no unísono. Essas cidades deixavam dentro de si, na consequência do processo de transformação e inchaço, vácuos espaçotemporais; áreas esvaziadas, esquecidas, silentes e residuais; lugares transitivos: a ocupação que tiveram se decompõe e restará apenas indicial, a ocupação que terão não ocorrera. Uma versão matérica do niilismo, tornado territorial. Uma versão cidadina do deserto genômico, aquele que elegem fixar-se os vírus inativos, como seus santuários.

Uma pequena proporção de vírus (algo como uma cópia em cada dez mil ou cem mil) permanece oculta, em uma espécie de estado de dormência, no interior das células de defesa. [...] Esses reservatórios virais surgem quando, após a invasão, o HIV consegue inserir seu material genético em trechos do DNA dos linfócitos que não são normalmente lidos pela maquinaria celular. Apelidadas de deserto genômico, essas regiões do DNA permanecem silenciosas a maior parte do tempo.³⁴³

Identidades conduzidas pelo abandono tendem a arrepiar-se pela aura desses sítios mundanos, igualmente abandonados, traçados por vácuos e errâncias, por histórias perdidas. Cidadãos regularmente não lidos pela maquinaria social, tais quais se entendiam Wojnarowicz ou Rimbaud (ou até Daniel, em sua clandestinidade), tendem a sentir acolhimento e observar certa sacralidade nessa ordem de locais excluídos, como se fossem uma versão ampliada dos santuários virais, em escala humana/urbana. Como se preenchessem uma função uterina para si mesmos.

341 Ibidem (tradução nossa). No original: “a vision of Rimbaud with what was known of his sensibilities”.

342 Ibidem (tradução nossa). No original: “only here in New York at this time and place in history. What he’d get into, what areas he’d be drawn to”.

343 ZORZETTO, 2022, não paginado.

Ruínas são parques.

Wojnarowicz sempre agiu e produziu fundado numa atitude de alheamento aos construtos de seu tempo. Interessado pelos pontos cegos desses territórios, asilado nos espaços desfeitos, nulos. Uma atitude de manifesto, bem típica de todos os movimentos que precederam a década de 1980 – e que formalmente se encerraram com ela. Desde bem antes da AIDS converter seu corpo em miasma (mas sobretudo quando inicia fazê-lo), de fato desde sempre, Wojnarowicz é essencialmente um artista da fúria. A revolta contra a morte e contra a reação social à morte que Guattari acentua, dava continuidade – talvez afunilamento – a um inconformismo irrestrito. Sua fala plástica está, como a oral propriamente dita, senão motivada, então constantemente atravessada por diferentes arranques de indignação.

Eu não poderia comprar o conto do vigário da beleza da natureza; tudo que eu conseguia ver era morte. O restante da minha vida está se desenrolando e sendo visto através de um quadro de morte. Minha raiva é mais sobre a recusa dessa cultura em lidar com a mortalidade. Minha fúria é mesmo sobre o fato de que QUANDO ME DISSERAM QUE EU CONTRAÍ ESSE VÍRUS NÃO DEMOREI PARA PERCEBER QUE TAMBÉM CONTRAÍ UMA SOCIEDADE DOENTE.³⁴⁴

O sentido de inadequação que claramente sujeita e aparelha Wojnarowicz em seu ser e fazer, presente com notável assiduidade nas personalidades gerais dos artistas e em suas motivações para a arte (gerida como meio de vida e também de suportar a vida, dotando-lhes imaginários expressados), é também a matriz motivadora da fúria. Adensando esse caldo – essa caldeira –, inadequação e fúria tripartem-se com o afeto, que muito regulará a arte que opera sentidos de morte iminente, como também se sublinhará a partir daqui. Se, a princípio, afeto e mesmo amor parecem distantes desse agir e produzir inadequado e indignado, “insistamos nesse ponto, pois não é possível guardar a centralidade da noção de individualidade autônoma sem acabar por transformar o amor em expressão tácita de dimensões, no fundo, protocontratualistas de relações intersubjetivas”.³⁴⁵ Indignação, inadequação e afeto/amor são também haveres coletivos. São, os três, sentimentos. Regulados pela dinâmica entre pulsão e percepção. Reativos a um mundo hostil. São

344 WOJNAROWICZ, 1989, p. 7 (tradução nossa). No original: “I couldn’t buy the com of nature’s beauty; all I could see was death. The rest of my life is being unwound and seen through a frame of death. My anger is more about this culture’s refusal to deal with mortality. My rage is really about the fact that WHEN I WAS TOLD THAT I’D CONTRACTED THIS VIRUS IT DIDN’T TAKE ME LONG TO REALIZE THAT I’D CONTRACTED A DISEASED SOCIETY AS WELL”.

345 SAFATLE, 2016, p. 187.

emulados pela vontade, a equacionar a Morte maiúscula.

Por trás de algo como um diagnóstico está uma intensificada sensação de mortalidade, que de repente a pessoa está enfrentando essa coisa enorme: é simples, o que se está enfrentando é muito simples. Nos primeiros minutos após o meu diagnóstico, eu adoraria que metade do entorno desmoronasse em simpatia, mas isso não aconteceu. Não tive o luxo do tempo [...]; era como se eu me encontrasse a uma distância tremenda olhando para o mundo em que vivo.³⁴⁶

De uma forma ou de outra, ações e formatos de resistência persistem na primeira demanda da arte que delibera essas questões, transformados, direcionando seus objetos da rai-va para o afeto como em circularidade – ou em igualdade –; nalgumas dessas voltas “en- cenando a paz de Wojnarowicz com o pronunciamento no Livro do Gênesis – ‘Tu és pó, e ao pó voltarás’”,³⁴⁷ para noutras arremeter sobre vinte e três cabeças de barro. Essa ne- gociação, de antemão perdida, afeta também Daniel:

Nada mudou na impermanência. *Sic transit*. A experiência da finitude po- voa os recalques de todos os mortais. Saber-se finito não é exatamente uma novidade. Acreditar na mortalidade do corpo é que é mais difícil. Este é um aprendizado que a doença traz e, parece-me, nenhuma crença na imortalidade da alma traz alívio para o barro que descobre seu destino de pó.³⁴⁸

“Ao avaliar a obra e a prática de Wojnarowicz e de outros artistas de sua geração que morreram de doenças ou complicações relacionadas à AIDS, há uma tendência – quase uma compulsão – de começar com a morte”.³⁴⁹ Ela está mesmo ali, densa, ocupa os espaços produtivos e seus consequentes espaços críticos da mesma forma onipresente e irrecusável com que impera sobre a vida cotidiana, tão logo sinalize interrompê-la. Pensar a própria morte é, essencialmente, uma prática de confronto: adiada tanto quanto possível, faceada assim que se mostra próxima e inevitável. Quando a morte oferta seus sinais e quando se os constata clinicamente, seu domínio dobra os enredos discursivos ou

346 WOJNAROWICZ *apud* BLINDERMAN, 1990, p. 50 (tradução nossa). No original: “Behind something like a diagnosis is a heightened sense of mortality, that suddenly that person is facing this enormous thing: it’s simple, what they’re facing is very simple. In the first few minutes after my diagnosis I would have loved for half the landscape to crumble in sympathy, but it didn’t. I didn’t have the luxury of time [...]; it was like I found myself at a tremendous distance looking at the world that I live in”.

347 BRESLIN; KIEHL, 2018, p. 19 (tradução nossa). No original: “staging Wojnarowicz’s peace with the pronouncement in the Book of Genesis – ‘Fur dust thou art, and unto dust shalt thou return’”.

348 DANIEL, 2018, p. 48.

349 *Ibidem*, p. 20 (tradução nossa). No original: “When assessing the work and practice of Wojnarowicz and other artists of his generation who died from AIDS-related diseases or complications, there is a tendency – almost a compulsion – to start with death”.

atitudinais do sujeito comum, para mais que incorporar-se neles: para prevalecer de fato sobre eles, direta ou repercussivamente.

A ideia de morte e todo o conjunto de suas abstrações e comprometimentos mapeia, nessa mesma dobra, a leitura geracional que está implicada na lente da AIDS na arte. Se entretece a muitas das camadas de retrodição interpretativa que percebam o quanto ela pontuou, indireta ou abertamente, tantos trabalhos desde quando se apresentou perante as vidas de seus autores, determinando-as, dando-lhes um prazo. E o quanto esses trabalhos pontuaram estruturalmente os que os sucederam desde então e até hoje, balizando novos caminhos performáticos, plásticos, gráficos e visuais. A vida posta em sentido de prazo, a autoria posta em sentido de prazo, de ampulheta, impactam o produzir arte com uma noção imperativa de morte que algo se aproxima, mas também muito difere, daquela que conclui uma completa travessia de amadurecimento e envelhecimento. Essa última, tão árdua quanto em seu igual ato de frontear a partida, permite acalentar algum conforto na extensão de um passado longitudinal e repleto, e na naturalidade de um processo vivencial completo do qual, desde o princípio, se sabe o fim.

Se há algum conceito capaz de superá-la ou ombreá-la na produção e na crítica, tamanha possa ser a convocação criativa deste conceito, de suas possibilidades e motilidades dentro de um curso igualmente ou ainda mais abstrato, esse conceito é filial da morte, de alguma morte: o luto. O estado de luto pode superar ou ombrear talvez até o de amor, porque suspeita mesmo habitar seu reverso sensorial, ser ele também um deserto genômico, um nulo urbano: um lugar de suspensão, que porta história mas não a retém.

Quando giram, luto e seu reverso, em volta de um centro testemunhal e legatário, embebido em noções irrefutáveis de despedida e de caminho a não-ser, de apagamento, respondem a uma mesma exortação: o desalojamento sensorial, e sua barganha. Ou sua resistência. Não se apronta um vazio existencial, mas um vazamento existencial, uma vertigem do real, um desabrigo que perturba noções de realidade e apostas de estar no mundo, na perda do endereço do afeto: o ser do outro e/ou o próprio ser e/ou a amálgama destes, seu ponto comum que são os corpos compartilhados, e também para além deles. “Luto é amor que não tem para onde ir”,³⁵⁰ é mais um registro de endereçamento, de incorporeidade e também de revolta. Mais um modelo de desconexão.

³⁵⁰ Expressão popular britânica contemporânea [S.l.: s.n.] (tradução nossa). No original: “Grief is just love with no place to go”.

Descobri que, depois de testemunhar a morte de Peter Hujar, em 26 de novembro de 1987, e após meu diagnóstico recente, tendo a dismantlar e descartar todo e qualquer tipo de palavras ou conceitos espirituais, psíquicos e físicos projetados para dar sentido ao mundo externo ou projetados para dar conforto momentâneo. É como tirar a carne do corpo para ver o esqueleto, a estrutura. Eu quero saber qual é a estrutura de tudo isso da maneira que só eu posso saber. [...] Há algo que quero ver claramente, algo que quero testemunhar em seu estado bruto. E essa necessidade vem do meu senso de mortalidade. Há um alívio em ter essa sensação de mortalidade. Pelo menos não vou chegar um dia aos meus oitenta anos e às vésperas da minha possível morte, e só então perceber que toda a minha vida era para ser uma espécie de preparação para o evento da morte, e de repente me encher de raiva porque em vez de preparação tudo o que tive foi uma vida inteira de adaptação a um mundo pré-inventado – você entende o que estou dizendo aqui? Estou me ocupando com um processo de me distanciar de você e dos outros e do meu ambiente para saber o que sinto e o que posso encontrar. Estou tentando tirar o peso do mundo pré-inventado para que eu possa ver o que está por baixo disso tudo. Estou com fome e o mundo pré-inventado não vai satisfazer minha fome. Sou um prisioneiro da linguagem que não tem uma letra ou um sinal ou gesto que se aproxime do que estou sentindo. A raiva pode ser uma das poucas coisas que me liga ou me conecta a você, ao nosso mundo pré-inventado.³⁵¹

Como faz acima, Wojnarowicz refere-se com frequência ao fotógrafo trentoniano Peter Hujar, falecido em decorrência da AIDS em 1987, aos cinquenta e três anos de idade, deixando um extenso legado de imagens intuitivamente geracionais em preto e branco, tão retratistas da comunidade cultural do período (FIG. 072) quanto dos limites tensionados entre erotismo e pornografia. Tanto quanto Mapplethorpe. Talvez até mais, nalgumas poucas obras explícitas – entretanto a maioria delas, nessa frente limítrofe, manobrentes sugestões, antagônicas à literalidade de Mapplethorpe (FIG. 073) –, embora com repercussão pública mais regional e menos permanente. Iniciado como uma relação casu-

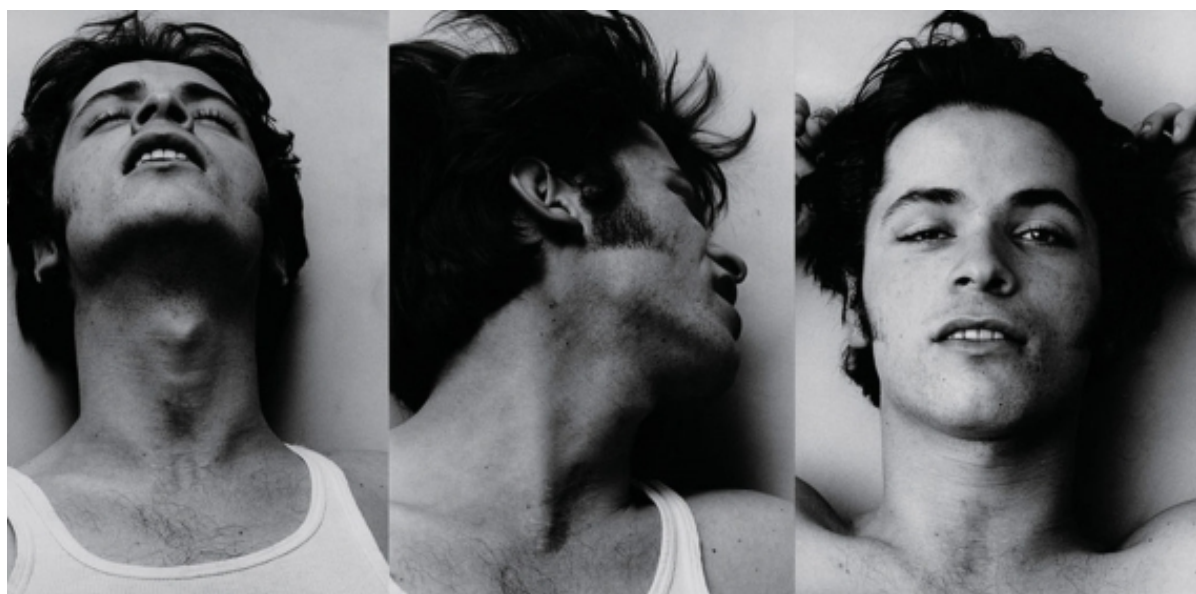
351 WOJNAROWICZ, 1990, p.8-9 (tradução nossa). No original: “I found that, after witnessing Peter Hujar's death on November 26, 1987 and after my recent diagnosis, I tend to dismantle and discard any and all kinds of spiritual and psychic and physical words or concepts designed to make sense of the external world or designed to give momentary comfort. It's like stripping the body of flesh in order to see the skeleton, the structure. I want to know what the structure of all this is in the way only I can know it. [...] There is something I want to see clearly, something I want to witness in its raw state. And this need comes from my sense of mortality. There is a relief in having this sense of mortality. At least I won't arrive one day at my 80th birthday and at the eve of my possible death and only then realize my whole life was supposed to be somewhat a preparation for the event of death and suddenly fill up with rage because instead of preparation all I had was a lifetime of adaptation to the pre-invented world – do you understand what I'm saying here? I am busying myself with a process of distancing myself from you and others and my environment in order to know what I feel and what I can find. I'm trying to lift off the weight of the pre-invented world so I can see what's underneath it all. I'm hungry and the pre-invented world won't satisfy my hunger. I'm a prisoner of language that doesn't have a letter or a sign or gesture that approximates what I'm sensing. Rage may be one of the few things that binds or connects me to you, to our pre-invented world”.

Figura 072 – (Esq.) *Susan Sontag*, 1975, fotografia de Peter Hujar, 37,5 x 37,5 cm. (Dir.) *Divine*, 1975, fotografia de Peter Hujar, 50,48 x 40,64 cm.



Fonte: (Esq.) The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA. (Dir.) San Francisco Museum of Modern Art, São Francisco, EUA.

Figura 073 – *Orgasmic Man (I, II & III)*, 1969, fotografia de Peter Hujar, 28,6 x 19,1 cm. (cada).



Fonte: Fraenkel Gallery São Francisco, EUA.

al em 1981, o percurso abraçado de Wojnarowicz e Hujar, descrito como uma “muito complicada amizade/relacionamento”³⁵² de traços indiscerníveis tão comuns às experiências sexuais/sentimentais do período, seguirá por toda a vida de ambos. Partindo do afe-

³⁵² Idem *apud* TAYLOR, 2012, p. 58 (tradução nossa). No original: “very complicated friendship/relationship”.

to expresso sexualmente, para Wojnarowicz Hujar seguirá sendo “meu irmão, meu pai, meu elo emocional com o mundo”.³⁵³

Essa colocação é importante porque quebra a leitura de que a desagregação paulatina das estruturas tradicional e fortemente tipificadas de relações afetivas, nas sociedades ocidentais a partir do século XIX, teria feito do amor o espaço de afirmação de projetos individuais cada vez mais normatizados. Como se as demandas de liberdade individual na vida amorosa tivessem explodido o quadro de regulação das normatividades sociais. De onde viria sua pretensa importância moral e política. Na verdade, estar atento às exigências, presentes no amor romântico, de afirmação da soberania individual, de celebração do individualismo moral, e de distinção entre os interesses contratuais da pessoa e a autenticidade dos sentimentos, nos permite lançar luz sobre a profunda relação entre o reconhecimento social da utopia do amor romântico e o desenvolvimento das exigências de autorrealização da sociedade de consumo.³⁵⁴

Encorajado às artes plásticas por Hujar, Wojnarowicz creditará a ele sua obra: “Tudo o que fiz, eu fiz para Peter”.³⁵⁵ Acompanhará seu fenecimento, responsabilizando-se por seus cuidados paliativos e estando a seu lado quando expira, já hospitalizado. Num gesto de retratismo mortuário imediato à Flávio de Carvalho, que se repetirá assombrado entre vários artistas durante a crise da AIDS, sobretudo como uma testemunha política sobre o desamparo público e sobre a inigualável desintegração dos corpos, Wojnarowicz fotografará e filmará Hujar assim que morre (FIG. 074), exercitando ao mesmo tempo uma visualidade comprometida com o enfrentamento do luto através da plástica – a dimensioná-lo, a negociá-lo – e também com pulsões grafistas: a captura de uma eurritmia fúnebre, o senso da carne sem seu ânimo, a vitralização dos olhos. O cabal desaparecimento da consistente e insistente aura de dor física e desconforto agônico. O prólogo do miasma.

Figura 074 – S/título, 1989, fotografia de David Wojnarowicz, dimensões não informadas.



Fonte: P.P.O.W Gallery, Nova Iorque, EUA.

³⁵³ WOJNAROWICZ *apud* ALLEN, 2018, não paginado (tradução nossa). No original: “my brother, my father, my emotional link to the world”.

³⁵⁴ SAFATLE, 2016, p. 186.

3.4. Vanitas

Incitada conjuntamente nessas razões cidadãs e artísticas, ambivalentes, que se misturam e se combinam, a representação mortuária ganha um particular desdobramento, sob a AIDS. “O repouso é, ao mesmo tempo, a imagem mais antiga, mais popular e mais constante do Além. Essa imagem ainda não desapareceu, apesar da concorrência de outros tipos de representação”,³⁵⁵ que ressignificam suas duradouras importâncias ao apresentar dados novos, ou conduzir a dados específicos especialmente permitidos pelo uso de linguagens de captura visual razoavelmente recentes, como a fotografia e a videografia, que mais viabilizam uma (re)construção transformadora: a narrativa. Com a AIDS, o retratamento de último suspiro, de vinte e um gramas, de desaparecimento retido em seu acontecimento imediato, frequentemente acumula uma dolorosa cronografia de percurso, uma via crúcis ambulatorial, um inventário imagético do processo de perecimento até que se encerre ali, no expiro.

Outra vez, o arruinamento e a ruína. O corpo pouco. Sua vacância.

Presenciados por mãos e olhos peritos da arte e da visualidade ampla.

Memorizados por uma e por outra com igual impulso e igual método, afinal uma e outra podem se somar, combinar e talvez até indiscriminar, em seus esforços contributivos, engajadores e denunciatórios. Limar fronteiras, já de antemão inexatas, entre imagem por si, gerativa, e imagem de usufruto, utilitária, seria outra tendência bem absorvida na contemporaneidade. Essa tendência também se solidificava àquela altura, em identidade pública e também em teoria e crítica, vide a arte Pop e os primeiros rascunhos morfológicos da grafiteagem, que a estendem. A fotografia de carreira comercial, a imagem publicitária, a de rastreio jornalístico e a de jornada documentarista, tal qual os muitos artistas ali de mãos dadas, também acompanharam de perto algumas daquelas evoluções degenerativas, da cronicidade até a morte, enleando seus autores nos melindrosos liames éticos e nos irreparáveis danos emocionais intrincados nesse acompanhamento.

Com essa proximidade aparelhada, também puderam reter os instantes agônicos e expi-

355 WOJNAROWICZ *apud* CARR, 2012, p. 179 (tradução nossa). No original: “Everything I made, I made for Peter”.

356 ARIÈS, 2014, p. 32.

rantes, para depois circular o fruto visual através de seus caminhos de veiculação mais regulares e consolidados (mas não necessariamente mais facilitados, dados os sucessivos indeferimentos editoriais ao teor das imagens): revistas, jornais, programas de televisão, até mesmo peças publicitárias – as factuais, não as de assalto ou mime-se. Produziram resultados provocativos de discussões estruturalmente inconclusivas – do tipo que continuamente se acalora às portas expositivas –, sobre os limites da publicação corriqueira e da imagem ofertada ao acesso indiscriminado, para os quais a arte em seus espaços distintos parametriza-se de outra forma: mais intrinsecamente dissidente, mais regulada por procedimentos convocatórios e incitantes, mais apta e mais expectável para tanto.

Nosso exame da imagem do sofredor nos fornece estruturas rígidas para nossa definição dos limites da doença, limites que são reificados pelos próprios limites inerentes à obra de arte – o enquadramento da pintura, os limites finitos do palco, as capas do livro, a perspectiva da fotografia ou a forma narrativa do romance.³⁵⁷

Convém desenvolver adiante essa semelhança entre os usos da fotografia, bem como sublinhar algumas diferenças, sugerindo vantagem contista para a autoria de arte sobre a documentarista crua, pelo combustível dos profundos elos – muitas vezes, também da igual condição sorológica – entre retratados e retratantes, que incita a primeira. Tendo ambos os usos igualmente firmados e ressaltados, cada qual, no patrimônio de linguagens da arte e na dinâmica cotidiana de distribuição informativa, “as fotografias, através de sua fixidez, e apesar da sua contenção performativa e metafórica da epidemia, instanciam um comentário visual pontual, uma oferta visual”.³⁵⁸ Indiferentemente a seu agente e campo produtor, a provocação destes testemunhos visuais se alargaria por impactar comoção e perplexidade dilatadas ao redor do mundo, nas relações deste com recepção e percepção de imagem, sempre conduzidas com dificuldades de toda sorte, a começar pelas de equivalência cultural e pelas de convivência cultural.

Especialmente as imagens da enfermidade e da morte da AIDS, agora não literalmente violentas (como é de maior práxis dos canais transmissores supramencionados), mas vio-

357 GILMAN, 1988, p. 2 (tradução nossa). No original: “Our examination of the image of the sufferer provides us with rigid structures for our definition of the boundaries of disease, boundaries that are reified by the very limits inherent in the work of art—the frame of the painting, the finite limits of the stage, the covers of the book, the perspective of the photograph, or the narrative form of the novel”.

358 SONTAG, 2004, p. 85 (tradução nossa). No original: “The photographs, through their fixity, and despite their performative and metaphorical containment of the epidemic, instantiate a punctual visual commentary, a visual quotation”.

lentamente implodidas, aos trancos esticarão os ajustes comunais das “imagens fóbricas”.³⁵⁹ Repertoriarão, com o corpo aidético, árdua aclimação social e narrativa, perturbada por percebimentos intensos, como os de três exemplares séries de disparo fotojornalístico, “síncronas em sua prática com as técnicas de fotografia de pessoas vivendo com HIV de Gideon Mendel, partindo de uma ênfase visual no rosto e inclinando-se mais para uma fotografia do tipo paisagem, que desafia os estereótipos e tenta oferecer uma descrição mais matizada da epidemia”.³⁶⁰

O acontecimento hospitalar genérico domicilia uma experiência bastante comum da vida ordinária, quando nalgum momento, por qualquer necessidade, se vivencia um período de internação. O termo *hóspede* está na fundação etimológica de *hospital*, argumentando neste algum estado de residência. Nessa ‘mudança de casa’, que nunca se prevê o quão provisória será – ou o quão definitiva, ou o quão fundadora de um constante ir-e-vir de altas e recaídas –, os nortes do cotidiano trepidam significativamente. Para se submeter a um outro tempo diário, a um existir assepsiado e entorpecido, a uma seca sistemática ambulatória, e a uma convivência permissiva para com medicações e maquinários intrusivos ao corpo, questionando dogmas estabelecidos de realidade pessoal e valores de vida. Sobre tudo, insistindo por estados de introspecção e transcendência. De algum modo, o corpo retratado nesses espaços, por si, já sugestiona, por aspecto, contratura e expressão física, estas provas pessoais que passa, relatando-as na matéria.

Na imagem terminal, vai além: sugere nas fisionomias eventual epifenômeno, nalguma inclinação de epifania. O retrato dos contatos visitantes, das relações próximas, também se contamina por essas solicitações e aclimações, com muita paridade. Somente as posturas corporais e o contracenar dos corpos já muito entrega a radicalização das emoções, sequestradas pela constante iminência: da melhora, da piora ou da morte. Entrega os cinco estados do luto: negação, raiva, barganha, tristeza e aceitação – cada qual em sua vez, ou saltando desordenadamente entre si. Balança do inconformismo ao assentimento, da despedida à esperança, e daí por diante. Sugere sobretudo um afeto ressaído dessas relações, nessas situações – que se torna imanente entre os personagens e requer pouca in-

359 CRIMP, 1992, p. 130 (tradução nossa). No original: “phobic images”.

360 LUPAŞCU, 2020, p. 9-10 (tradução nossa). No original: “synchronous in their practice with Gideon Mendel’s techniques of photographing people living with HIV, namely departing from a visual emphasis on the face and leaning more toward a landscape-type of photograph that challenges stereotypes and attempts to offer a more nuanced description of the epidemic”.

Figura 075 – Excertos da série *The Ward*, 1993, fotografias de Gideon Mendel, dimensões não informadas.



Fonte: gideonmendel.com/the-ward

tervenção autoral para sua captura visual (sob o preço de apor encenação narrativa ao naturalismo). Se observado com o devido cuidado, esse afeto é sempre um dado formador das imagens, positivo independentemente das circunstâncias, porque a elas se sobreleva.

Apenas para o objeto da AIDS em que é posto na testeira referente, como supracitado, o sul-africano Mendel realizou, além de peças avulsas, dez séries temáticas: *An evolving response*, *A broken landscape*, *Framing AIDS*, *The Harsh Divide*, *We are living here*, *Living proof*, *Children left behind*, *Collected films*, *Through positive eyes* e *The ward*. Seu vasto repertório de reportagem ocular da AIDS, produzido incessantemente até os dias atuais, já estabelecia, no início da pandemia, uma série consistente de argumentos visuais para o cotidiano internado, para o registro do paciente debilitado e acamado. Argumentos seguidos e desenvolvidos por todos os demais que atuavam em similar prospecção visual, tal sua perfectibilidade de critérios. Mendel estabelecia um norte de circunstanciação cronista, a ser ressaltado na imagem hospitalar através de opções formais avivadas, aportando humanização e afetividade mesmo no versar crítico sobre a terapêutica sempre invasiva desses espaços – que constituem cenários especial-

mente da série *The Ward*. São recorrentes os casais nesta série, que acompanha a rotina de John, Andre, Ian e Steven durante a internação no Middlesex Hospital de Joanesburgo, em 1993 (FIG. 075).

A profundidade dos laços é sublinhada e facilmente reconhecível quando presença e registra um corpo saudável escolhendo – ou necessitando – deitar-se junto a um corpo ai-dético numa mesma maca, num amparo abraçado conotativo de trajetórias maiores de partilha e intimidade prévia. De mútuo enfrentamento da doença e da morte, a despeito da aparente sorodivergência. Mendel e aqueles que seguiram ou diversificaram seu formalismo fotografavam *decisões de vida*. Fotografavam *direitos*, materializados em imagens. O artista gráfico Cláudio Mesquita, marido de Daniel, falecido por infarto poucos anos depois deste, cimenta com a mais lúcida exatidão esse território pétreo dos afetos apostados:

Pode parecer estranho que eu esteja falando no plural, como se se tratasse de uma doença coletiva que desabou sobre a nossa casa. Mas foi, de fato, o que aconteceu. Somos dois, há mais de dezoito anos. E somos assim em tudo que fazemos; não seria diferente diante da Aids. E certamente não será diferente diante da morte. Estamos casados. Não um desses casamentos que se forjam na papelada burocrática dos cartórios ou se fundam apenas na efêmera aventura sexual. Estamos casados em cada segundo da vida. Naquilo que fazemos juntos, pensamos juntos, criamos juntos, planejamos juntos – temos em comum presente, passado e futuro. Sim, futuro, por que não? Herbert, meu companheiro de vida, está com Aids. E o fato de nenhum sintoma ou presença do vírus ter aparecido em mim não me deixa menos doente do que ele. Adoecemos juntos, sofremos juntos, enfrentamos cada crise provocada pelo vírus e, sem dúvida, enfrentaremos a morte juntos. E mesmo que um de nós permaneça depois do outro, já estará um pouco mais morto, pois estará só. Sim, nós estamos com Aids, aqui em casa. [...] Como todo mundo, aliás.³⁶¹

Como todo mundo, aliás.

A primeira das três séries selecionadas para verticalização comprobatória da contação visual estabelecida pela AIDS é *David Kirby* (1990) FIG. 076), da estadunidense Therese Frare, originalmente um trabalho de conclusão de curso universitário, presenciando o dia a dia de um sanatório para aidéticos terminais, a casa Pater Noste, em Columbus, EUA. Frare frequentou e assistiu, junto à família, o período final do ativista de orientação David

361 MESQUITA, Cláudio in HERBERT, 2018, p. 35-36.

Figura 076 – Excertos da série *David Kirby*, 1990, fotografias de Therese Frare, dimensões não informadas.



Fonte: life.com/history/behind-the-picture-the-photo-that-changed-the-face-of-aids

Kirby, falecido em decorrência da AIDS a maio daquele ano em um quadro de avançada esqualidez, quase incorpórea. E inacreditavelmente comum. Seguiu depois, da mesma forma, com o de seu cuidador também soropositivo, o nativo norte-americano de gênero fluido Peta, quando este inicia o declínio mortífero – para o qual os pais de Kirby transferirão atenções.

O portfólio acabou encontrando, mais tarde no mesmo ano, um veículo forte para sua publicação: a então ocidentalmente onipresente e referente revista estadunidense LIFE Magazine. Assim disseminado, despertou em seguida outra atenção, a de uma grande marca

departamental de vestuários italiana, Benetton, também então de presença copiosa no trânsito difusivo ocidental. Nesse caso, despertou sobretudo pelo hábito predatório em termos de incorporação transnacional, de lotação do noticiário a custo controvertido, e de globalização de um consumo atinente, por (mais um) esboço histórico, a incorporar nichos comportamentais – elementos normatizadores da prática publicitária desmedida do período, numa arena sem regulações internas ou externas que se assemelha ao ambiente digital contemporâneo.

Tibor Kalman – editor-chefe da revista *Colors*, da grife de moda italiana Benetton – havia visto o retrato de David Kirby na *LIFE* de 1990 e pediu permissão à família e à fotógrafa para seu uso, que foi concedido. Assim, em 1992, a Benetton coloriu a fotografia, originalmente em preto e branco, com intuito de amenizar o caráter fotojornalístico e deixá-la mais próxima de uma propaganda. O trabalho foi realizado pela colorista Ann Rhoney com tinta a óleo em menos de vinte e quatro horas: “Eu queria capturar a dignidade de David. O mesmo sentimento que Therese deve ter tido, eu penso”.³⁶²

A fotografia de Frare escolhida, do exato instante em que a vida se esvai do corpo de Kirby, fora agrupada a um conjunto de imagens de alta potência polemista (concretizada em quase todas elas), veiculadas simultaneamente como uma única campanha. Além de colorida, também foi rebatizada, em referência ao consagrado mármore esculpi-

Figura 077 – *La Pietà*, 1992, offset litográfico de Oliviero Toscani sobre Therese Frare, 29,2 x 41,9 cm.



Fonte: International Center of Photography, Nova Iorque, EUA.

do por Michelangelo Buonarroti em 1499: nomeou-se *La Pietà* (FIG. 077). Oliviero Toscani, celebrado diretor criativo responsável pela campanha, foi quem renomeou a imagem, como se assim também tornasse a demarcar raias de representação e interpretação nítidas e distintas para arte e publicidade, ou para intelectual e popular, ou para clássico e contemporâneo: dois diferentes modelos de piedade. Essa campanha, nomeada *United*

³⁶² RHONEY, Ann *apud* GROISMAN, 2020, não paginado.

Colors of Benetton (devidamente sobreposto tal nome a cada imagem, como uma logo-marca), girava ao publicitário, pelas vias do choque cultural, os rudimentos da aposta na diversidade – consumidora, no caso – que se alavancavam nas redes transmissoras do período e tanto se alargaram dali pra cá: “Na Nova Ordem Mundial, a diferença também é um objeto de consumo, como bem sabem as megacorporações como a Coca-Cola (‘We are the world’) e a Benetton (‘United colors’)”³⁶³.

A circuição foi não menos que convulsiva. O ACT UP reagiu com uma “contracampanha à peça publicitária, com outdoors escritos ‘Existe apenas um pulôver que esta fotografia deveria ser usada para vender’, acompanhados da foto de um preservativo masculino”.³⁶⁴ Boicotes editoriais sustentaram-se em diversos periódicos de diversos países, bem com retratações de mesma ordem. Por outro lado, manutenções reprodutivas se apostaram noutros tantos lugares, polarizando interpretações ideológicas entre periódicos, numa frontalidade de oratórias antagônicas similar à de *Queermuseu* ou *Perfect moment*. Contou até uma judicialização na Alemanha, onde a Benetton foi intimada ao tribunal de Suprema Corte de Karlsruhe, que a condenou em 1995 por violação da competitividade propagandista e grosseira exploração comercial da dignidade humana e da compaixão comunitária, banindo a veiculação no país.

Figura 078 – (Esq.) *Enjoy AZT*, 1990, offset litográfico do Gran Fury [Avram Finkelstein; Vince Gagliostro], 34,3×28,6 cm. (Dir.) *Kissing doesn't kill, greed and indifference do*, 1989, offset litográfico do Gran Fury, 293 x 941 cm.



Fonte: (Esq.) The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA. (Dir.) Victoria & Albert Museum, Londres, Inglaterra.

363 FOSTER, 2017, p. 195.

364 GROISMAN, 2020, não paginado.

Na sua habitual lógica conceitualmente reversa e formalmente copista (FIG. 078), o Gran Fury também passou a produzir peças gráficas que, mesmo sem menção direta ao caso, muito se assemelhavam ao conjunto de imagens polêmicas propagandeadas massivamente pela multinacional italiana, como se a sugerir-lhe graduar a dimensão ideológica acima da mercadológica, em vez de abaixo, adentro – nela inserida e rastreada (ou, a seu ver, aproveitada). MacCarty repercutia a posição do coletivo quanto à peça: “Eu não vi uma mensagem de empoderamento, não vi nenhum tipo de mensagem vinda daquele anúncio que pudesse fornecer às pessoas uma maneira de se tornarem ativas, de agirem em seu próprio mundo”.³⁶⁵

Na outra ponta dos argumentos, Frare sequenciou afirmações do pai de Kirby, Bill, alegando que a “Benetton não nos usou ou explorou. Nós a usamos. Por causa deles, sua foto foi vista ao redor do mundo, e é exatamente isso que David gostaria”.³⁶⁶ Por fim, a defesa legal da empresa, onde processada, elencava plurais benefícios conscientizadores; alegava ser essa, nalguns países, a primeira veiculação gráfica irrestrita abordando a AIDS para além das cartilhas de prevenção. Alinhada com ela, a posição de Toscani ajuda a dimensionar esses primórdios da pós-verdade contemporânea, em que lugares de fala se embaralham e pontos de vista eventualmente podem requisitar atenção desarmada para alcançar uma conclusão a contento (nesse caso, nunca houve nenhuma):

Pessoalmente eu a chamo de ‘La Pietà’ porque é a Pietà que é real. A Pietà de Michelangelo, na Renascença, pode ser falsa, Jesus Cristo pode ter nunca existido. Mas nós sabemos que esta morte ocorreu. Isso é real, e quanto mais real algo é, menos pessoas querem vê-lo. Sempre me intrigou o porquê aquilo que é falso tem sido aceito e a realidade tem sido rejeitada. AIDS é hoje um dos maiores problemas no mundo, então penso que deveríamos mostrar algo a respeito.³⁶⁷

A segunda das três séries fotojornalísticas que exemplificam o severo labor receptivo, perceptivo e de conceituação da imagem mortuária imediata é potencialmente a série mais sísmica entre elas, se houvesse circulado mais – algo obliterado pela própria impressão que causa, na baía da tortura dos sentidos. O fotógrafo francês Frank Fournier, seu autor, não lhe deu um título próprio, embora tenha sido, desde sua primeira apresentação, popularmente reconhecida como *Nobody’s angels* (FIG. 079).

365 MACCARTY, Marlene *apud* Ibidem.

366 FRARE, Therese *apud* Ibidem.

367 TOSCANI, Oliviero *apud* Ibidem.

Figura 079 – Excerto de série sem título [*Nobody's angels*], 1990, fotografia de Frank Fournier, dimensões não informadas.



Fonte: World Press Photo Foundation, Amsterdã, Holanda.

dias após a cessação do crescente aparelhamento ditatorial de Nicolae Ceaușescu, grifada pela execução deste por pelotão de fuzilamento, no final do amplamente sintomático ano de 1989. A obra de Mătușă já se recheava de imagens junto ao texto que, como se rege no escopo autoficcional, atende primeiramente a uma pulsão pessoal, a uma negociação fabular, a uma busca apaziguadora do próprio autor quanto à sua percepção existencial e, no caso, testemunhal. Estabelecida, como também se rege, por obstinada procura por instrumentos de memorialização. De permanência.

Tirei muitas fotos das crianças sob meus cuidados, e não apenas fotos médicas. Tirei fotos deles em todos os lugares, em qualquer lugar, quando eles estavam perto de mim. Agora, quando olho as fotos, lembro imediatamente quem está na foto e qual foi o contexto em que a foto foi tirada. Lamento não ter captado mais desses momentos especiais, que ficarão apenas na minha cabeça.³⁶⁹

Em 1985, Fournier já deambulava pelos Estados Unidos, tão cedo marcado epicentro da pandemia, para documentar fotograficamente o cotidiano do pequeno Dwight Burk junto a seus pais. Burk, de Pittsburgh, falecido em decorrência da AIDS aos vinte meses de idade, era o primeiro caso reportado clinicamente no mundo de infecção vertical hemofílica,

³⁶⁸ Cf. MĂTUȘA, 2007.

³⁶⁹ Ibidem, p. 42 (tradução nossa). No original: “I took many pictures of the children in my care, and not only medical pictures. I took pictures of them everywhere, in any place, when they were near me. Now, when I look at the photographs, I immediately remember who is in the picture and what was the context in which the picture was taken. I regret not catching more of these special moments, which will remain only in my head”.

partida da condição de seu pai para a contaminação de sua mãe, que já o gestou e pariu soropositivo. As imagens simples de Fournier, capturadas no contexto de vidas comuns em situações ordinárias, se farão depois assomadas tacitamente pela tragédia que encerrará a família de forma excepcional, posto que sorologias adquiridas dessa forma raramente se faziam e fazem fatais.

A tragédia em andamento atraía desde seus primórdios a cossa fotográfica, nalguns dentre seus agentes que se haviam mais magnetizados pelo acontecimento do que acautelados pelo contágio. Cossa fotográfica, por sua vez, gesticulando nos primórdios da cossa midiática como se a contempla a contemporaneidade: tanto na facilidade do clique, pela celularização dos aparelhos portáteis, quanto na facilidade da veiculação, pelas veias digitais e demais meios de autogestão – o incessante *postar*.

Àquela altura, ao contrário, nenhuma dessas duas facilidades se dispunha, o que auxilia assomar – ao gosto pela dianteira dos fatos e pelo risco aventureiro – as vocações para dar a conhecer e para alarmar, que esteiam o retratismo itinerante. Sua natureza vocacional é assim dúbia, cabe no impulso determinado e individualizado por conquistar suas imagens vencendo o remoto que as cerca. Cabe também numa dimensão humanitária, em seus consideráveis ímpetos denunciatórios, reunidos a possíveis empatias íntegras. Especialmente quando se considera a extrema dificuldade, frequentemente reportada por seus autores, de obter soldo e publicação para fotografias do flagelado, do moribundo. A baixa circulação de *Nobody's angel* o comprova, bem como o caminho de recusas percorrido por *David Kirby* até o fortuito encontro com a *LIFE Magazine*, que na contracorrente dos silêncios já publicava registros dessa monta desde pelo menos 1986, quando divulga um grupo de retratos do primeiro impacto hospitalar da AIDS, de autoria de Alon Reininger.

Àquela altura, apenas um ano depois da série de Fournier sobre Burk, e igualmente no rastro ousado desse epicentro estadunidense, o israelense Reininger já produzia um conjunto, tão precursor quanto os de Mendel e Fournier, de imagens de mesmo azo, aí voltadas para a figura internada, acamada, entubada. A mais célebre dentre essas fotografias (FIG. 080) retrata o corpo agora cadeirante e já intensamente lesionado por sarcomas de Kaposi – as marcas – do acadêmico (de Ciências Sociais e Economia) Ken Meeks, ativista cofundador da seminal organização não governamental de autodefesa civil contra a AIDS, a GMHC (*Gay Men's Health Crisis*), mencionada anteriormente em seu desdobramento par-

cial para constituir a ACT UP. Meeks falecerá apenas três dias depois da pose, aos quarenta e quatro anos de idade.

Figura 080 – Ken Meeks, patient with AIDS, being cared for by a friend, 1986, fotografia de Alon Reininger, 23 x 28 cm.



Fonte: Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, EUA.

Eu não queria fazer apenas uma história sobre Ken Meeks. Ken era um personagem numa história maior. Ele sabia que eu estava tirando uma foto dele em um contexto mais amplo. Aconteceu que eu tirei uma foto dele em uma situação particular que cutucou a ferida em muitas pessoas.³⁷⁰

Como soldo e atenção não raro vão na contramão de engajamento e prestígio, naquele mesmo 1986 Reininger conquistará a primeira premiação com a qual Fournier e Frare depois serão também contemplados, respectivamente com primeira e segunda colocação na edição de 1991 do reconhecido World Press Photo. Cujá compleição é naturalmente atenta à figuração dos colapsos globais. Reininger, como Mendel, como Fournier, como Frare e – se verá a seguir – como Nicholas Nixon e Rosalind Fox Solomon, pertence a uma natureza de fotógrafos, não rara, especialmente atraída por um tipo específico de extre-

370 REININGER *apud* ABADSIDIS, 2018, não paginado (tradução nossa). No original: “I did not want to do just a story about Ken Meeks. Ken was a character in a bigger story. He knew that I was taking his picture in a broader context. It just happened that I took a picture of him in one particular situation that struck a raw nerve with a lot of people”.

mo, aquele baço entre a vida e a morte, computando exercícios igualmente inquietantes sobre a velhice e a guerra.

Parece uma natureza menos estimulada pelo pasmo, pelo horror – como costumeira e precipitadamente se apreende de seus objetos a motivação autoral – e mais por uma investigação sobre a vulnerabilidade e sobre o inalcançável: aquele átimo difuso da metamorfose, da transformação, em que a matéria se desabita e o espírito confirma sua presença (anterior) justo por sua ausência (imediate). Pelos traços deixados, o corpo se torna casca, resíduo material de uma vida, e indaga razões existenciais evitadas. Além de convocar, nesses casos de desassistência que frequentemente rodeiam tais opções retratantes, o robustecimento de predicados indignados. Vigorantes de cidadanias políticas mais empenhadas. Visibilidades são denunciadas enquanto anunciadas, igualmente movimentando a autoria para dentro de um enfrentamento sensível e ético. Daí estético.

Para ser o outro do visível, esta não deve, nem ter lugar noutro lado, nem constituir um outro visível, como aquilo que ainda não aparece, ou então como aquilo que já desapareceu e cujo espetáculo das ruínas monumentais apelaria à reconstituição, à reunião de memória, ao emparcelamento. Este não-visível não qualifica um fenômeno presente noutro sítio, latente, imaginário, inconsciente, escondido, passado, é antes um “fenômeno” cuja inaparência é de uma outra ordem; e aquilo a que acedemos chamar aqui transcendentalidade.³⁷¹

A mudança de regime romeno finalmente possibilitou Fournier acessar o país, que encerrava um período em que a procriação era francamente estimulada; e aborto, contracepção ou controle de natalidade eram proibidos – o que gerava numeroso abandono de recém-nascidos em orfanatos. Nesses espaços, permeados da falta de recursos, mantimentos e alternativas, o estímulo ao encorpamento dessas crianças sem aleitamento era acreditado através de transfusões de sangue. Contaminado este, contaminadas estas. Abandonadas primeiro nos orfanatos, sob a infecção serão abandonadas novamente, deixadas às portas dos hospitais públicos. Em seus meses de sobrevida, não entenderão como lar mais que gradis, rodízios e bolsas parenterais, cortinados e monitores multiparamétricos – ornamentos recorrentes na imageria recente do morbo e do fim anunciado.

O repertório visual tem outra função: documentar. Se olharmos para as obras de Fournier na perspectiva do gênero fotográfico médico, as nove imagens que ele compilou constituem um arquivo da epidemia pediátri-

371 DERRIDA, 2010, p. 58.

ca, dos efeitos da AIDS no corpo de crianças e bebês, bem como das condições materiais dentro dos hospitais da época. Num gesto semelhante às fotografias de Mătușa englobadas na (semi)autobiografia, as fotografias não são exclusivamente retratos, como muitas vezes acontece na fotografia médica.³⁷²

Por registrar o mesmo grupo de crianças hospitalizadas em estado soropositivo avançado (ou já mortas) de que tratava a obra de Mătușa, deu-se a informal transferência titular para sua série de retratos de pequenos corpos macilentos, machucados e quebrantáveis, destituídos de qualquer traço de vigor para além do impulso infantil ao choro constante, sugerindo que habitar um corpo dói por si.

Mas, ao contrário da asserção de Mătușa, “a memória não restaura aqui um presente passado, também a ruína do rosto – e do rosto fitado ou desfigurado [dévisagé] no desenho – não significa o envelhecimento, a usura, a decomposição antecipada ou esta mordedura do tempo de que frequentemente um retrato trai a apreensão”.³⁷³ É cedo demais para esses rostos comunicarem passagem de areia, seu enigma é da ordem da mais abstrata mundanidade. Seus pequenos olhos desejosos e indagativos do redor expressam toda a

Figura 081 – Excertos de série sem título [*Nobody's angels*], 1990, fotografias de Frank Fournier, dimensões diversas.



Fonte: World Press Photo Foundation, Amsterdã, Holanda.

exausta dor que sentem, mas, ao mesmo tempo, não se formulam a si mais doloridos que ao próprio estar vivo dos recém-nascidos, porque não comparam uma saúde desconhecida. Nas imagens mais intensas, de captura necropsiada (FIG. 081), a ruína fóssil do

372 SHEEHAN, Tanya *apud* LUPAȘCU, 2020, p. 9 (tradução nossa). No original: “The visual repertoire has another function: to document. If we look at Fournier’s works from the perspective of the medical photographic genre, the nine images he compiled stand in for an archive of the pediatric epidemic, of the effects of AIDS on toddlers’ and infants’ bodies, as well as of the material conditions inside hospitals at the time. In a similar gesture to Mătușa’s photographs encompassed in the (semi) autobiography, the photographs are not exclusively portraits, as many times is the case in medical photography”.

373 DERRIDA, 2010, p. 71.

pequeno rosto morto, petrificado mas ainda ameigado, compete com a apreensão traída das imagens das crianças sobreviventes. Se ao corpo adulto a derrocada da AIDS já à visão tangencia o imponderável, as imagens da inocência e da ingênua incompreensão infantil sobre o que lhes acomete vai além. Fratura – ou rasga – mais que os sentidos de compaixão. E de injustiça. Vai aos de nuclear humanidade.

Esse conjunto de imagens também possui pontos de interseção com a obra de Mendel – marcando novamente sua habilidade formatadora de uma visualidade para a pandemia –, agora em sua série *Children left behind*, especialmente conexa em relação ao abandono, à orfandade. Nesse caso, condicionada noutra direção: Mendel acompanha grupos de irmãos (e aqueles que deles cuidam), sobrevivendo todos em avançada pobreza pelas perdas de seus pais para a AIDS, em cidades ao longo do Corredor da Beira moçambicano: Chimoio, Penhalonga e Rupisse; além de Masindi Port, em Uganda. Algumas dessas crianças positivaram a mesma transmissão vertical de Dwight Burk, mas, ao contrário deste, seu universo está muito distante de qualquer forma concreta de atendimento médico, tratamento paliativo e internação.

Por fim, *People with AIDS*, projeto documental do estadunidense Nicholas Nixon, é a terceira série fotográfica que serve de exemplo para o embaçamento produzido pela AIDS, entre a imagem da arte e a imagem informativa de saída cotidiana e giro consolidado, pertencente a uma mecânica veicular bem estabelecida. Serve de exemplo, também, da contribuição de ambas as formas de imagem para uma atualização de determinantes do retrato mortuário, produzida sob maquinário moderno. E sob tintas pandêmicas. Mais assíduo nos espaços tradicionais da arte este autor, e mais copiosa sua série, *People with AIDS* foi iniciada em 1987 e publicada em 1991 no formato de livro, com exploração textual de sua esposa, Bebe Brown: “o livro incluía quinze séries separadas de fotografias de grande formato, cada uma centrada em uma pessoa diferente com AIDS (todos, exceto um, morreram antes que o projeto fosse concluído) [...], que manifestam um escrutínio especialmente intenso e obsessivo dos detalhes corporais”³⁷⁴ (FIG. 082).

374 OGDON, 2001, p. 75 (tradução nossa). No original: “the book included fifteen separate series of large-format photographs, each centering on a different person with AIDS (all but one of whom had died before the project was completed) [...], which manifest an especially intense and obsessive scrutiny of bodily detail”.

Figura 082 – (Esq.) *Donald Perlman, Milford, NH, 1988*, fotografia de Nicholas Nixon, 19,5 x 25,1 cm. (Dir.) *Donald Perlman, Worcester, Mass, 1988*, fotografia de Nicholas Nixon, 19,5 x 24,4 cm.



Fonte: (Esq.) Museum of Fine Arts, Houston, EUA. (Dir.) Museum of Fine Arts, Houston, EUA.

Em mais uma exemplaridade do lugar que ocupam no debate público imagens desse teor (ainda mais quando esse debate ebulia por questões pandêmicas cruzadas por questões de sexualidades) – e do lugar que ocupa o artista –, Nixon foi bastante “criticado pela forma como representa seus sujeitos: pelo que fala, e ainda mais importante, pelo que não fala sobre a pessoa que vive com AIDS”.³⁷⁵ Bem mais que Frare ou Fournier – em que se considere sua maior proximidade com os cubos brancos, como se viu comprovadamente atratores de embate discursivo –, Nixon recebeu ataques abertos, ditados por uma equivocada interpretação de ausência de cabedal sociopolítico nas peças. Ditados também por uma equivocada atribuição de distanciamento ou indiferença sensível, cuja autoria observaria sujeitos como objetos. Que se ocuparia apenas formalmente, da luz à composição. Esse distanciamento não somente pouco é questionado ao fotojornalista padrão, como muito lhe é requerido.

A posteridade trataria de retificar ambas as interpretações precipitadas, que geraram até mesmo uma ação performática do ACT UP. Com sua típica invasão pacífica, o coletivo distribuiu volantes questionadores aos frequentadores de uma exposição prévia de parte do conjunto de imagens, aberta no MoMA novaiorquino em 1988. Intitulada *Pictures of People* e edificada em formato coletâneo regular, essa mostra conjugava extratos de *People with AIDS* a extratos de outras séries suas de similar prospecção visual (o corpo idoso e o corpo anônimo comum). Como parecia afirmar o Gran Fury quando mimetizava o produto

³⁷⁵ Ibidem, p. 75-76 (tradução nossa). No original: “criticized for the way it represents its subjects: for what it says, and even more important, for what it doesn’t say about person living with AIDS”.

gráfico da Benetton, esses volantes também sobreporiam ao trabalho o sentido militante que acreditavam faltar-lhe:

*A People with AIDS é um ser humano cuja saúde se deteriorou não apenas devido a um vírus, mas devido à inação do governo, à inacessibilidade de cuidados de saúde acessíveis e à negligência institucionalizada nas formas de heterossexismo, racismo e sexismo [...]. O que vemos em primeiro lugar nas fotografias de Nixon é a reiteração do que já nos foi dito ou mostrado sobre as pessoas com AIDS: que elas geralmente estão sozinhas, desesperadas, mas resignadas com suas mortes ‘inevitáveis’.*³⁷⁶

Bastante provida pela imprecisão territorial redesenhada pela AIDS, entre a fotografia de circuito artístico e a de circuito jornalístico, ambas na mesma obstinação motivada, a exemplaridade que se configura como um dos denominadores comuns entre essas três séries é a de que “a fotografia é a única arte importante em que um aprendizado profissional e anos de experiência não conferem uma vantagem insuperável sobre os inexperientes e os não preparados”.³⁷⁷ Tal equalização equipara, ao melhor dos acidentes visuais, o apreço pelo estudo formal em diálogo com a oportunidade momentaneamente estabelecida à frente do obturador – que apressa esse estudo, o confronta pela perda do momento e daí o autoriza a outra perda: a do apuro, do rigor.

Não é necessariamente uma perda: pode propor inovação e mesmo frescor compositivo, no desabastecimento da premeditação e na (des)ordenação dos elementos registrados, “isso ocorre por muitas razões, entre elas o grande peso do acaso (ou da sorte) no ato de fotografar, além da preferência pelo espontâneo, pelo tosco, pelo imperfeito”,³⁷⁸ que mais potencializa imagens dessa natureza, dotando-lhes de um aspecto de realidade incontestável, de verdade. De lá pra cá, só cresceu esse arranjo, com a portabilidade das câmeras celulares, sacáveis a qualquer hora e lugar. Em muitas circunstâncias, cresceu ao ponto de banalizar-se, retirando valor da intenção de registrar, para majoritariamente ligá-la ao impulso; e do resultado do registro, ligando ao supérfluo, ao descartável, por ato contínuo. Mas, em muitas outras circunstâncias, cresceu ao ponto contrário, o da democratização, da horizontalidade do produto visual – portanto também do produtor, o

376 CRIMP, 1992, p. 118 (tradução nossa). No original: “The PWA is a human being whose health has deteriorated not simply due to a virus, but due to government inaction, the inaccessibility of affordable health care, and institutionalized neglect in the forms of heterosexism, racism and sexism [...]. What we see first and foremost in Nixon’s photographs is their reiteration of what we have already been told or shown about people with AIDS: that they are generally alone, desperate, but resigned to their ‘inevitable’ deaths”.

377 SONTAG, 1984, p. 28.

378 Ibidem.

que sugere complexos redirecionamentos da posição do profissional da arte na contemporaneidade. Em trânsito.

3.5. Nem teme, quem te adora, a própria morte

Circunstanciadas as oportunidades de obter o registro do enfermo terminal, e devida e modernamente equipadas as mãos para esse registro, a vantagem profissional do artista retratante, em relação ao amator surpreendido por uma ocasião imagética que crê imperdível, sustenta-se já nessa capacidade amadurecida de distinguir o que de fato é imperdível e o que não é. Amadurecida inclusive na leitura interseccional entre a estória visual que se apresenta diante de si, e os aspectos formais ofertados por essa imagem à sua frente. Bem usados, eles podem desde sublinhar até reconduzir essa estória à clareza. Ou propositá-la à nebulosidade.

Sustenta-se, ainda antes disso, na própria antevisão de uma estória: o quanto ela pode se conter numa imagem ou o quanto muitas imagens podem contê-la, por sucessividade de fatos conectados. Depois, em pôr-se ao lado da estória, pela habilidade e pelo preparo para construir um acompanhamento substancial. Multiplica-se, assim, a ocasião; desenvolve-se um decurso, uma sucessão de ocasiões. Uma narrativa. Com ela, a morte revela-se como de fato é, quando excluída a subitaneidade acidental: um processo.

O saber criativo melhor maneja “também a narrativa de uma representação que traz a morte: um retrato mortífero reflete primeiramente os progressos da ruína no rosto do seu modelo, que é também o seu espectador, o sujeito assim olhado, e a seguir condenado pela sua imagem”.³⁷⁹ O saber criativo precisa moderar também quais as voltagens adequadas entre as artérias de publicação disponíveis ou prospectáveis, e moderar essa intelecção refletida entre quem vê e o que é visto. Mesmo que, bem considerado todo o contexto em que se encontra, possa não moderar a implicação sobre si mesmo, quando o cenário se sobrepõe a tal qualificação de dados. Assim acompanhado de perto (FIG. 083), o

379 DERRIDA, 2010, p. 42.

Figura 083 – Excertos da série *Peta*, 1990-1992, fotografias de Therese Frare, dimensões não informadas.



Fonte: life.com/history/behind-the-picture-the-photo-that-changed-the-face-of-aids

aniquilamento progressivo do aidético mais argue suportabilidades do distanciamento autoral, já latentes nas diversas medidas de proximidade emocional entre retratista e retratados, e destes últimos entre si, quando os enlaça a familiaridade, a consanguinidade, a amizade ou o matrimônio.

David Wojnarowicz [...] era apenas uma presença na cama onde esteve por várias semanas, ficando mais fraco, sem comer ou falar muito. Na maioria das vezes, apenas seu rosto e olhos expressivos (quando estavam abertos) nos diziam como estava se sentindo. Uma cópia antecipada de seu último livro, “Memories that smell like gasoline”, havia chegado, e eu estava sentada ao seu lado na cama falando sobre o livro. Ficou claro para mim que ele queria que eu lesse uma passagem, mas ele não conseguia me dizer qual. Por fim, estava na última página: “Estou acenando. Estou acenando com as mãos. Estou desaparecendo. Estou desaparecendo, mas não rápido o suficiente.” Um *ahh* escapou de seus lábios e ele fechou os olhos. Ele morreu alguns dias depois.³⁸⁰

Figura 084 – *Jesús y el Diablo*, 1994, fotografia do TDV – Taller de documentación visual, 30 x 30 cm.



Fonte: Salvador Irys/coleção particular, Cidade do México, México.

Especialmente no matrimônio, a suportabilidade pode duplicar-se, se perigosamente franqueada por adoções de culpa que, tal qual o luto, se fariam enfrentadas, dimensionadas, negociadas plasticamente. Assim evoca o artista Antonio Salazar Bañuelos, coordenador do TDV – Taller de documentación visual, coletivo operante entre 1990 e 1999 na cidade do México. Na obra *Jesús y el Diablo* (FIG. 084), Bañuelos se faz fotografar com clássicos atributos diabólicos – o rabo, o chifre, o olho quase fulgente e o pé quase caprino –, sustentando em seu colo e braços, ainda mais à maneira da Pietà do que

David Kirby, seu par já fisicamente corroído pela AIDS, coincidente e aproveitadamente

380 VITALE, 2022, não paginado (tradução nossa). No original: “It was a sweltering mid-July day. David Wojnarowicz [...] was just a presence in the bed where he had been for several weeks, growing weaker, not eating or speaking much. Most times only his expressive face and eyes (when they were open) told us how he was feeling. An advance copy of his latest book, ‘Memories that smell like gasoline’, had arrived, and I was sitting next to him on the bed and talking about the book. It became clear to me that he wanted me to read a passage from it, but he couldn’t tell me which one. Finally, it was on the last page, ‘I am waving. I am waving my hands. I am disappearing. I am disappearing but not fast enough’. An *ahh* escaped his lips and he closed his eyes. He died a few days later”.

chamado Jesús Garibay.

Os espaços da representação se confundem: Bañuelos tanto pode figurar a si, nas réguas da transmissão e do cuidado (como Maria), quanto pode figurar à sociedade como um todo, nas réguas da finalização de um arrastado processo crucífero (como corpo morto feito saldo público a carregar: os cento e onze, os setecentos mil). Numa possibilidade ou na outra, a pergunta proposta é a mesma: “quem é o ‘nós’ que constitui o alvo dessas fotos de choque?”.³⁸¹ A aproximação proposta é a mesma, pois “existem casos em que a repetida exposição àquilo que choca, entristece, consterna não esgota a capacidade de reação compassiva. Habituar-se não é algo automático, pois imagens (portáteis, manipuláveis) obedecem a regras distintas das regras da vida real”.³⁸²

Considerada a quantidade invulgar de artistas enfrentando aquela AIDS, não excepcionalmente o teste de suportabilidade é triplicado: quando nas veias do retratista corre a mesma sentença que se conclui à sua frente. Wojnarowicz:

Peter estava morto. Senti a paisagem mudando sob meus pés. Senti-me desorientado pela falta de dormir por períodos de tempo. Quando eu andava na rua, não parecia andar; era simplesmente o corpo sendo empurrado aos solavancos para a frente por pernas deficientes. Eu estava preocupado com o sentido ambiental de doença e morte.³⁸³

Tomado como agente de um impulso plástico irresistível e, ao mesmo tempo, em tenso e constante diálogo pessoal com bússolas éticas e morais igualmente irresistíveis, a captura imagética do momento da morte arrasta uma intrincada promessa de eternização com a qual a imagem da arte está, nalguma medida, sempre às lidas. Especialmente a imagem fotográfica, de oportunidade e fatura mais imediatas, para cuja seleção autoral de linguagem visual se adota um usufruto de que “captar uma morte no momento em que ocorre e embalsamá-la para sempre é algo que só as câmeras podem fazer”.³⁸⁴ A *Série trágica* de Carvalho, por exemplo, sendo desenho possui menos interdependência do real e mais recurso interpretativo que a fotografia; também sua gestualidade pode ser apreciada como ‘apressada’ em traço solto, como se a tentar sem qualquer mínima demora do gesto o

381 SONTAG, 1984, p. 12.

382 Ibidem, p. 70.

383 WOJNAROWICZ, 2104a, p. 227 (tradução nossa). No original: “Peter was dead. I felt the landscape shifting beneath my feet. I felt disoriented from lack of sleep for periods of time. When I was in the street walking, it didn’t feel like walking; it was simply the body being jerkily propelled forward on blind legs. I was preoccupied with the sense of disease and death in the environment”.

384 SONTAG, 1984, p. 52.

congelamento de um tempo imediato – sucessivamente já passado –, que a fotografia sana com um clique devidamente afortunado. Em seus saldos mútuos com o real, a imagem fotográfica ‘mente’ menos a princípio: pode compor e manipular seu repertório formal para seguir critérios expressivos e discursivos, como em *Jesús y el Diablo* ou na série *Arthur Rimbaud in New York*, mas não pode inventá-lo totalmente. Depende do mundo real.

Para aquele que assiste o morto da AIDS, o estarecimento com a degradação física extrema, recusada à vista e à defesa pelo todo social, e ali abandonada pelos postos entrecruzados de gestão desse todo e gerência da vida, pode sobrepor (embora sem neutralizar) o impulso plástico e a bússola moral de uma só vez. Até a negociação do luto, afirmada através do filtro da prática visual/gráfica, fundamentalmente pessoal, unitária, também não está neutralizada mas inclina-se a estar, ao mesmo tempo, subordinada a uma força maior, denunciatória e indignada.

Imagens de pessoas com AIDS criadas pela mídia e pelos fotógrafos de arte de maneira semelhante são aviltantes e são sobredeterminadas por muitos preconceitos que as precedem em relação à maioria de pessoas que têm AIDS – gays, usuários de drogas injetáveis, negros, pobres. [...] Mas nós também devemos reconhecer que toda imagem de uma pessoa com AIDS é uma representação, e devemos formular nossas exigências ativistas não em relação à “verdade” da imagem, mas em relação às condições de sua construção e de seus efeitos sociais.³⁸⁵

A força cultural da publicação da imagem, mais até que a própria imagem, também assume o tom do manifesto, no momento em que esta é expedida – como uma complexa e polêmica decisão autoral – para correr solta nas engrenagens de veiculação e replicação da arte, reconhecidas ou alternativas, quando se acerta com sistemas de repasse, de permissão ou de infiltração. Quando se acopla ou recebe acoplamento de uma rede discursiva mais ampla, na qual, seja “entendida como um objeto ingênuo ou como a obra de um artífice experiente, seu significado – e a reação do espectador – depende de como a imagem é identificada ou erroneamente identificada; ou seja, depende das palavras. A ideia organizadora, o momento, o lugar e o público”.³⁸⁶ Por mais que seja apostado ou possa ser suposto, o alcance nunca é menos que imprevisível (vide quais dinâmicas exortaram quais obras de arte ao púlpito da história. E quais não, das dinâmicas e das obras). Para o

³⁸⁵ CRIMP, 1992, p. 125-126.

³⁸⁶ SONTAG, *op. cit.*, p. 28.

retrato do doente e do morto da AIDS, sua oferta prosseguiu alimentando abjeção, mas também prosseguiu contendo, por outro lado, uma livre chamada pública figurada às armas, arregimentando pares e empáticos e visibilizando o obscurecido acontecimento hospitalar, como se desse um rosto para a doença, tirasse sua máscara (FIG. 085).

Figura 085 – Excertos da série *Gilles and Gotscho, Paris*, 1991-1993, fotografias de Nan Goldin, 76,0 x 101,5 cm. (cada).



Fonte: Astrup Fearnley Museet, Oslo, Noruega.

Pois, por mais que a filosofia e a ciência modernas tenham atacado a separação cartesiana entre *mente* e *corpo*, não foi nem um pouco afetada a convicção de nossa cultura referente à separação entre *rosto* e *corpo*, que influencia todos os aspectos dos costumes, modas, apreciação sexual, sensibilidade estética – praticamente todos os nossos conceitos do que é correto. Essa separação é um dos principais elementos de uma das tradições iconográficas fundamentais da Europa – a representação do martírio cristão, com um abismo surpreendente entre o que é expresso pelo rosto e o que está acontecendo com o corpo. As incontáveis imagens de *são Sebastião*, *santa Ágata*, *são Lourenço* (mas não a do próprio Cristo), em que o rosto demonstra sua superioridade tranquila em relação às atrocidades sofridas pela parte inferior – lá embaixo, a ruína do corpo; no alto, a pessoa encarnada no rosto, geralmente voltado para cima, sem exprimir dor nem medo; pois a pessoa já não está mais lá. [...] O próprio conceito de pessoa, de dignidade, depende da separação entre rosto e corpo, da possibilidade de que o rosto esteja isento – ou ele próprio se isente – do que está acontecendo com o corpo. E, por mais letais que sejam, as doenças que, como as do coração e a gripe, não danificam nem deformam o rosto jamais provocam o terror mais profundo. Nem todas as espécies de alterações sofridas pelo rosto são encaradas como repulsivas ou vergonhosas. [...] Pelo contrário, são justamente as marcas do sobrevivente. Já as marcas no rosto do leproso, do sífilítico, do aidético, assinalam uma mutação, uma dissolução progressiva; algo orgânico.³⁸⁷

Como bem se observava lá em 1947 com Carvalho, a oferta pública do retrato dissoluto prosseguiu com a AIDS sendo também uma assunção individual do artista retratante. Que assume por quais agudezas de meios simbólicos admite tomar as rédeas de seu fazer e conduzir a experiência que propõe.

A publicação, como facticidade ou como premência, com sua dose de polêmica já regula o próprio processo constituidor da obra de arte, vinculado à partilha de seus objetos como elemento definidor de sua prática. Vinculado à política, portanto e da mesma forma. Afinal, o bem tornado público altera o repositório público. Altera o próprio público. Altera, também e portanto, o próprio autor, numa circunvolução de conformações comuns. Ali, ele tende também a voltar sua discursividade para si, a enfrentar toda espécie de finalizações antecipadas, com abalo profundo naquele projeto de vida (na metrópole, se verá), cujos sentidos se fraturam no rasgo da constatação clínica.

Mas decidir pela exposição pública dessa qualidade de imagens requisita uma determinação igual ou maior do que aquela que pouco antes decidira pelo registro, numa dupla vulnerabilidade a que se arrisca o artista, tanto na sua relação com seu fazer quanto na rela-

³⁸⁷ Ibidem, p. 109-110.

ção comunitária com esse. Possui apelo para marcar a trajetória de um artista em definitivo. Primeiro para si próprio. Depois para o amplo dos contextos de sua recepção. Nesse caso, com ou sem sua anuência, potencialmente inclinando todas as interpretações críticas de toda sua produção, prévia ou posterior, para uma direção reflexiva percorrida por medidas repercutentes e parametrizadas nestes específicos trabalhos – algo que, embora se conecte com a força da imagem como guião social, não se dá com qualquer sorte de imagem.

Não fosse a licença da AIDS, seu exceto, para retirar texturas tácitas dessa marcha da representação expirada ou agônica, dentro da circulação da arte: o estado de calamidade é plástico também.

“Explorar a semiótica da doença significa compreender não apenas o nível manifesto de sentido, mas também as complexas confusões que permeiam a imagem do paciente da AIDS”,³⁸⁸ que construía-se ela enquanto destruía-se ele. Ao mesmo tempo. Inserida no ciclo segmentado e cambiante da fruição fisionômica, notoriamente submisso a instruções de tempo e lugar para orientar tanto o desejo quanto a repulsa quanto a indiferença, ela estremecia não somente o enquadramento do outro – complexificando entendimentos aparentemente sólidos e estanques que ditam qual a aparência do doente e qual a do saudável.

Ela estremecia também a assimilação de si, alimentada pela do outro, e vice-versa: “Não fui abatido, mas tornei-me um inválido, cuja ferida felizmente ainda é invisível para a maioria das pessoas. No entanto, os cateteres incrustados em minha carne – e que dissimulo com mangas compridas ou bandagens – são como pernas de madeira, as próteses dos feridos de guerra”,³⁸⁹ anotarà em sua aferrada autobiografia o cairota Alain Emmanuel Richard Dreuilhe, falecido em decorrência da AIDS em 1988, aos trinta e nove anos de idade. Como tantas outras autobiografias aceleradas então, esta se escriturará numa pressa compilatória da experiência, e numa rudeza despreocupada com a perspectiva da leitura pública (que será imprevista de antemão, optada posteriormente). Tentará dar conta do impacto e da progressão da enfermidade através de uma anotação acompanhante e tal-

388 GILMAN, 1988, p. 246 (tradução nossa). No original: “To explore the semiotics of the disease means to understand not only the overt level of meaning but also the complex confusions that permeate the image of the AIDS patient”.

389 DREUILHE, 1989, p. 73.

vez até confortadora, porque meditativa: “Escrevo para a AIDS, na esperança de que ela me leia, compreenda e poupe”.³⁹⁰

A constatação clínica agia na ignição dessas anotações autobiográficas, exercendo seu papel transformador como um marco de negociações, trajetórias, percepções, vontades, desejos e atitudes de vida, claramente separados entre um antes e um depois do resultado lido. Daniel colocará uma diante da outra essas cristas do que percebe sobre sua história de vida até o diagnóstico, e o fará seletando-as como tal justamente em imediata consequência da qualidade traumática suportada pela leitura do resultado do exame:

No fundo, eu acreditava no convencional: é muito duro, é barra pesada demais, é um choque dificilmente suportável, é um terremoto, é o começo de uma viagem sem volta. Ninguém, de fato – é o que eu acreditava – está preparado para receber uma notícia dessas. Pelo menos, é o que eu pensava até receber esta notícia: você está com Aids. Recebi e foi assim mesmo: o começo de uma viagem. Só que entendi, não sem ironia, que nenhuma viagem da vida tem volta e a vida é exatamente isto [...]. Não que eu estivesse preparado. Ninguém nunca está. [...] Por muitas razões, não acreditava que podia estar com Aids. Não era a menor das razões o fato de recusar uma hipótese tão drástica. Afinal, a gente nunca acredita no “pior”. E a Aids é sempre mostrada como a “pior coisa”. E eu não me sentia, nem me sinto, com a “pior coisa do mundo”. (Há piores. Vivi coisas piores. A ditadura. A perda da liberdade. O exílio. A clandestinidade. O assassinato e a tortura em massa. Lembra-se dos anos de autoritarismo? Isto digo sem querer retirar em nada a gravidade da Aids).³⁹¹

Tal qualidade traumática primeiro localiza uma surpresa inocente sobre si para com a positividade atestada diante dos olhos, que com frequência aciona os espectros da costumeira suposição autoexcludente, essencialmente reativa para quadros pandêmicos, de vibração recusatória, voltada à exceção do si na asa do instinto de autopreservação, via sanidade. Não só essencialmente como também perigosamente, vide os abandonos das máscaras e dos preservativos. A AIDS diagnosticada parece precisar ser, antes de tudo, situada dentro dos cursos de opções experienciais de cada sujeito recém-positivo, num sentido investigativo e justificativo. Assim localizará o romancista Harold Brodkey, de Stoughton, falecido em decorrência da AIDS em 1996, aos sessenta e cinco anos de idade: no cômputo geracional atravessado pela consideração então pétrea de atribuir toda a dinâmica de contágio à primeira orientação mais impactada, a homossexual – “Eu tenho AIDS.

390 Ibidem, p. 103.

391 DANIEL, 2018, p. 33-34.

Estou surpreso que tenha. Eu não fui exposto desde 1977, o que quer dizer que minhas experiências, minhas aventuras na homossexualidade ocorreram em grande parte nas décadas de 1960 e 1970”.³⁹²

Brodkey, em consonância a Dreuilhe e tantos outros autobiógrafos de primeira mão, mensurará sua deterioração física pela reação que sua aparência irá causando à sua volta, ao longo do declínio dela e dele. Com seu registro mais involuntariamente afetuosamente, e ares de diário mantidos dentro de uma concepção planejada para futura partilha (além da trova denunciando a intimidade com a escrita), em *Essa feroz escuridão – a história de minha morte*,³⁹³ Brodkey irá alterando sua visão sobre si mesmo pela observação criteriosa de outra visão. A que provocava em quem o cercava, observada à medida que essa ia se alterando, sucessivamente evoluindo entre tropeços de susto e acostumação, para outro susto e acostumação, degrau a degrau. Especialmente a visão mais rente delas – a de sua esposa:

Você ainda passa como humano entre os humanos. Há coisas que têm que ser feitas, coisas de família, coisas literárias, coisas que tem que fazer com AIDS. Eu as faço com as marcas de interesse e entretenimento dela em minha face. [...] O curso e a atuação da doença, as várias erupções cutâneas e outros sintomas, minha aparência, a falta de foco em meu rosto – tudo isso pode ter me deixado louco de medo, de nervoso e de preocupação comigo mesmo, mas julguei minha condição observando-a. E provocando-a.³⁹⁴

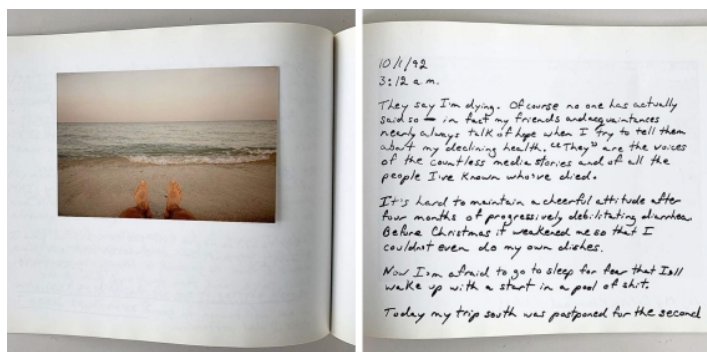
O valor investigativo se mistura ao ético e ao poético em casos como esse, em que o objeto de estudo da ação de uma pandemia sobre seus seviciados se oportuniza ao saber público por eles próprios, em primeira pessoa em vez de sob matéria de terceiros (FIG. 086). Quando presentes ou nalguma medida partícipes (por convivência familiar, fraternal, marital), serão estes os observados, surgindo por conto sob a lente de suas reações, e sob a sobrecamada da arte como bônus transformador. Esses valores – investigativo, ético e

392 BRODKEY, 1996, p. 1 (tradução nossa). No original: “I have AIDS. I am surprised that I do. I have not been exposed since 1977, which is to say that my experiences, my adventures in homosexuality took place largely in the 1960’s and 70’s, and back then I relied on time and abstinence to indicate my degree of freedom from infection and to protect others and myself”.

393 Ibidem, 1996, capa (tradução nossa). No original: “This wild darkness – the history of my death”.

394 Ibidem, p. 53 (tradução nossa). No original: “You still pass as human among humans. There are things that have to be done, family things, literary stuff, things having to do with AIDS. I do them with her marks of interest and amusement on my face. [...] The course and conduct of the illness, the various rashes and other symptoms, how I looked, the lack of focus in my face—all of it might have driven me mad with nervous, fear and self-concern, but I judged my condition by watching her. And by teasing her”.

Figura 086 – Imagens do livro *Dying with AIDS / Living with AIDS: 1991/1992*, de Mark Leslie.



Fonte: Fotografia de Marisa Portolese/instagram.com/theaids-memorial

poético – parecem se apoiar um ao outro e, especialmente, parecem ambos apoiar uma sobrevivência da razão existencial, da resiliência, do ânimo de existir. De resistir o máximo possível para contar, ainda cuidando da forma desse conto durante a queda, talhando-o.

Se está consonante a Dreuilhe nes-

se entalhe versado (na arte) e apressado (na morte), Brodkey está dissonante em pretender a publicação, mesmo que póstuma, quando se ressalta que Dreuilhe *escrevia para a AIDS*. Ainda que – como muitos outros, tanto do texto quanto da plástica, ou de ambos – Dreuilhe pudesse também, intimamente, pretender uma posterior e consequente oferta pública de seus dias contados, isso nunca se saberá de fato, é garrafa afundada no mar. Não se saberá nem mesmo nos casos, como o dele, em que se o suspeite pelo cerzido das mensagens visuais e escritas, pela estrutura formal cujo monólogo é sempre um diálogo subliminar com leitor/observador. Pela fúria que está partilhada. O saber concreto só se dá em casos excepcionais, como o de Félix Gonzalez-Torres, objeto de futuro estudo. Gonzalez-Torres lega autorizações e instruções de remontagens para a posteridade, bem contraposto ao objeto que se dispõe ao conhecimento comunitário pela decisão da herdade. De todo modo, ainda que se considere a possibilidade expositora antecipada, para Dreuilhe e seus pares o estímulo primeiro e absoluto era ter com essa musa nebulosa, essa Galateia dos terminais oitentistas: intangível, misteriosa, interessante, silente, ávida. Sádica.

Mark Leslie, falecido em decorrência da AIDS em 1992, aos trinta e três anos de idade, num gesto não raro de renovação de vida orientado pela morte, entregará a essa musa a destruição que a ela pertence, abandonando para isso a autodestruição – um bem comum. Essa oferenda será escrita e também visual, num caso em que essas linguagens não se ilustram uma à outra, mas se unificam. Disposto a anotar cada passo da marcha de devastação que progredia não apenas sobre a sua aparência, mas sobre o colapso progressivo das funções de seu corpo, para os quais essa aparência decaía por seguimento, o mon-

trealense Leslie se empresta da formação superior em fotografia para desenvolver seu diário do abismo, *Dying with AIDS / Living with AIDS: 1991-1992*.³⁹⁵

Já na introdução da obra Leslie elabora esse espaço suspenso na primeira pessoa, onde se borram os limites entre investigação e poética, bem como entre anúncio e denúncia, e principalmente entre vida e morte: “A seguinte série de textos e fotos é o resultado de uma das vias pelas quais mudei as prioridades em minha vida. É o início de um documentário ou diário em andamento sobre viver, ou morrer, com AIDS”.³⁹⁶ A atenção às datas – note-se tão aproximadas umas das outras –, pelas quais a doença inflige derrotas cada vez maiores a seu corpo, transcorre uma escrituração valiosa, dolorosa e afrontosa à dignidade individual e à apatia social: “19/09/91: Ontem eu defequei nas calças enquanto caminhava para casa. Na noite passada acordei com minhas pernas e lençóis cobertos de excrementos aquosos pela segunda noite consecutiva. [...] 14/01/92: Hoje usei fralda pela primeira vez”.³⁹⁷

Para rapidamente alcançar a marca de Jacó: “21/03/1992: Meus pés estão doendo cada vez mais com a neuropatia. Não sei por quanto tempo mais poderei andar sem bengala”.³⁹⁸ Essa amperagem mais denunciante e mais ferida de Leslie, arrebatada e nostálgica de si ainda em vida – e igualmente compilatória em tempo real, urgentemente

Figura 087 – Excertos da série *Dying with AIDS / Living with AIDS: 1991/1992*, fotografias de Mark Leslie, dimensões não informadas.



Fonte: LESLIE, 1993, p. 1-74 et seq.

395 LESLIE, 1993.

396 Idem *apud* HOLLANDER, 1994, p. 50 (tradução nossa). No original: “The following series of text and photos is the result of one of the ways I Have changed priorities in my life. It is the beginning of an ongoing documentary or diary about living, or dying, with AIDS”.

397 Ibidem, p. 50-52 (tradução nossa). No original: “9/19/91: Yesterday I shit my pants while walking home. Last night I woke up with my legs and sheets covered in watery excrement for the second night in a row. [...] 1/14/92: Today I wore a diaper for the first time.”

398 Ibidem, p. 53 (tradução nossa). No original: “3/21/92: My feet are hurting more and more from the neuropathy. I don't know how much longer I'll be able to walk without a cane”.

autobiográfica como em Brodkey, Dreuilhe e Daniel, como em todas as cartas –, produzida pelos *dias contados* dentro do mais regular formato de diário, de agenda, no mínimo duplica seus indicadores quando soma as imagens ao texto, melancólicos e chocantes ambos, ao mesmo tempo (FIG. 087).

Certa vez, fiz uma série de fotos durante o verão mirando meus pés, em Nova York e em Fire Island, sobre várias superfícies com água e “terra” (asfalto, areia), em cada foto. No final do verão tirei algumas fotos dos meus pés na praia em Fire Island entrando pelo mar e depois voltando para a praia. Percebi que minha série estava completa e que de certa forma havia salvado minha vida ao me dar um objetivo e um propósito durante um dos piores verões da minha vida (eu já era viciado em cocaína e bebida, mas ainda não sabia). Eu nunca me preocupei em revelar o filme.³⁹⁹

Era pra si.

3.6. Nosso suor sagrado é bem mais belo que esse sangue amargo

“Enfim, eu não suspeitava que poderia estar com Aids porque não ‘parecia’ com um doente de Aids. Agora, olhando no espelho, sei com que se parece um doente de Aids. Aliás, este é um exercício que qualquer um pode fazer, diante do espelho, para ver a famosa cara da Aids”,⁴⁰⁰ acalora Daniel. Quadro ativo e relevante na guerrilha contra a ditadura brasileira desde 1964, Daniel operou inicialmente na mesma capital mineira que a ex-presidente golpada no cargo Dilma Rousseff, que guarda suas impressões sobre o vínculo entre ambos, iniciado em campanha: “Vivíamos a opção pela luta armada e compartilhamos convicções, confidências e sonhos. Ficamos muito amigos e assisti no dia a dia daqueles tempos à sua progressiva transformação em Herbert Daniel”.⁴⁰¹

Ele também guardará as suas: “Demos de sobreviver. Inclusive, e principalmente, nós, os da barra pesada, os da luta armada, os que pegamos em armas sem saber muito bem o

399 Ibidem, p. 53 (tradução nossa). No original: “I once did a summer-long series of photos looking down at my feet, in New York and on Fire Island, over various surfaces with water and ‘land’ (asphalt, sand) in each picture. At the end of the summer I took some pictures of my feet on the beach on Fire Island walking into the ocean and then coming back onto the beach. I realized that my series was complete and that in a sense it had saved my life by giving me a goal and purpose during one of the worst summers of my life (I was already addicted to cocaine and booze but didn’t know it yet). I never bothered to develop the film”.

400 DANIEL, 2018, p. 34.

401 ROUSSEFF, Dilma *apud* ALVES, 2018, não paginado.

que fazer delas. [...] No nosso pequeno grupo, em Belo Horizonte, estávamos às voltas com os senões dos rudimentos da prática militar”,⁴⁰² desde os quais Daniel encontrará outros senões, mais específicos a si e a uma comunidade que, aqui, ainda não se pudera encontrar formativamente muito mais que no lugar furtivo. Para essa comunidade e para a AIDS, Daniel não dará de sobreviver. A luta armada e a AIDS serão as cristas que Daniel, sobrevivente da primeira e agora condenado pela segunda, imediatamente prospecta de seu curso de vida. Ambas habitadas pela morte.

Duas espécies de marca na vida. As que são fulminantes, que quebram o transcorrer num instante claro, calamitoso. E que deixam vestígios que para cicatrizar põe tempo nisso. A gente os chama de depois daquilo. Catástrofes, raio ou terremoto. Morte (muitas vezes, de manhã, abri o jornal e li que ontem tinha morrido meu amigo, meus amigos, meus queridos, minha gente. Nunca mais veria. Às vezes era na televisão. Mas estes momentos eram os da informação. Consequência da coisa. Sensacional. A gente fica mais frio do que deveria e se pergunta por que não sofre tanto quanto queria sofrer. É depois).⁴⁰³

Na mesma dimensão de conduta inexorável com que foi mais e mais empunhando sua oratória ao longo da breve vida, essa figura transformada pelo agir político decisivo guardará, também e por sua vez, a transparência das contradições de suporte ideológico que se davam habitualmente entre os diferentes campos de enfrentamento do tempo histórico-cultural, nem sempre e não necessariamente permeáveis entre si. Guardará como dimensão de si e franqueará para o mundo, motivado por uma extrema afirmatividade de orientação, então menos comum nos emocionados trópicos, com a qual igualmente empunhou sua oratória, excepcionalmente dispondo esses campos de enfrentamento numa mesma baía narrativa (como se dá contemporaneamente): “Na época a gente imaginava que essas coisas eram ofensivas e ‘taras sexuais’ eram reservas (i)morais da Pátria da direita. À esquerda éramos abstratos, voláteis, imunes; o corpo-militante era o corpo de um anjo exterminador de sexo exterminado. Não é por outra razão que eu — e todos! — silenciava. Bicha admissível, só a caladinha”.⁴⁰⁴

No encerramento do século XX, a oposição entre saudável e erótico e doente e feio desenvolveu-se de maneiras novas e muitas vezes surpreendentes no contexto da AIDS. De fato, Simon Watney, em 1987,

402 DANIEL, 1982, p. 16.

403 Ibidem, p. 222.

404 DANIEL; MÍCCOLIS, 1983, p. 25-26.

encarou a AIDS como apresentando “uma crise de representação em si, uma crise sobre todo o contexto do conhecimento sobre o corpo humano e suas capacidades de prazer sexual”. Tendo esboçadas algumas das pressuposições que subsistiam na virada do século e além, sobre o sentido do corpo feio como um sinal de doença, não apenas do corpo, mas da psique ou do caráter, e a luta de grupos, como os judeus, para superar por meio da intervenção médica seu senso de insuficiência de seus corpos; podemos nos mover para um novo vocabulário imagético conscientemente associado a uma ‘nova’ doença, a AIDS, que lutava com o discurso do corpo e da alma feios e não eróticos, desde a primeira identificação da doença.⁴⁰⁵

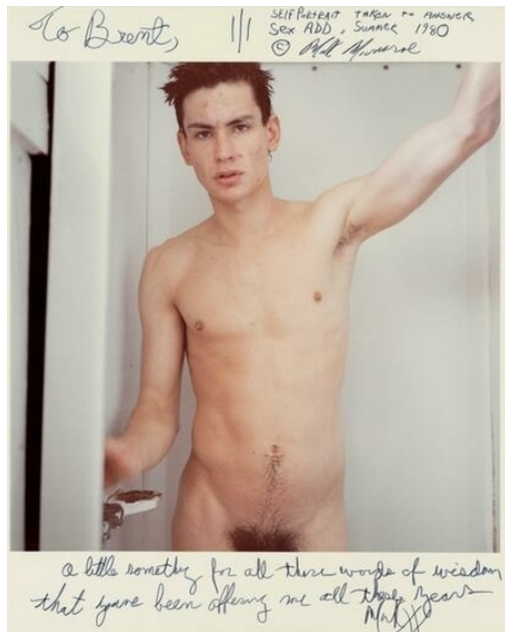
Nesse curto-circuito entre pontos de vista, representações e interpretações, esquadrinhado na franqueza incontornável dos olhares próximos e alheios, e também a dos espelhos, a assimilação de si haveria de ser negociada consigo mesmo bem nos limites da autoaceitação. Que por sua vez contam muito com alteridades de troca e retorno para se compor, dos quais “as pessoas se tornam mais conscientes à medida que se confrontam com a própria morte, e nas imagens reunidas em torno da doença pode-se ver o surgimento da ideia moderna de individualidade que, no século XX, adquiriu uma forma mais agressiva, quando não mais narcisista”.⁴⁰⁶ A tarefa será dolorosa por qualquer ângulo que se a tome quando sobe à tona do lago de Narciso a degeneração física, via doença ou envelhecimento, impossibilitando qualquer pacto recusante, paliativo cirúrgico ou desvio fisionômico à Dorian Gray. Mas será potencialmente algo mais encorajada no sujeito exercitado na arte, pelo seu arcabouço de conhecimento e tensionamento estético, sequenciando na direção da desfiguração e da finitude um caminho de franqueza visual e geracional recentemente traçado.

Um caminho relatado por um razoável número, então recém-surgido, de obsessivas documentações fotográficas centralizadas na apresentação de si, dos seus próximos e das cenas íntimas (FIG. 088), variando circunscrever seu sistema óptico entre gamas sexuais, adictas, festivas e puramente cotidianas, cercando e oferecendo dados ordinários. Como

405 GILMAN, 1995, p. 115 e col. WATNEY, 1997, p. 9 (tradução nossa). No original: “At the close of the twentieth century the opposition of the healthy and erotic to the diseased and ugly has developed in new and often surprising ways in the context of AIDS. Indeed, Simon Watney, in 1987, looked at AIDS as presenting ‘a crisis of representation itself, a crisis over the entire framing of the knowledge about the human body and its capacities for sexual pleasure.’ Having sketched some of the presuppositions that existed at the turn of the century and beyond about the meaning of the ugly body as a sign of disease, not only of the body but of the psyche or character, and the struggle by groups, such as Jews, to overcome their sense of the insufficiency of their bodies through medical intervention, we can turn to a new vocabulary of images consciously associated with a ‘new’ disease, AIDS, which wrestled with the discourse of the ugly, unerotic body and soul from the very identification of the disease”.

406 SONTAG, 2007, p. 23.

Figura 088 – *Self-portrait (to Brent)*, 1982, fotografia de Mark Morrisroe, 50,5 x 40,5 cm.



Fonte: Fotomuseum Winterthur, Suíça.

se para equivaler essas gamas num sentido de diário espontâneo, de vida como ela é, sem adereçamento formal ou ornamentação descritiva. Para esse fim, a fotografia da arte não só claramente se alinhava a métodos da fotografia documental, pela baixa denotativa que escolhia percorrer. Mas também se firmava, com igual clareza, como a linguagem melhor situada, posicionando-se nesse particular numa ponta oposta às múltiplas manobras operativas e às múltiplas camadas conotativas que se articulam com maior frequência e recurso na pintura. Basta apenas seletar o exemplo de Julio Galán para o demonstrar na mesma geração, dentro de um mesmo esquadro de afinçada apresentação de si – no caso, representação de si, conduzindo um superlativo regimento simbólico em torno da própria figuração. Obviamente, a pintura pode optar pela redução, e a fotografia pela opulência, bastando girar corretamente o volume das instrumentações e das ofertas alegóricas, para mais ou para menos cada qual. Basta para o demonstrar outro exemplo: o do discípulo de Dali e seu protegido Steven Arnold (FIG. 089), de Oakland, falecido em decorrência da AIDS em 1994, aos cinquenta e um anos de idade. Sua fotografia “camp envolve uma nova e mais complexa relação com o ‘sério’. Pode-se ser sério a respeito do frívolo, e frívolo a respeito do sério”.⁴⁰⁷ Profusa, esporadicamente encontra ecos de mesma tamanha medida, se não os funda. David LaChapelle, por sua vez inserido a discursividade macro da arte por Warhol, afiguraria um

Figura 089 – (Esq.) *Dressed for Dali*, 1987, fotografia de Steven Arnold, 35,5 x 35,5 cm. (Dir.) *Untitled (Rachel Rosenthal)*, 1990, fotografia de Steven Arnold, 40,65 x 50,8 cm.



Fonte: Fahey/Klein Gallery, Los Angeles, EUA.

407 SONTAG, 2020, p. 332.

destes ecos e lastraria outros, além de testemunhar a impactação da AIDS com a mesma alta proximidade pessoal de Nan Goldin, embora com outra vergadura vitrinista:

Às vezes eu queria criar essas imagens escapistas e humorísticas porque eram tempos muito sombrios – AIDS –, então as pessoas precisavam de imagens escapistas. Fiquei feliz em fazer isso, mas às vezes [...] as pessoas querem que você continue fazendo o que fazia nos anos 90, embora de qualquer maneira há muitas pessoas que fazem isso. Já influenciei muitos fotógrafos jovens, então não preciso mais fazer isso. Lembro com carinho de Andy Warhol; eu aprendi com ele. Ele só me disse uma coisa diretamente sobre fotografia: “Faça o que quiser. Apenas certifique-se de que todos pareçam bem”.⁴⁰⁸

Ainda que pintura e fotografia (ou mesmo qualquer outra colina produtiva) não se limitem por âmbito técnico a circunscrições plásticas de volume específico, senão por decisão autoral alinhada a motivo, a tangente da captura e a da potencial imediaticidade possivelmente as distingua, nesse caso. Para posicionar a fotografia nalguma (linha de) frente para a autobiografia visual da AIDS em seu estouro – e quanto à sua assiduidade no roteiro teórico aqui apresentado –, só comparável àquela também atingida pelos braços gráficos da arte, na (linha de) frente combativa, em bom abuso da reprodutibilidade/acessibilidade. Ambos estimulados pela urgência.

Até porque a fotografia já estava por ali: desde pouco antes da AIDS, esse gênero de registros francos e aparentemente informais da vida geracional pipocava pelos trajetos alternativos da exibição da arte. Sendo absorvido sem demora pelos oficiais, com sua habitual expertise retroalimentar. Nuns e noutros impactando sua realidade crua e desafetada, enquanto objeto finalizado para partilha visual e para avaliação crítica. Enquanto versão propositadamente pública de coletâneas de natureza historicamente privada, quanto ao armazenamento e manuseio de recordações factuais da vida ordinária, das situações familiares e fraternais, dos encontros ou mesmo das solidões.

Essa veia aberta no uso da fotografia atravessando do privado para o público (e diluindo suas fronteiras) informa outra matriz oitentista: os primórdios da ficção imagética auto-centrada que hoje prolifera nas redes sociais, ora impelida por inocente participação nas

408 LACHAPELLE, 2015, não paginado (tradução nossa) No original: “sometimes I wanted to create these escapist, humorous images because they were very dark times – AIDS –, so people needed escapist imagery. I was happy to do that, but sometimes [...] people want you to stay doing what you did in the 90’s, but there are plenty of people who do that anyway. I’ve influenced a lot of young photographers so I don’t need to do that anymore recall Andy Warhol fondly; I learned from him. He only said one thing to me directly about photography: ‘Do whatever you want. Just make sure everybody looks good’”.

discursividades da própria época, em sensação de pertença versus exclusão. Ora por composição de memória individual e/ou de pequeno grupo, gerindo publicamente álbuns próprios, com editoração de fatos e lembranças. Ora, nos casos mais agudos, manipulando o relato visual através do aparato de midiatização agenciada ou de seus simulacros, com bem menor aproximação daquele arcabouço de sujeito exercitado na arte do que a suposta por seus atores, agora nominados/encargados *influenciadores*. E bem maior aproximação do corpo como produto publicitário, subordinado a engajamentos, a algorítmicos e a uma quebradiça subcultura numericamente quantitativa do *seguir* e do *curtir*, agarrados como indicadores etéreos de acolhimento e aprovação.

Se essa geração que hoje chega à vida adulta com uma intensa portabilidade, propiciadora de copioso registro imagético – portanto potencialmente banalizadora –, e uma visualidade formada, para o bem e para o mal (cada tempo é seu tempo, enfim), por telas e redes, por fruições apressadas e esquecimentos visuais quase imediatos; para aquela geração a posse e a manutenção do aparato fotográfico ainda demandava considerável investimento. E todo o conjunto formativo de sua visualidade madura ainda corria por alças mais consistentes. Acostadas por educação formal ou demais estradas de notório saber. No recorte dos sujeitos exercitados na arte, a cena íntima nada ou pouco alterada, disposta sem exercício cenográfico ou manipulação de maior ordem (no máximo compositiva, por enquadramento), em busca de uma figuração naturalista, consistia, por si, numa proposta plástica, além de geracional. Sem a diligência formal de um Fani-Kayode, um Mapplethorpe ou um Hujar, por exemplo, Nan Goldin e Mark Morrisroe, entre tantos outros, aderiram à catalogação desse universo cotidiano onde transitavam, sem filtros e obstinadamente. E permaneceram aderentes quando esse universo desmoronava precocemente, como bem demonstram as fotos da atriz Cookie Mueller (cuja ‘última carta’ abre aqui o primeiro capítulo), tiradas em seu velório por Goldin; ou os sucessivos registros da própria aceleração incapacitante, sequenciados por Morrisroe (FIG. 090).

Permaneceram pois o critério era o mesmo.

Embora estejam longe do tipo de representação que pode seguramente ser chamada de autorretrato, essas imagens promovem o projeto permanente de Morrisroe de representar sua identidade através de seu corpo,

oferecendo um aceno ligeiramente irônico à ideia de que o retrato deve oferecer ao espectador acesso a algum elemento interior do sujeito.⁴⁰⁹

Figura 090 – *Untitled (self-portraits at home)*, 1989, fotografias de Mark Morrisroe, (acima) 10,8 x 8,9 cm. e (abaixo) 8,3 x 10,8 cm.



Fonte: Fotomuseum Winterthur, Suíça.

Ou da comunidade. Morrisroe, natural de Malden e falecido em decorrência da AIDS também em 1989, aos trinta anos de idade, encetou a afirmação de si e dos seus pela via documental do retrato como uma prática compulsiva, uma linha autoral primeira e prevalecente, entusiasmada desde o início de seus exercícios visuais. No trajeto das (auto)imagens pelo tempo de vida, Morrisroe tende a dispor uma o mais despida possível interpretação imagética de si, a entretecer nessa dinâmica movediça da aparência a autoficção de uma personalidade legível também por elementos de silhueta.

O trabalho do fotógrafo americano Mark Morrisroe (1959-1989) tem sido objeto de um recente ressurgimento de interesse. Pode-se dizer que o trabalho de Morrisroe constitui uma prática estendida de autorretrato, desde as primeiras imagens que documentam seu envolvimento na cena punk de Boston dos anos 1980 até seus trabalhos finais explorando os efeitos da AIDS em seu corpo.⁴¹⁰

À primeira altura dessa jornada catalográfica, e não ignorada sua boa aparência – essa medida mais que incerta, de apego mais que certo –, ele, como Goldin e os demais, parecia com ela, a aparência, negociar e, se possível, tanto estender os limites da medida incerta, quanto retroceder os do apego certo. Negociar, estender e retroceder na indicação de um conforto sobre o próprio reflexo, algo independente de tradições hegemônicas (culturais, sociais, históricas) em égide do *belo*, que ordenam atribuição de valor estético à silhueta individu-

409 DRISCOLL, 2013, p. 31 (tradução nossa). No original: “Although they are far from the kind of representation that might securely be called a self portrait, these images further Morrisroe's endless project of depicting his identity through his body, offering a slightly ironic nod to the idea that the portrait should give the viewer access to some interior part of the subject”.

410 JOHNSTONE, 2011, p. 799 (tradução nossa). No original: “The work of the American photographer Mark Morrisroe (1959–1989) has been the object of a recent resurgence of interest. Morrisroe's work might be said to constitute an extended practice of self-portraiture, from the early images documenting his involvement in the 1980s Boston punk scene to his final works exploring the effects of AIDS on his body.

al, positivo ou negativo. Essas dinâmicas contextualizadas no enredo fotográfico de trabalhos oitentistas como os de Morrisroe, inclinadas não somente à livre sexualidade, ao livre agir e ao livre memoriar, mas também ao corpo livre, se observam fortemente dialogadas nas narrativas contemporâneas inclusivas para corpos outros, distantes de modelos gregários segregacionistas e minoritários.

Quando se “reúne a prática fotográfica de autorrepresentação de Morrisroe com a leitura de Jacques Derrida do autorretrato como ‘ruína’”,⁴¹¹ porque mostra fatalmente vinculada a jornada documental de si ao fato incontornável da assolação do corpo pelo tempo ou pela doença, investiga-se “maneiras pelas quais a ruína de Derrida cumpre uma função semelhante à noção de performatividade ou mascarada, levantando questões sobre tópicos de identidade, autenticidade e possibilidade de autorrepresentação”.⁴¹² Nesse viés, “esta atestação de um discurso em forma de autorretrato sobre esta ruína e este sacrifício”,⁴¹³ produzida por Morrisroe e seus pares, se potencializa com a AIDS acelerando engrenagens de inclusão visual do miasma e da mistanásia, e repercute o mais fundamental existir político (FIG. 091).

Num desdobramento repercutente daquelas revisões de valor estético à silhueta menos normativa, conectando outra vez a década de 1980 à contemporaneidade, quando se relê

Figura 091 – *Untitled (self-portraits in Hospital Gown)*, c.1989, fotografias de Mark Morrisroe, dimensões não informadas.



Fonte: Fotomuseum Winterthur, Suíça.

411 Ibidem (tradução nossa). No original: “brings together Morrisroe's photographic practice of self-representation with Jacques Derrida's reading of the self-portrait as ‘ruin’”.

412 Ibidem (tradução nossa). No original: “ways in which Derrida's ruin fulfils a similar function to the notion of performativity or masquerade, raising questions about issues of identity, authenticity and the possibility of self-representation”.

413 DERRIDA, 2010, p. 122.

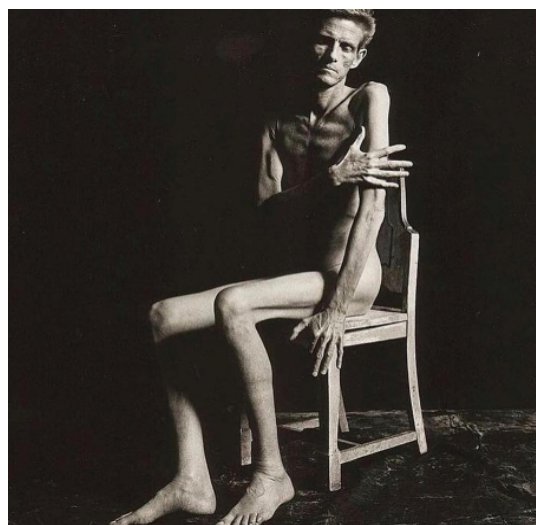
a ruína na lente da performatividade e da autenticidade, talvez se possa observar um raro, sofisticado e prolífico modelo de aceitação. E de consecutiva inclusão. Que insere o corpo doente, tal qual o corpo idoso, numa alteridade igualmente dignatária de direitos comuns e de haveres físicos de qualquer ordem. Inclusive os sensuais e sexuais, como já se observou nos depoimentos de Strazzer e Cazusa.

Vista dessa forma, a documentação imagética de Morrisroe não cederá à sua degradação física, para a qual permanecerá sugerindo transferências de volúpia e beleza em ângulos, posturas e enquadramentos. Essa atipia do figurativismo histórico, proposta sob a AIDS por Morrisroe, dentro outros (FIG. 092), é a mesma exposição da ruína vista em Leslie, também dentre outros. Mas, ao mesmo tempo vai na direção contrária: enquanto um Leslie *denuncia* enquanto *renuncia*, um Morrisroe *desafia*: testa e contesta todo o sistema normativo de representações aceites da beleza, da sensualidade e da sexualidade.

No pulso de que o corpo arruinado pode ser tão tido como belo quanto a arquitetura arruinada o é. Tão significante quanto – e qualquer atratividade deve muito à significação. No pulso de que o exercício sensual – e sexual, por sugestão de seguimento – pode ser tão válido – e valioso – para o corpo arruinado quanto para o são o é.

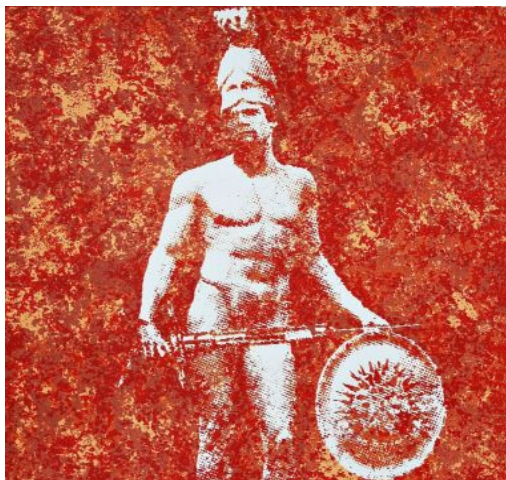
Essa notável atipia para o estatuto social (que sempre requer um doente recluso, casto e invisível), circulando livre nas dinâmicas veiculares da imagem, excepcionalmente não se submete – mas, ao contrário, se reforça, se redobra – quando repercute, por diagonal atributiva, que o corpo doente em questão é um corpo cujo acometimento pela doença se viabilizou fluídico, com maior frequência pelo próprio ato sexual. E ainda assim permanece plenamente meritório de um existir sexualizado. Fato. Contrair SARS-CoV-2 não questiona a ninguém o direito de respirar e espirrar. A asserção visual em jogo afirma uma indestrutibilidade para aquela luta: nem mesmo a AIDS será capaz de forçar toda essa geração a ceder os territórios conquistados pelas Guerras Sexuais (FIG. 093). Nem mesmo a

Figura 092 – *Portrait of Steve Reichard*, 1988, fotografia de Marcus Leatherdale, 32,9 x 29,8 cm.



Fonte: Princeton University Art Museum, Nova Jérsei, EUA.

Figura 093 – *Grifo nosso* – *Marte*, 2014, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 × 16 cm.



Fonte: acervo pessoal do autor.

morte: ela que se submeta, em seu processo destilativo sobre os corpos, a aceitar as sugestividades que eles desejem manifestar.

Ou manifestem desejar.

É alta a dignidade de discursos visuais assim pleiteados ao lugar público, pois se inserem em espaços bem constituídos de recusa e abjeção, a peito aberto. E a peito enfraquecido pela AIDS. É resultante de todo um processo anterior de autoaceitação construído dentro de um quadro de exclusão comunitária, para depois exigir o aceite comunitário

– pela fala ou pela simples presença – na mesma raiz que nivela coragem com vulnerabilidade, vista anteriormente em Lee, Sanchez e Johnson.

É alto o risco: Lee foi assassinada com um tiro na boca e outro no peito; um dos autores do crime era soldado da Polícia Militar paulista. O corpo de Johnson foi encontrado boiando no rio Hudson, içado pelas autoridades novaiorquinas e deixado por horas ali, na costada. Sanchez segue à Bellatin, enterrando os seus através de sua Red Comunitaria Trans. As personalidades amadurecidas dentro desse cenário de apoiada violência e constante repulsa habitua-se a independer da régua normatizadora, forçosa e comum para raça, gênero e orientação, para entender a si mesmo, consigo mesmo. A aparência da AIDS entenderá esse negociação interno, como testemunha Guibert em sua usual agudeza:

Nesse instante, por acaso, vi-me num espelho e me achei extraordinariamente belo, enquanto fazia meses que não via mais que um esqueleto. Acabara de descobrir uma coisa: seria preciso que eu me habituassem àquele rosto descarnado que o espelho me devolve toda vez como se não me pertencesse mais, mas sim ao meu cadáver, e seria preciso, por cúmulo ou interrupção do narcisismo, que eu conseguisse gostar dele.⁴¹⁴

Por sua vez, é inegável que o retrato do corpo no instante da perda da vida bifurcava-se desse retrato da dissolução que já experimentava ganhar seus axiomas, elaborando-se a partir de uma imagem final da vida, regularmente acamada, hospitalizada, entubada e diminuída (FIG. 094), particularmente quando o autor do disparo não é o modelo. Nem é

⁴¹⁴ GUIBERT, 1995, p. 131.

Figura 094 – (Esq., acima) *Howard Bagby, PWA, lies in bed at the VA Hospital in New York City, 1987*, fotografia de Alon Reininger, dimensões não informadas. (Esq., abaixo) *Scott Mayfield, AIDS patient with nurse Jerry Cirsuola, 1991*, fotografia de Alon Reininger, 40,6 x 50,8 cm. (Dir.) *Thomas Ramos, an AIDS patient, at a hospital in New York, in July 1987*, fotografia de Alon Reininger, dimensões não informadas.



Fonte: (Esq., acima) theatlantic.com/Contact Press Images – Alon Reininger. (Esq., abaixo) Museum of Contemporary Photography, Chicago, EUA. (Dir.) nytimes.com/Contact Press Images – Alon Reininger.

dele próximo. Tampouco lhe é especialmente afim, ou tenta estar a denso foco de uma causa maior, de desenho mais coletivo que individual, como depôs Reininger anteriormente. Nessas circunstâncias, a representação que mais povoa o circuito informativo reforça, intencional ou convencionalmente, cautelas tradicionalistas. A “imagem final representa o indivíduo vivendo com AIDS como isolado, sua própria postura ecoando a postura iconográfica clássica da melancolia. [...] A iconografia da depressão, com ênfase no corpo. [...] A imagem do corpo torna-se a mensagem”.⁴¹⁵

Finda a vida nesse corpo, a imagem imediata do expiro segue para outros cardinais, bem menos frequentes do circuito supramencionado, salvo exceções como as ora investigadas. Tende ao apelativo mas também ao piedoso e ainda ao sublime, a depender primeira-

415 GILMAN, 1995, p. 262 (tradução nossa). No original: “The final image represents the individual living with AIDS as isolated, his very position echoing the classical iconographic position of melancholia. [...] The iconography of depression, with its emphasis on the body. [...] The image of the body becomes the message”.

mente da conduta atrás da objetiva. Depois, da conduta veicular. Depois, da conduta receptiva. Por último, da conduta histórica. Sobretudo não dá conta de reforçar mensagens conduzidas nalgum ponto entre a categoria socialmente uniformizante e a condenatória. Trabalhos como os de Nixon, Fournier e Frare, ou mesmo os de Morrisroe, Goldin e Bañuelos, em suas diversas e particulares medidas lidam com o não-ser, com o não-estar e com a ruína com os quais, em diferentes voltagens, dissidentes sexuais já lidam no curso de vida – ou no curto de vida. Lidam na sobrevivência, na violência e na tragicidade – ainda a AIDS somada nessa conta cara. Duro conjunto com o qual também, em diferentes instâncias, Wojnarowicz já lidava na expressão que fazia recorrentemente da vida cotidiana. Como na própria série das máscaras vestidas de Rimbaud, em que o personagem se inseria nos ambientes de silenciamento cidadão – o lugar-comum (FIG. 095) – ou de destroços propriamente ditos. De apagamentos, de memórias perdidas. De arruinamento – por ele observado no mundo ou por ele proposto ao mundo. Ou ambos ao mesmo tempo.

Figura 095 – Excertos da série *Arthur Rimbaud in New York*, 1978-1979, fotografias de David Wojnarowicz, 24,6 x 32,8 cm. (cada).



Fonte: Museu Reina Sofía, Madri, Espanha.

Esse pensar absintado sobre o não-ser, que fundamenta o espaço filosófico da meontologia anteriormente mencionada, persiste na formulação de uso – corporificação – e ambientação – escombros urbanos – que Wojnarowicz faz com as máscaras do poeta francês, sujeito de frequente devoção e de igualmente frequente erupção interpretativa, especialmente (embora não só) para esse recorte geracional e produtor da arte. “As situações urbanas em que ele posiciona a figura mascarada representam um momento específico da história: pós-Stonewall, mas pré-AIDS, um terreno de sexo, drogas, arte, amor e prodigiosa existência boêmia”.⁴¹⁶

A ruína não sobrevém como um acidente a um monumento ontem intacto. No começo há a ruína. Ruína é o que acontece aqui à imagem desde o primeiro olhar. Ruína é o autorretrato, este rosto fitado ou desfigurado como memória de si, o que resta ou retorna como um espectro desde que, ao primeiro olhar sobre si lançado, uma figuração se eclipsa. [...] Podem muito bem também ler-se os quadros de ruínas como as figuras de um retrato, ou mesmo de um autorretrato.⁴¹⁷

Rimbaud perfazia uma combinação de morte jovem (1854-1891), produção intensa e breve (1870-1875), legado poético denso, desapego material, marginalidade recusada ao cotidiano normatizado, impulso viajante, índole aventureira e exercício homoafetivo – tido como precursor em sua exterioridade provocativa a seu tempo e a seu modo; tido como matricial ao peito político das guerras sexuais das décadas de 1960, 1970 e 1980. Tal combinação condicionava-o com frequência a uma figura de setentrião criativo para os oitentistas antissistema e fora do sistema, e para tantos antes desses, apontando-o como a um resumo de ideários. “Rimbaud insistia na perturbação dos sentidos, uma confusão de categorias: ele, como Wojnarowicz, era o filho abandonado de um pai marinheiro; ele fez de sua estranheza um tema de seu trabalho e reconheceu conscientemente seu estatuto de *outsider*”.⁴¹⁸ Wojnarowicz:

Eu me sinto sozinho e... temo ser totalmente diferente das outras pessoas, que não tenho a capacidade de confiar nelas completamente... que estou emocionalmente me afastando cada vez mais de mim mesmo

416 ROTH, 2004, p. 11 (tradução nossa). No original: “The urban situations in which he poses the masked figure represent a specific moment in history: post-Stonewall but pre-AIDS, a land of sex, drugs, art, love, and wondrous bohemian existence”.

417 DERRIDA, 2010, p. 71-74.

418 BRESLIN, 2018, p. 21 (tradução nossa). No original: “Rimbaud insisted on the derangement of the senses, a confusion of categories: he, like Wojnarowicz, was the forsaken son of a sailor father; he made his queerness a subject of his work and knowingly acknowledged his status as an outsider”.

e de minhas habilidades de demonstrar emoção. Acho que não sou amado... e quanto mais tempo eu não estou em um relacionamento, mais eu fico afastado das emoções e quero estar com as pessoas, mas me distancio das pessoas... e nunca deixo ninguém se aproximar, exceto Peter, e acho que se ele não estivesse aí eu ficaria louco.⁴¹⁹

Usando máscaras do rosto jovem de Rimbaud (com quem as datas de nascimento e morte curiosamente correspondem-se na distância de um exato e simbólico século) (FIG. 096), Wojnarowicz fotografa “o autorretrato desta luz louca, apostemos em como ela terá representado o modelo do autorretrato, daquele que aqui nos ocupa na sua própria ruína...”.⁴²⁰ Como intérpretes de um duplo papel, de si e de Rimbaud ao mesmo tempo, fotografa Brain Butterick, John Hall e Jean Pierre Delage, três de seus amigos e/ou amantes – em que outra vez pese, ao período, esses termos não definirem campos pétreos, mas concedidos à inexatidão ou ao livre trânsito.

Figura 096 – *Rimbaud mask*, c.1978, fotocópia sobre cartolina e cordão elástico de David Wojnarowicz, 29,5 x 22,5 cm.



Fonte: The Fales Library & Special Collections, Nova Iorque, EUA.

“Por natureza”, a juventude está na primeira linha dos que vivem e lutam por Eros contra a Morte e contra uma civilização que se esforça por encurtar o “atalho para a morte”, embora controlando os meios capazes de alongar esse percurso. Mas, na sociedade administrativa, a necessidade biológica não redundando imediatamente em ação; a organização exige contra-organização. Hoje, a luta pela vida, a luta por Eros, é a luta política.⁴²¹

Como Nixon, Fournier e Frare, como Mapplethorpe, Hujar e tantos outros, como Fani-Kayode majoritariamente (que oscila propositando um ir-e-vir entre real e fabulado), Wojnarowicz fotografa-os sempre em preto e branco. Uma opção alegórica por si, que nesse caso desloca o objeto retratado de um natural – a cor – para um autoral – o tom, predominando no branco e preto supracitado, mas podendo alargar-se para matizes de semelhan-

419 WOJNAROWICZ *apud* CARR, 2012, p. 286 (tradução nossa). No original: “I feel lonely and... fear that I am totally unlike other people, that I haven’t the ability to trust them completely... that I am emotionally drifting further away from myself and my abilities to show emotion. I think that I am unloved... and the longer I am not in a relationship the further I am cut off from emotions and I want to be with people but I cut myself off from people... and never let anyone near except for Peter and I think if he were not there I would go crazy”.

420 DERRIDA, 2010, p. 121.

421 MARCUSE, 1975, p. 22.

te transmitância, como o conhecido sépia.

3.7. Aos olhos de John

Tanto quanto os manuseios de enquadramento e cenografia apoucados, contidos, a opção pelo tom ao invés da cor arranja o meio numa medida sutil, controlada e interessada em sua oferta perceptiva, atenta ao quanto “a câmera traz o espectador para perto, para demasiado perto”.⁴²² Assim também seleta o fotógrafo John Dugdale (FIG. 097), natural de Stamford, periférica a Nova Iorque, raro caso de sobrevivente da AIDS de primeira onda, bem na testa dessa *juventude que vive e luta por Eros contra a Morte*: “Tornei-me

Figura 097 – *Self-portrait with black eye*, 1996, cianotipia de John Dugdale, 23,5 x 18,1 cm.



Fonte: Holden Luntz Gallery, Palm Beach, EUA.

positivo lá pelos dezenove – provavelmente 1983 ou 1984”,⁴²³ ainda cursando a novaiorquina *School of Visual Arts*, e já arrolando sua primeira individual na austríaca Viena, na galeria *Molotov*. Direcionada da pequena para a grande cidade, sua migração voluntária e voluntariosa, jovem e despossuída, motivara-se pouco antes, pela oportunidade do estudo e porque “tinha que conhecer todo mundo”.⁴²⁴

Apenas garotos. O desejo é de pertença, pariforme ao de Mapplethorpe, entre muitos. É de encontrar seus iguais e de explorar a crescente efervescência metropolitana. Quando somado à necessidade de sobreviver e custear seu ensino diurno sem obstá-lo, inclinava-se ao emprego noturno – quando se dava a agitação urbana mais ressaltada, no mapa geracional de espaços e tipos de recreação mais desejados. Servir as mesas dos bares, boates e restaurantes como garçom: a função mais disputada conciliava tal efervescência, qual noitada e a vontade de estar no centro acreditado de seu tempo histórico-cultural e *conhecer todo mundo*, facilitado pela própria

422 SONTAG, 1984, p. 55.

423 DUGDALE *apud* KERR, 2017, p. 16 (tradução nossa). No original: “I became positive about 19 – probably 1983 or ’84”.

424 DUGDALE *apud* SOSA, 2013, não paginado (tradução nossa). No original: “got to know everybody”.

juventude e sua recorrentemente associada boa aparência – conceito intangível e, outra vez, modal e dependente dessas óticas histórico-culturais. “Soube sobre HIV/AIDS pela primeira vez em meados dos anos 1980, enquanto servia às mesas. Um homem no restaurante estava lendo um artigo no *The New York Times* sobre um câncer gay, e tudo que eu conseguia pensar era: ‘Como um câncer pode saber se alguém é gay ou não?’”.⁴²⁵

Pouco tempo depois, Dugdale estaria internado, ao lado de muitos desses garotos, no hospital Saint Vincent, que excetuara-se no acolhimento dos infectados em meio a tanta refutação de atendimento e repulsa dessabida ao contágio. Na contramão dessas refutações, o Saint Vincent foi o primeiro a abrir, naquela Nova Iorque amplamente atingida, uma ala específica para tratamento dos infectados, e desde então foi considerado um epicentro simbólico da pandemia naquele país.

Meu sistema imunológico ficou tão reduzido que baixei para apenas quatro células T e as chamei de Inverno, Primavera, Verão e Outono; e semelhante às estações, observei todas desaparecerem lentamente. Eu às vezes deitava no chão do Saint Vincent e atuava como minhas próprias células T. Eu fingia ser o general Patton e mentalmente ordenava onde ir no meu corpo às minhas células T. Não havia realmente nenhum coquetel (de AIDS) na época, então muitos gays estavam tentando métodos holísticos. [...] Eu sempre podia dizer quem ia sobreviver e quem não ia pelo tom de sua voz. Você podia dizer pelo que estava saindo de suas bocas. Um amigo sempre batia em suas pernas e gritava com seu corpo por ter falhado com ele... No final, ele se bateu ao pó. [...] Voltei para minha casa no Village; eu estava cego, metade paralisado e andando com duas muletas. Recusei um assistente domiciliar porque não queria que alguém ficasse comigo o tempo todo. Eu queria fazer do meu jeito. Se não aprendesse a viver, eu sabia que ia morrer. Eu ia lavar roupa descendo sentado as escadas, com a cesta nas costas. [...] Enquanto estive no hospital, memorizei com um ditafone todo tipo de coisa – imagens, sons, histórias, como inspiração. Achei que minha experiência no mundo da beleza e da moda, e tentando a perfeição estética no rolo de filme me serviu bem, porque agora eu podia expressar o que aconteceu comigo de uma maneira que não seria vista como horrível ou fúnebre.⁴²⁶

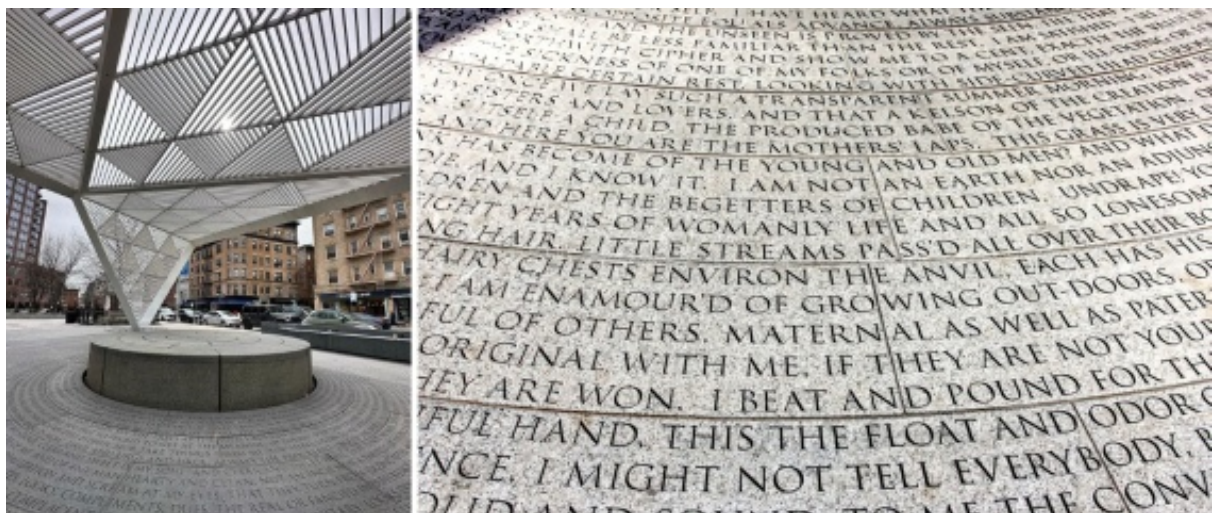
425 Ibidem (tradução nossa). No original: “I first learned about HIV/AIDS in the mid-’80s while I was waiting tables. A man in the restaurant was reading an article in *The New York Times* about a gay cancer, and all I could think was, “How could a cancer know if someone was gay or not?”

426 Ibidem (tradução nossa). No original: “My immune system got so low, that I got down to only four T-cells and I named them Winter, Spring, Summer and Fall, and similar to the seasons, I watched them all slowly fade away. I’d lie on the floor of St. Vincent’s and act as my own T-cells sometimes. I’d pretend I was General Patton and mentally order my T-cells where to go in my body. There were really no (AIDS) cocktails at the time so a lot of gay guys were trying holistic methods. [...] I could always tell who was going to survive and who wasn’t by the tone of their voice. You could tell by what was coming out of their mouth. One friend would always pound on his legs and yell at his body for failing him... In the end he beat himself into dust. [...] I went back to my home in The Village; I was blind, half-paralyzed and walking with two canes. I

Tendo encerrado suas atividades em 2010, e sido demolido em 2012, o Saint Vincent figurará repetidamente no repertório dramaturgico constituído em torno da AIDS, como nas montagens teatrais *The normal heart* e *Angels in America*. Suas instalações se replicam, o mais aproximadas possíveis, nas remontagens cenográficas dessas peças, e também em suas versões cinematográficas, e uma praça celebrativa ao hospital foi construída em frente a seu endereço, depois de seu fechamento. Inaugurada em 2016, no primeiro dia de dezembro, reconhecido internacionalmente como dia mundial da luta contra a AIDS, foi intitulada *The New York City AIDS Memorial*, e desde então considerada como uma espécie de marco zero da pandemia. Que não territorializa seu ponto de propagação, mas sim seu ponto de tratamento, de atenção, de cuidado.

Marco zero do afeto.

Figura 098 – (Esq.) *The New York City AIDS Memorial*, Nova Iorque, EUA. (Dir.) *You have given me love*, 2016, instalação (entalhe sobre peças de granito) de Jenny Holzer (pormenor).



Fonte: (Esq.) Fotografia de Alexander Burns/instagram.com/marlowephil (Dir.) Fotografia de John Moore/Circular Space Photography.

Como instalação permanente, intitulada *You have given me love*, seu piso de peças concêntricas, circulando uma fonte central, recebeu incisões tipográficas da artista Jenny Holzer (FIG. 098), cuja trajetória plástica é profusa de imageria textual, bifurcada entre a literalidade legível das mensagens, usualmente de cunho contestatório, e a plasticidade

refused a home aid worker because I didn't want someone hanging out with me all the time. I wanted to do it my way. If I didn't learn how to live, I knew I was gonna die. I would do laundry by climbing down the stairs on my butt with the basket on my back. [...] While I was in the hospital I recorded all sorts of things – images, sounds, stories with a dicta-phone for inspiration. I thought my experience in the world of beauty and fashion and trying to perfect beauty on film served me well, because now I could express what happened to me in a way that wasn't seen as horrific or gruesome”.

por si da letra, da escrita, como elementos imagéticos propriamente ditos, a desfazer limites entre as linguagens literárias e plásticas/gráficas. De uma forma ou de outra, “substituindo bordões convencionais da propaganda por mensagens [...], ela mediou o espaço público com declarações ideológicas sobre gênero, sexualidade, classe social e raça, bem como questões públicas como HIV/AIDS.”⁴²⁷

Do entalhe em pedra até a projeção luminotécnica, assiduamente cingida ao universo da gravação, do grafar, da grafia, do gráfico, Holzer foi uma testemunha da AIDS, uma sobrevivente daqueles tempos duros: “Lembro-me da hostilidade [...] – pragmatismo, recursos e compaixão eram necessários naquela época, e agora. [...] Vários amigos, colegas e eu esperamos para saber se íamos morrer. Alguns morreram e o resto de nós mudou e não esquece”.⁴²⁸ No memorial, Holzer sulcou todo o granito do piso, à maneira eternizante das glípticas e das mais antigas tradições funerárias europeias e latinas, com cifras do longo e lúdico poema *Song of myself*, de Walt Whitman, publicado em 1855, repleto de trechos tão associativos à perda, à partida, ao enterro, quanto portanto a todos aqueles levados pela AIDS e, ao mesmo tempo, ao hospital levado pelo tempo:

Eu me planto no chão para crescer com a relva que eu amo,
se de novo me quiserdes buscai-me embaixo das solas dos vossos sapatos.
Difícilmente sabereis quem sou ou o que significo,
Mas apesar de tudo para vós serei boa saúde
purificando e dando fibra ao vosso sangue
Deixando de encontrar-me ao primeiro momento, conservai a coragem,
perdendo-me em um lugar, ide procurar-me em outro;
em algum ponto eu hei de estar parado a esperar por vós.⁴²⁹

No curto intervalo entre conhecer a pandemia que se estabelecia à sua volta e conhecê-la se estabelecendo em seu próprio corpo, o afetuoso Dugdale juntou-se ao ACT UP nalgumas passeatas e eventos, a seu modo posicionado bem na *primeira linha contra uma civilização que se esforça por encurtar o atalho para a morte*. O fez no préstimo da carreira

427 STILES, Kristine in SELZ; STILES, 2012, p. 963 (tradução nossa). No original: “Replacing conventional advertising slogans with messages [...], she mediated public space with ideological statements on gender, sexuality, class, and race, as well as public issues like HIV/AIDS”.

428 HOLZER *apud* SMITH, 2017, não paginado (tradução nossa). No original: “I remember the hostility [...] – pragmatism, resources and mercy were needed then, and now. [...] Various friends, associates and I waited to learn if we would die. Some died, and the rest of us were changed and do not forget”.

429 WHITMAN, 2008, p. 30.

Figura 099 – (Esq.) *Over soul and long enough (pair)*, 1988, cianotipia de John Dugdale, 24,4 x 19,4 cm. (Centro) *Self-portrait with ancestor*, 1990, cianotipia de John Dugdale, 23,8 x 18,4 cm. (Dir.) *Self-portrait with Keats' death mask*, 1999, cianotipia de John Dugdale, 25,4 x 20,3 cm.



Fonte: (Esq.) Holden Luntz Gallery, Palm Beach, EUA. (Centro) The Museum of Fine Arts, Houston, EUA. (Dir.) The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA.

que também tabelava em fotografia comercial – a *experiência no mundo da beleza e da moda*. Mas “eles era demais pra mim”,⁴³⁰ para sua natureza mais ensimesmada, vitoriana, polida, servente e contemplativa (FIG. 099), que requeria outro estar no mundo: “Prefiro desenhar pessoas no meu mundo de agonia, em que estamos todos. [...] Por mais que eu gostasse e apreciasse muito David Wojnarowicz, eu não queria fazer daquela forma”.⁴³¹ Sua natureza requeria outra maneira de inclusão na emergência daquele panorama e na mobilização daqueles esforços, mais estrategicamente proveitosa de si, da própria índole:

Eu podia ficar pensando, no início da crise da AIDS, “eu vou ser aquele que cuida de todos”. E foi o que fiz. Era meu hábito ser um cuidador, certo? Eu aprendi a fazer isso com [...] quem adoro. E ia fazer isso com a crise também. Isso me dá vontade de dizer *Marie's Crisis* – nome de um bar nessa vizinhança que ainda existe –, graças a Deus há alguns resquícios do verdadeiro [bairro novaiorquino] West Village. E não é fácil viver em uma comunidade completamente gay. Essa é uma comunidade de artistas – podemos falar sobre isso depois.⁴³²

430 DUGDALE *apud* KERR, 2017, p. 16 (tradução nossa). No original: “They were too much for me”.

431 *Ibidem*, p. 50 (tradução nossa). No original: “I prefer to draw people into my world of agony that we're all in. [...] As much as I deeply liked and appreciated David Wojnarowicz I didn't want to do it that way”.

432 *Ibidem* (tradução nossa). No original: “I would stand in the beginning of the AIDS crisis, thinking, ‘I'm going to be the one who takes care of everyone’. And I did. It was my duty to be a caretaker, right? I learned how to do that with [...] who I adore. And I was going to do it with the crisis as well. And it makes want to say *Marie's Crisis*—name of a bar in this neighborhood that's still here—thank God there's some remnants of the actual real West Village. And it's not easy to live in a completely gay community. This is a community of artists—we can talk about that later”.

Na sucessão de vivências acentuadas que empurravam Dugdale para uma experiência bastante ímpar – iniciada dentro mesmo do primeiro e mais vulnerável flagelo da AIDS, e ultimada na persistência até os dias correntes, sexagenário –, outra decorrência extrema da enfermidade, que não a morte, tomou sua visão em 1993. Uma citomegalovirose retiniana cegou-o do olho direito, e levou oitenta por cento da capacidade do olho esquerdo – que se extinguiu de vez em 2010, ano em que também se extinguiu o Saint Vincent.

Quando a cegueira finalizou precocemente a atuação comercial, que exige uma maior desenvoltura de comparecimentos e respectivos trânsitos, e condiciona ao amplo de celeridades da vida urbana, Dugdale abriu mão, com inesperado alívio, do crescente financeiro contratual que abocanha talentos para a prática publicitária e lá os sustenta pelo fascínio da cédula farta e do estilo de vida exuberante e requisitado. Uma chamada telefônica da loja de departamentos de luxo *Bergdorf Goodman* serviu como ponto de mutação: “Eu disse a eles para dizerem ao Bergdorf que sou soropositivo, estou ficando cego e estou paralisado por causa de um derrame. [...] Quando veio o clique da ligação, foi minha soltura para a liberdade, a liberdade de quem eu deveria ser”.⁴³³

Além da ligação, Dugdale desligou também a si do atropelo metropolitano, antes tão ansiado, marcando sua despedida com uma individual intitulada *Lengthening Shadows Before Nightfall* – ‘alongamento das sombras antes que anoiteça’ –, que repercutia seu adoecimento a menos de seis meses de sua alta do Saint Vincent. Que nomeava a escuridão da visão, decorrente da AIDS, com certa correspondência àqueles que nomeavam a própria AIDS como um processo cabal e inevitável de anoitecimento. Ao exemplo, concomitante em tempo e espaço, de Reinaldo Arenas, com sua seminal *Antes que Anochezca*: “Era o horror que me aguardava? O horror que aguardava toda a vida humana? Era a morte? A morte sempre esteve muito próxima de mim; tem sido uma companheira tão fiel que às vezes lamento ter de morrer, pois então talvez a morte me abandone”.⁴³⁴

Percebo que estou quase chegando ao [...] meu fim, e não falei da AIDS. Não posso fazer isso, pois não sei o que é. Ninguém sabe, com toda a certeza. Visitei inúmeros médicos e para todos eles, representa um enigma. Tratam das doenças relativas à AIDS, mas a AIDS em si parece um verdadeiro segredo de Estado. O que posso assegurar é que não se trata de

433 DUGDALE *apud* SOSA, 2013, não paginado (tradução nossa). No original: “I told them to tell Bergdorf ‘s, I’m HIV positive, I’m going blind and that I’m paralyzed from a stroke. [...] When that phone clicked, it was my release into freedom, a freedom of who I was meant to be.”

434 ARENAS, 1994, p. 23.

uma doença no estilo de todas as outras já conhecidas. As doenças são produto da natureza e, por isso mesmo, como todo o natural não é perfeito, podem ser combatidas e até mesmo eliminadas. A AIDS é um mal perfeito porque está fora da natureza humana, e a sua função é acabar com o ser humano da maneira mais cruel e sistemática possível. Realmente, nunca se conheceu uma calamidade tão invulnerável. Tamanha perfeição diabólica nos faz pensar na possibilidade de algum tipo de intervenção do homem em sua invenção. Por outro lado, os governantes do mundo inteiro, a classe reacionária que está sempre no poder, e os poderosos em qualquer tipo de sistema, devem sentir-se muito satisfeitos com essa história de AIDS: uma grande parte da população marginal que deseja apenas viver e, por isso mesmo, passa a ser inimiga de todo dogma e da hipocrisia política, irá desaparecer com essa calamidade.⁴³⁵

Controverso escritor de Holguín, falecido aos quarenta e sete anos de idade, em 1990 – como Guibert, e inúmeros outros, por suicídio diante do desassistido agravamento do martírio físico –, Arenas conduzirá toda a narrativa desta obra como uma rematada autobiografia/autoficção. Com mais cruzeza contista e semântica do que Brodkey, por exemplo profissional; ou do que Leslie, por exemplo amador. Embora tenha se conduzido na escrita como atividade de vida sempre que o pode, a beligerância de Arenas parece aqui sobrepor o verbalismo, pareando-se ao título de Dreuilhe – *diário de uma guerra* –, tão mais novo e mais diletante.

Arenas emula, especialmente no início e no final da obra, uma amálgama crua entre revolta e despedida, entre ciência da morte para o indivíduo e vontade da vida para o coletivo: “Nossa geração, a geração nascida nos anos quarenta, tem sido uma geração perdida [...] não se sabe se de AIDS ou se nas mãos da [...] fúria contra todos nós [...]. Seja como for, a juventude dos anos sessenta deu um jeito [...] para atuar em prol da vida”.⁴³⁶ Em decursos completados nesse âmbito de apagamento testamentário em idade insuspeita, os últimos desejos são as mensagens finais, são ter o tempo e a oportunidade de deixá-las. Como recados dados ao vento, ao mundo. Como cartas de despedida, com corpulência de obras de arte. Como orações, como ditados, como dizeres – plásticos no caso de Dugdale, literários no caso de Arenas, ternos no caso de Dugdale, sediciosos e enlutados de si no caso de Arenas. Autorreferentes em ambos os casos. Refletidos ao que vale ser deixado.

Num pequeno apartamento de Nova Iorque (onde vivia a conclusão de um deslocamento

435 Ibidem, p. 15-16.

436 Ibidem, p. 118-120.

migratório também geracionalmente recorrente, como mais se destacará à frente), Arenas será encontrado morto pouco depois de finalizar os manuscritos derradeiros, publicados dois anos depois: seu anoitecimento é integral. Já Dugdale sobreviverá, atipicamente se observadas todas as circunstâncias que o cercavam e atingiam. Seu anoitecimento é parcial (e ainda assim é imenso): diz da perda da visão e da perda da aposta na grande cidade, para cuja migração, guardadas para cada um as devidas proporções territoriais, políticas, culturais e históricas, também se impelia um anseio por uma nova vida, especialmente demarcada por condições metropolitanas. Como ocorrera também com o judeu Wojnarowicz, saído da periferia por iguais razões e anoitecido por iguais contágios, sensível aos paralelismos tropológicos – ressaltados para os artistas – entre a noite da visão e a da morte:

Alguém disse uma vez que os antigos acreditavam que a luz vinha de dentro dos olhos, e que você lançava essa luz sobre as coisas do mundo para onde quer que se voltasse. Lembro-me de me questionar se o mundo desapareceria ou seria lançado na escuridão quando você fechasse os olhos, ou, mais ainda, se quando você morresse, o mundo também morreria.⁴³⁷

A ambientação onírica da exposição de Dugdale, que com ela se despede da moradia na grande cidade, sustentava igual correspondência ao todo onírico com o qual a AIDS impunha-se sobre os sujeitos que produziam e/ou frequentavam a arte: diversos amigos que tinham também acabado de sair do Saint Vincent, pelas altas paliativas, compareceram ainda vestidos com seus pijamas cirúrgicos, misturando-se, numa performance aleatória, às ricas celebridades habituais desses eventos – uma cena de normalização coletiva do absurdo, como método geracional de superação e sobrevivência.

Uma cena de partilha franca também, profundamente representativa da realidade oitentaísta, que aciona memórias quase dérmicas para quem viveu o período, dominado pelas mais diversas experimentações do nonsense (*camp* incluso) nas mais diversas linguagens artísticas e nos mais diversos comportamentos sociais, aproximando-os destas. Dugdale entenderia, depois, que produzir e expor logo após a internação, com uma alta não tratada e não tratável, “foi o meu verdadeiro nascimento como artista. E cheguei aqui de uma

⁴³⁷ WOJNAROWICZ, 2014a, p. 28 (tradução nossa). No original: “Someone once said that the ancients believed that light came from within the eyes and that you cast this light upon things in the world wherever you turned. I remember wondering if the world disappeared or was cast into darkness when you closed your eyes, or, even further, if when you died, did the world die also”.

forma que nunca imaginei. Se alguém tivesse me dito como eu chegaria a este momento, eu teria fugido horrorizado”.⁴³⁸

Findos ambos os rituais de passagem – o telefonema e a exposição – Dugdale retorna à quietude rural (nesse movimento que também se sublinhará a partir daqui, ressaltada sua exaustiva repetição), e permanece desde então vivendo numa antiga fazenda, construída no final do século XIX. Coroando sua trajetória como um comboio de atipicidades, permanece até hoje fotografando – com assistência, primeiro de amigos e familiares. E permanece dobrando a aposta da perseverança, que gira de sua vida para sua arte desde a justificação de seu fotografar persistente: “A mente é a essência da sua visão. É realmente a mente que vê”.⁴³⁹

Tal seria portanto a modalidade do visível quando sua instância se faz inelutável: um trabalho do *sintoma* no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma *obra de perda*. Um trabalho do sintoma que atinge o visível em geral e nosso próprio corpo vidente em particular. Inelutável como uma doença. Inelutável como um fechamento definitivo de nossas pálpebras. Mas a conclusão da passagem joyceana – “fechemos os olhos para ver” – pode igualmente, e sem ser traída, penso, ser revirada como uma luva a fim de dar forma ao trabalho visual.⁴⁴⁰

Dugdale acomoda sua aptidão em sua nova praticabilidade, produzindo a partir de técnicas fotográficas tão centenárias quanto seu novo espaço de vida e cenário de trabalho, que remetem aos primórdios da fotografia e conciliam uma poética de transcendência de tempo e espaço. Metodologias de fotoquímicas menos agressivas e evasão do agora descabido quarto escuro, tais como o albuminado, combinadas a obturações de grande formato e à cianotipia, e apoiadas no cenário campestre bucólico e sem idade, de tempo suspenso, sustentam uma imageria de pungência contemplativa e memorialista, copiosa de referências históricas.

Copiosa de um haver historicista afunilado para o renascentista ou para o romântico, diligenciado pelas naturezas-mortas (FIG. 100) e pelas composições de quadro, sobrenaturais para a ablepsia. Pelo tempo decadente dos mobiliários, escadas, portas, janelas e cor-

438 DUGDALE *apud* SOSA, 2013, não paginado (tradução nossa). No original: “This was the real birth of me as an artist. And I got here in a way that I never expected. If someone would have told me how I’d get to this moment, I would have fled in horror.”

439 *Ibidem* (tradução nossa). No original: “The mind is the essence of your sight. It’s really the mind that sees”.

440 DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34.

tinhas, de cujo véu especular quase se sente o pó, em ombro à pulverulência, ao polvilhamento, ao granulado característico do método de tratamento e revelação que Dugdale adota. Levado ao azul da Prússia, com o qual suas cianotipias subscrevem cognições fundadas em profundidades de céu e de oceano para quase todo observador. Levado ao estudo do corpo – nu e autoficcional: Dugdale é com muita frequência seu próprio modelo, outra sobrenaturalidade abléptica –, em delicado diálogo com a sexualidade exercitada com manejo atual na manifestação de muitas imagens, fazendo épocas se encontrarem (FIG. 101).

Figura 100 – *Scarlet berries*, 1999, cianotipia de John Dugdale, 23,5 x 18,4 cm.



Fonte: Holden Luntz Gallery, Palm Beach, EUA.

Figura 101 – (Esq.) *Rebirth*, 1992, cianotipia de John Dugdale, 27,9 x 35,6 cm. (Centro) *Selfportrait with tea-cups*, 1994, cianotipia de John Dugdale, 12,5 x 17,8 cm. (Dir.) *Self-portrait with venetian man*, 1997, cianotipia de John Dugdale, 20,3 x 25,4 cm.



Fonte: (Esq.) Gallery 270, Westwood, EUA. (Centro) Holden Luntz Gallery, Palm Beach, EUA. (Dir.) Doyle Action House, Nova Iorque, EUA.

Ao mesmo tempo, como nos cenários destroçados do Rimbaud de Wojnarowicz, com seus espaços de deslembrança suspensa, o conjunto de Dugdale, essencialmente enevoado e fantasmático, ressoa tristeza, melancolia e morte, dentro mesmo de um proveito pleno de vida, dela celebrativo. Como o luto, ressoa presenças ausentes e ausências presentes. Ressoa sobretudo uma aposta afetiva com a vida, afetuosa com o estar vivo: a

sombra da AIDS parece se estabelecer nessa fruição de uma forma de vida alterada definitivamente, objetificada de fato como um conjunto de obras, como um bloco.

A leitura de seu trabalho, no filtro da AIDS, pede um olhar para o todo, em vez de interpretações seccionais que tomariam caminhos formalistas; e pede um olhar para a continuidade de sujeito e objetos. Continuidade, nesse caso, é termo dotado de imenso capital político. A reação de Dugdale à pandemia é recuperativa e terna, assim não menos eficaz, comprovadamente. Ele a recusa e dela se regenera, de maneira tão peculiar quanto tudo o mais que diz respeito à sua trajetória: “Eu queria mostrar a essência de como era ser um ser humano. Quando saí do hospital, não queria mostrar todas as coisas horríveis pelas quais passei, como ficar paralisado, ter convulsões e quase engolir a língua. Eu queria mostrar a beleza da vida e como se deve agir ao redor da doença”.⁴⁴¹

A quietude da qual as pessoas respondem às minhas imagens é, em parte, por causa da maneira como as fotos são feitas: nenhum flash; nenhuma áspera luz elétrica; nem mesmo o som do obturador – apenas uma tampa de lente removida e, em seguida, gentilmente recolocada. Esse encontro proporciona, para mim, uma metáfora para o enxergar. Minha deficiência visual permite-me proporcionar uma meditação sobre as experiências da visão: a perda visual é, afinal, uma experiência visual.⁴⁴²

Ainda que o tonal em geral, e o preto e branco em específico, estejam mais que assentados e estimados no imaginário coletivo – que tanto os reconhece como apresentação bidimensional da realidade quanto os compreende em sua dimensão intangível –, optar por eles sempre permanecerá significativa. Sempre se conectará, acima da matéria imediatamente representada, com sintomas de recondução do real com os quais a arte está sempre a lidar. A fotografia, tomada em específico enquanto continente imagético integrante da baía gráfica – reproduzível, portátil e manuseável –, está a lidar com tais sintomas a um passo além, pois, como postais e cartazes, como múltiplos e gravuras, “as fotos objetificam: transformam um fato ou uma pessoa em algo que se pode possuir. E as fotos são

441 Ibidem (tradução nossa). No original: “I wanted to show the essence of what it was like to be a human being. When I got out of the hospital, I didn’t want to show all the horrifying things that I went through, like going paralyzed, having seizures, and almost swallowing my tongue. I wanted to show the beauty of life and how one should act around illness”.

442 DUGDALE *apud* CALINAWAN, 2014, não paginado (tradução nossa). No original: “The quietude that people respond to in my pictures is, in part, because of the way the pictures are made: no flash; no harsh electric light; not even the sound of the shutter – just a lens cap removed, and then gently replaced. This encounter provides, for me, a metaphor for looking. My visual impairment allows me to provide a meditation upon the experiences of vision: visual loss is, after all, a visual experience”.

uma espécie de alquimia, a despeito de serem tão elogiadas como registros transparentes da realidade”.⁴⁴³

Mesmo distantes, em seus condicionamentos narrativos regulares e em seus registros territoriais mais imediatos – a cidade e o campo –, as locações escolhidas por Wojnarowicz para transitar as máscaras de Rimbaud, corporificado em tempo outro, funcionam de forma similar aos ajustes de relógio e lugar suspensos de Dugdale. Sem muita dificuldade, Wojnarowicz encontra, na Nova Iorque oitocentista que Dugdale abandonara, espaços de ruína e de esquecimento, espaços de escombros e arrebatamento histórico, espaços de memória e de destruição ao mesmo tempo, tais quais aqueles que Derrida vira no autorretrato. Tais quais aqueles que Dugdale apresenta em cerúleo. Inseridas e transitando com aparente normalidade nesses espaços, as máscaras de Rimbaud também atuam o quanto a civilização não vence a barbárie, mas a ela se deve. Assim como o atestado plástico e a notícia de vida de Dugdale.

O manejo desses estímulos está, como sempre esteve, em mãos hábeis em qualidades outras, menos diretas e regimentais, quando sob a autoria da arte. Qualidades da ordem da semiótica, da sensorialidade, da conotação, e por aí vai – indicando a mais relevante linha separatória em relação aos trabalhos documentais e fotojornalísticos como os anteriormente avaliados. Embora os quais não acusem se pretender e nem precisem se pretender mais que isso, afinal a verdade abordada já é suficientemente sísmica para quem visualmente a recebe. E também nem sejam os quais menos hábeis para projetar seus destinos visuais.

Ainda assim, para investigar a habilidade do artista como um barco de reforço para compreensão e trato da AIDS como um todo, basta considerar que essa opção pelo contexto ou subtexto alegórico (em sentido amplo), ou pelo realista (em sentido amplo), pode se inverter radicalmente. O pode justo com o uso dos mesmos artifícios de manobra da visão e também da revelação, desde brilho até saturação. Sejam genericamente cromáticos, sejam especificamente tonais.

Tal como Reininger, Goldin é suficiente exemplo da cor como significante basicamente naturalista, visitando preto e branco, sépia e congêneres com raríssima exceção. Exemplo se dá não apenas na série aqui apresentada sobre o casal de amigos pessoais Gilles e

443 SONTAG, 1984, p. 69.

Gotscho (FIG. 085), mas também na maneira combatente e persistente com a qual reperoriou um significativo contingente de outras tantas figuras próximas, de círculo íntimo. Bem durante seus exercícios de convivência, francos em costumes expostos de sexualidade, adicção e festividade, ponderados sobre aparente pacto geracional.

Nesse aspecto, contraria o preservado distanciamento de Reininger, que optou intitular o retrato de Meeks (FIG. 080) como ‘cuidado por um amigo’. Quando na verdade a figura ao fundo, à direita, era Jack Steinhebel, com quem Meeks vivia maritalmente há dez anos. Uma segunda linha separatória relevante entre a fotografia como jornal e a fotografia como arte também ressaí aí, nessa intensa aproximação entre sujeito/autor e sujeito/objeto, que iguala estilos de vida (e de morte) à frente e atrás da máquina. Aproximação recorrente na obra sobre AIDS, para a qual a excessiva intimidade pode trazer perda de isenção, mas contribuir com inestimável ganho narrativo. Que dirá quando esses dois sujeitos são o mesmo.

Caso de Dugdale. Caso de Morrisroe, que transita entre raciocínios de cor espontânea da cena e de matiz centrada, com igual interesse pela aproximação do natural (fazendo crer menor intenção de controle) e por deixar evidência de algum agenciamento criador. Já LaChapelle reverte a questão da cor, retirando-a do natural e levando-a radicalmente para o autoral. Posto adjunto a Arnold na hipérbole que une seus tratados *camp*, alcançam ambos afetações muito similares quando o primeiro satura e complementa até o limite da exaustão visual; e o último finca o preto e branco como medula de uma discursividade de experimentalismo dimensional, margeada por um estranhamento esotérico. Têm os dois “predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero”,⁴⁴⁴ com os quais suas “excentricidades da arte estilizada proporcionam uma satisfação válida e valiosa”⁴⁴⁵ para a – ou quando da – acostumação do olhar a suas chaves majoradas.

O ato de posicionar Arnold lado a lado a LaChapelle, ou mesmo a Galán na pintura, nos avanços pares para uma “hipertrofia do estilo”,⁴⁴⁶ projeta para o primeiro uma soltura de regulagens mais estabelecidas para o preto e branco. Assim, identifica em seus trabalhos uma possibilidade de leitura distinta daquela bem exemplificada no álbum *Portraits in the time of AIDS, 1987-1988*, de Rosalind Fox Solomon – outra relevante artista fotógrafa da

444 SONTAG, 2020, p. 318.

445 Ibidem, p. 42.

446 Ibidem, p, 52.

Figura 102 – *Portraits in the time of AIDS (Washington D.C. – Times equals death)*, 1987, fotografia de Rosalind Fox Solomon, 50,8 x 40,6 cm.



Fonte: Bruce Silverstein Gallery, Nova Iorque, EUA.

AIDS em seus aspectos de abismo físico, enfermando; e de luta pública, rueira (às vezes tomados como uma coisa só) (FIG. 102).

Solomon segue, com esse álbum, igual caminho de busca pelo acontecimento trágico, que a levará a presenciar de guerras internacionais e embates étnico-raciais a manifestações do ACT UP e outros palanques agudos – de Indira Gandhi a Martin Luther King. Seus dados dão a apurar o quanto atua mais medida por aproximação da foto de arte a uma cartilha tradicional do fotojornalismo históri-

co. Articulado sobre ele intuições e saberes da arte, sem contudo retirá-lo da base instrutiva para o documental. Ao contrário de Arnold, sua opção pelo preto e branco, mais retilínea, sugere conduzir-se pelo entendimento da cor como *distração*, agindo como ruído, a bem descartável para a recepção visual do fato calamitoso, numa linhagem que vai de Henri Cartier-Bresson a Diane Arbus, de Robert Capa a Sebastião Salgado. Mesmo que distantes nesse aspecto, exemplos como Arnold e Solomon (e basicamente todos os demais supramencionados) também se juntam quando tomadas as exposições do exagero informativo (dele) e da morbidade pública (dela) numa mesma candidatura: ao gosto.

O *camp* me atrai muito e me ofende quase na mesma medida. E é por isso que quero falar sobre ele, e tenho condições para tanto. Pois ninguém que partilhe sincera e integralmente uma mesma sensibilidade tem condições de analisá-la; consegue apenas, qualquer que seja a sua intenção, mostrá-la. Para nomear uma sensibilidade, traçar seus contornos e recontar sua história, é preciso uma profunda simpatia tingida de repulsa. [...] As pessoas, na maioria, consideram a sensibilidade ou o gosto como um campo de preferências puramente subjetivas, aquelas atrações misteriosas, basicamente sensoriais, que não foram submetidas à soberania da razão. Elas permitem que considerações de gosto tenham parte em suas reações aos outros e às obras de arte. Mas essa é uma atitude ingênua. E pior do que isso. Condescender com a faculdade do gosto é condescender consigo mesmo.⁴⁴⁷

447 Ibidem, p. 319.

Seja por qual ângulo se observe, qualquer categoria de suavização ou refinamento imagético – se tal categoria possa avigorar – não se sustenta perante os elementos que formam apresentação – e representação – de tragédia, de holocausto, de pandemia, de necropolítica de alta performance. Sob o risco de não constituí-los em verdade, tampouco em simulação.

Mais cabe ao olho – e ao intelecto – que se adaptem. O milênio se aproxima.

3.8. A tempestade que chega é da cor dos teus olhos

Ao produzir dois exemplos acentuados, emblemáticos ao nível de Fournier, para essa proposta aqui erguida de uma visualidade da AIDS, cada qual exatamente numa dessas bañhas de estilo vinculadas à conduta ótica, Bronson representará um dos casos mais intensos desse composto que reúne formalismos atendidos, oportunidades incidentais, fotografia como linguagem circunstanciada, e recurso plástico dessa fotografia a partir de uma inteligência artística exigida instantaneamente, para não perder o momento. Durante o torturante processo, partícipe e testemunhal ao mesmo tempo, de se concluir o único sobrevivente do General Idea, acompanhando de muito perto a deterioração de Zontal e Partz até suas respectivas mortes, Bronson terá as ocasiões de substanciar ambos os resultados: o cromático adensado (para Partz) e o tonal sinóptico (para Zontal).

E, como se já não bastasse, terá também vantagem – por assim plástico dizer – de presenciar e registrar ambos os pontos raianos de retratismo: o fenecimento gradual e mazelado, no caso de Zontal; e o imediatamente definitivo, no caso de Partz, cristalizado naquele “meu retrato do tamanho de um outdoor de Felix Partz, do General Idea, em seu leito de morte, cerca de uma hora depois dele morrer, em 5 de junho de 1994”.⁴⁴⁸ Num raciocínio muito próximo ao de Leslie, Bronson intitulará as imagens tomando suas datas como valioso fator de carta, de diário pandêmico, de agenda, de cronometragem, de ampulheta. “Partz foi diagnosticado com HIV em 1989; Jorge Zontal foi diagnosticado no ano seguinte. [...] O adoecimento de Zontal se manifestou no verão de 1993, levando a uma rápida deterioração que o deixou cego e acamado; em Partz a doença progrediu mais len-

448 BRONSON, 2021b, não paginado (tradução nossa). No original: “My bill-board-sized portrait of Felix Partz of General Idea on his deathbed, about an hour after he died, on June 5, 1994”.

tamente”.⁴⁴⁹

Ainda assim, ambos provam a celeridade das erosões físicas e emocionais: apenas quatro meses separam o tríptico *Jorge, February 3, 1994* da peça única *Felix Partz, June 5, 1994*. Menos que isso separa seus fins de vida, já que Zontal é retratado narrativamente, seque-
lado para além da visão, mas vivo. Partz não: sua imagem só pode existir como peça úni-
ca, ou constituir narrativa por giro, por ângulo; porque expõe novamente essa qualidade
singular que une AIDS, retrato fotográfico e presença oportuna no exato momento da
morte. Em seu caso, proporcionada pela companhia constante ao doente, daquele tipo
oriundo e permitido por laços conjugais, fraternais ou familiares. Ou pela difusa combina-
ção oitentista entre esses graus de parentesco, sanguíneo ou afetivo. De convívio e proxi-
midade, sejam regulares ou autônomos à ótica comunitária e à interpretação jurídica: “Ele
morreu em casa, e amigos vieram e se sentaram com ele por vinte e quatro horas, antes
que o corpo fosse removido. Ele aparece aqui vestido para receber visitas em seus últi-
mos dias. A pandemia da AIDS continua”,⁴⁵⁰ relata Bronson.

Numa de suas redes sociais, que mantém abertas e atualizadas como Dugdale, Bronson
tem repostado nos últimos anos essas imagens de ambos, Zontal e Partz, especialmente
nos aniversários das datas fatídicas, ou no primeiro de dezembro. O tem feito coincidente
e regularmente a partir do advento da pandemia de COVID-19, talvez pela interseção en-
tre os assombros. Recuperando o mesmo termo de disseminação – *pandemia* –, correto
também para a AIDS, que por costume ou finalidade é com frequência diminuído para epi-
demia nas locuções ordinárias.

O tem feito sempre repetindo os dias nos informes das postagens. Sempre contando os
dias.

Este é o meu retrato de Felix, em cinco de junho de 1994, em seu leito de
morte. Ele morreu de AIDS, aquela outra pandemia, a mais brutal, aquela
que todos tentaram ignorar. Cerca de oitocentas mil pessoas ainda
morrem anualmente de AIDS, O QUE SOMA ATÉ AGORA MAIS DE
QUARENTA MILHÕES. É uma doença cruel. É surpreendente ver as vastas
quantias de dinheiro liberadas para o COVID, quando a AIDS CONTINUA

449 SMITH, 2016, p. 15 (tradução nossa). No original: “Partz was diagnosed HIV-positive in 1989; Jorge Zontal was diagnosed the following year. [...] Zontal’s illness manifested in summer 1993, leading to a rapid deterioration that eventually left him blind and bedridden; in Partz the disease progressed more slowly”.

450 Ibidem (tradução nossa). No original: “He died at home and friends came and sat with him for 24 hours before the body was removed. He appears here as he was dressed to receive visitors in his last days. The AIDS pandemic is with us still”.

TÃO SUBFINANCIADA. E ver a profunda estupidez dos super-privilegiados, que nunca tiveram que lidar com uma pandemia antes, para quem sofrer significa usar uma máscara.⁴⁵¹

Figura 103 – *Felix Partz June 5, 1994*, fotografia (impressão laca sobre vinil) de A. A. Bronson, 213,4 x 426,7 cm.



Fonte: SMITH, 2016, p. 17.

O retrato (FIG. 103) mostra o cadáver do parceiro vértice do trio, com os olhos abertos e vítreos mirados na objetiva, estiolado em vestes que então lhe folgam assustadoramente, recostado na cama com tão pouco tempo após sua morte em decorrência da AIDS insuficientemente amparada, então insuficientemente amparável. Se a cena tende, à primeira vista, a dialogar com os excessos *camp* de Arnold e LaChapelle, o enredo se tece – ou se acresce – naquele delicado espaço que separa – ou junta – quem está à frente e quem está atrás da objetiva, por sua feita dialogando com aquelas distinções traçadas entre Goldin e Reininger, nas posturas de cada qual: coparticipação ou isenção.

Noutro depoimento recente na mesma rede social em que possui perfil ativo, Bronson reitera o quanto a proximidade entre retratante e retratado pode proporcionar dados inéditos e valiosos para a construção dos sentidos da imagem, distanciando com ênfase a constante *presença familiar/amigável/marital* da eventual *visitação* fotojornalística. Os preços pessoais também se distanciam, assegurando para o último caso maior preparo e mai-

451 BRONSON, 2020, não paginado (tradução nossa). No original: “This is my portrait of Felix, June 5, 1994, on his deathbed. He died of AIDS, that other pandemic, the more brutal one, the one that everyone tried to ignore. About 8000.00 people still die annually from AIDS, SO FAR THAT MAKES OVER 40 MILLION. It is a cruel disease. It is astonishing to see the vast amounts of money release for COVID, when AIDS IS STILL SO UNDERFUNDED. And to see the profound stupidity of the over-privileged, who have not had to deal with a pandemic before, to whom suffering means wearing a mask”.

or lida com o fato duro da doença e da morte presenciadas, de todo modo ainda dentro de uma tribulação desafiadora. E assegurando uma dor decidida para o primeiro caso: “Junto com um grupo de amigos próximos, Bronson assumiu o papel de cuidador de Partz e Zontal, que decidiram ambos suportar a AIDS, que na época era uma doença terminal, em casa”.⁴⁵² Uma dor renovável, a cada gancho de memória revisitada, a cada dia revivida, a cada ano contada. A cada presença, sentida no ar ou na mente, novamente solidificada, pela ressuscitação memorial. Pelo pensamento. E por sublimidade.

Levei alguns dias para poder encarar essa imagem novamente. Eu a evitei enquanto estava em Ottawa, apenas vislumbrando uma porta pela qual não passei. Eu havia fotografado Felix logo após sua morte, em sua cama, como ele se arrumava para todos verem, com seus lençóis Missoni, camisa Versace, seus cigarros, controle remoto e gravador. Não conseguíamos fechar seus olhos, não havia carne suficiente em seu corpo. Voei de volta para Berlim no aniversário de sua morte, aniversário desta foto, no domingo passado. Senti o cabelo da minha nuca se arrepiar quando apertei o botão do obturador, e assim aconteceu hoje. Felix ainda está conosco.⁴⁵³

Já as três fotografias sequenciais (não necessariamente um tríptico, mas normalmente assim dispostas) intituladas *Jorge, February 3, 1994*, (FIG. 104) também renovam, da mesma forma, todo esse comboio de sensorialidades e remissões, de opressões e raivas, de amores e lutos – especialmente para autor, para sujeitos próximos e para partícipes do tempo. Também igualmente podem ampliar, junto consigo, a oferta de dados indiretos para o observador, inteirando o visual com oralidades testemunhais, quando recepcionam a conexão do que relatam Bronson e outros (como Patton, na abertura desse capítulo). Conectados dessa forma, no quilate dos diários como o de Leslie, na recuperação dos dias contados, formam um composto indissociável. Além de único – tangente do clássico depoimento de artistas, porque não só descreve a arte e seus

452 SMITH, 2016, p. 15 (tradução nossa). No original: “Together with a group of close friends, Bronson took on the role of caretaker for Partz and Zontal, who both decided they would endure AIDS, which at the time was a terminal illness, at home”.

453 Idem, 2022b, não paginado (tradução nossa). No original: “It has taken me a few days to be able to face this image again. I avoided it while I was in Ottawa, only catching a glimpse through a door that I did not pass through. I had photographed Felix shortly after his death, in his bed as he had arranged himself for all to see, with his Missoni sheets, Versace shirt, his cigarettes and channel changer and take recorder. We could not close his eyes, there was not enough flesh left on his body. I flew back to Berlin on the anniversary of his death, of this photo, last Sunday. I had felt the hair on the nape of my neck stand up as I clicked the shutter and so it does today. Felix is with us still”.

Figura 104 – *Jorge, February 3, 1994*, fotografia de A. A. Bronson, tríptico (impressão sépia sobre filme poliéster), 180,7 x 91,4 cm. (cada).



Fonte: The Jewish Museum, Nova Iorque, EUA.

entornos formativos e combustíveis, mas também descreve a morte do artista. Portanto, o fim daquela arte. A afirmação regente só é possível para esses mesmos, autor e seus próximos, guarnecendo uma substância genuína sobre seus relatos, sejam quais forem – atributo orgânico dos remanescentes de catástrofes.

Fotografei Jorge, a seu pedido, cerca de uma semana antes dele falecer, em três de fevereiro de 1994. Ele estava cego quando tirei essas fotos, e preocupado em não parecer cego: devo abrir um pouco mais os olhos ou é demais? Ele queria documentar o quanto se parecia com seu pai, quando este foi libertado de Auschwitz. Após a guerra, a família articulou para encontrar uns aos outros, então foi levada pela Europa como refugiada por oito anos, antes de finalmente se estabelecer em Caracas. O que mais eu posso dizer? Para citar Jorge: quando não há nada a dizer, cale a boca.⁴⁵⁴

454 Idem, 2022a, não paginado (tradução nossa). No original: “I photographed Jorge, at his request, about a week before he died, February 3, 1994. He was blind when I took these photos, and concerned that he not look blind: should he open his eyes a little more or is that too much? He wanted to document that he looked much as his father had looked, when he was liberated from Auschwitz. After the war the family managed to find each other, then were shunted around Europe as refugees for eight years before finally settling in Caracas. What else can I say? To quote Jorge: when there is nothing to say, shut the fuck up”.

Os remanescentes das catástrofes, como Zontal em relação a seu pai, e como Bronson em relação a Zontal e Partz, encargam o indecifrável porquê de suas sobrevivências, desde lá quando ocorridas as perdas tão próximas e não as suas próprias, com uma índole de comprovação e memorialismo que acalme e dê sentido a elas mesmas, ao seu permanecer vivo: a culpa do sobrevivente perante seus mortos, sempre consigo (a culpa e os mortos). E, ao mesmo tempo, a necessidade indispensável de honrar esses mortos, de justificar diariamente a sobrevida, de levar a causa, de contar os dias, de não permitir o esquecimento coletivo.

Suspeitando a possível persistência, na mente média, do fato *vergonhoso* – os promíscuos, sempre os promíscuos –, esse esquecimento a AIDS parece amiúde suscitar, ao contrário do Holocausto, que dá mais a suspeitar na mente média o fato *envergonhado*. Observe-se como o advento do SARS-CoV 2, soando todos os alarmes globais, logo repercutiu nos veículos informativos acreditadas referências de ancoramento histórico – dos surtos da Peste Branca à Peste Negra, da Malária ao Cólera, regularmente *pulando* a AIDS como referência pandêmica, ainda que ela seja a mais cronologicamente imediata.

“O povo hebraico foi o único que, por transmutação gráfica, transformou a desgraça em valor. Se é possível comparar o incomparável: os ciganos, de cultura cristã porém oral, sem museu ou *thesaurus*, sem capitalização escritural, sofreram o genocídio nazista – mas não o documentaram nem o interpretaram. Dessa catástrofe humana e nacional, não tiraram um sentido quase sobrenatural ou, pelo menos, transformador – nada de comparável à Shoá”.⁴⁵⁵

Como todos que presenciaram o período inicial e mais severo da AIDS, e dele carregam as relíquias pessoais de batalha, materiais e/ou anímicas, Bronson a cada pouco reabre a sutura frouxa e revive a dor, ao devotamente repostar também essa obra e produzir o conteúdo escrito conexo, sagrando os retratos de um Zontal, cego como Dugdale, do Museu Judaico para o apelo das redes sociais contemporâneas. Da mesma forma que faz com Partz: entrega à reprodutibilidade massiva, propositadamente, como um segundo e igualmente válido espaço de visita e de constituição de saber. A anuidade desses dois oratórios tanto frisa de Bronson a parcela de sintomatologia de dívida sobrevivente, quanto observa sua compreensão das dinâmicas de entorpecimento memorialista dessas redes, cujos conteúdos se formatam para fruição instantânea e apagamento idem.

455 DEBRAY, 2004, p. 97.

Já poste essas fotos antes, mas aqui estão elas de novo. Hoje é o vigésimo sétimo aniversário da morte de Jorge. Ele morreu de causas relacionadas à AIDS em três de fevereiro de 1994. Aquele foi um dia terrível. Ele me pediu para tirar essas fotos uma ou duas semanas antes de morrer. Ele está cego e fica pedindo direções, seus olhos parecem certos? Ele deveria abri-los um pouco mais? Seu pai era um sobrevivente de Auschwitz e ele queria documentar a semelhança. Ele tentou obter fotos de família de seu pai ao fim da guerra, mas falhou. Ele esteve comigo a semana toda. Doce Jorge.⁴⁵⁶

Obter a foto: impedir o oblívio. Saber da pertença. Motivar-se sucessor e continuar a replicar. Sobreviver manco e continuar a andar, como o judeu Jacó – aquele que segura anjos pelo calcanhar. Tornado depois Israel – aquele que lutou com Deus, indagando seu papel no avanço da História. E o papel dele, de Deus. Um de um povo do nada escolhido e marcado – como os sobreviventes da AIDS e do Holocausto (FIG. 105). E também como aqueles que ela e ele ceifaram, de quem sobra apenas o retrato ou nem isso, imolados involuntária e similarmente à expiação de seus corpos vivos, em prolongamento máximo do estado agônico, até a mais cabal exiguidade que ainda possa conter e sustentar vida. Esse transitar por espaços infirmes, estendidos entre as beiras da vida e da morte, não raro alquebra para um persistir autômato, túrbido, anestésico. Mas para alguns fomenta resistências possíveis, desde o próprio estar vivo, como ato, até o subsistir para contar.

Asceses e instruções genéticas, portais e anjos, destinos e escolhidos, profecias e profetas: atualmente no acervo do Museu de Israel, em Jerusalém, a mista *Angelus Novus* (FIG. 106), foi terminada em 1920 pelo pintor suíço naturalizado alemão, professor da melhor ‘arte degenerada’ da Escola Bauhaus – Paul Klee (1879-1940). Tal expressão, qual ‘balbúrdia’, nada delimita sua obra ou docência, e nada menor ou despectivo determinaria se de

Figura 105 – *Représentation confusé*, 1981-94, técnica mista do General Idea (esmalte e látex sobre cinco ripas de madeira verticais, placas metálicas de remendo, peças de moldagem de madeira), 184,8 x 117,5 cm.



Fonte: [instagram.com/generalidea_](https://www.instagram.com/generalidea_)

456 BRONSON, 2021a, não paginado (tradução nossa). No original: “I have posted these photos before but here they are again. Today is the 27th anniversary of Jorge’s death. He died of AIDS-related causes on February 3, 1994. That was a terrible day. He asked me to take these photos a week or two before he died. He is blind and keeps asking for directions, do his eyes look right? Should he open them a little more? His father was a survivor from Auschwitz and he wanted to document the similarity. He tried to get family photos of his father from the end of the war but failed. He has been with me all week. Sweet Jorge”.

Figura 106 – *Angelus novus*, 1920, monotipia em óleo e aquarela sobre papel de Paul Klee, 31,8 x 24,2 cm.



Fonte: Israel Museum, Jerusalém, Israel.

fato pudesse delimitar – calcule-se mais aplicável o efeito oposto. Pois era comumente usada pelo regime nazista, durante sua vigência oficial, para caracterizar quase a completude das vanguardas do século XX, associando-as à degeneração social, e assim roupar sob sua asa de justificação teórica racial quase a completude da Arte Moderna. Excluindo, com predileção, ideais figurativos de beleza que não fossem nacional-socialistas, especialmente representações fisionômicas que indicariam autorias judaicas e/ou se equivaleriam.

Ainda que tal expressão tenha atingido fortemente sua Escola, e mais ainda a si, justificando sua demissão, Klee, que embora não tenha do judaico a progenitura nem tampouco a continência cultural, soube ter a ciência do humano e a beligerância do artista, quando constrangido à filiação ariana. Contou esses dias numa carta, afinal aos dias contados as cartas se dão. Sobretudo aos dias extremos:

Se me for exigido oficialmente, terei que apresentá-lo. Mas tomar por mim próprio uma iniciativa desse calibre, parece-me uma coisa indigna, pois, no caso de ser verdade que sou judeu e originário da Galícia, o valor da minha pessoa e das minhas obras não alterará um milímetro. Não tenho o direito de renegar esse meu ponto de vista pessoal, segundo o qual um judeu ou qualquer estrangeiro não é, em nada, inferior a um alemão em geral e a um habitante do país, porque senão ficaria de mim uma lembrança estranha. Prefiro suportar certas contrariedades a ter que fazer um papel trágico-cômico, esforçando-me para obter as benesses do poder!⁴⁵⁷.

Klee faleceu antes do desfecho da Segunda Guerra e de seu Holocausto, mas teve tempo de testemunhar aqueles primeiros sintomas da midiatização dos discursos com lastro em cegueira comportamental, e vice-versa: os da cegueira comportamental com lastro em midiatização dos discursos. Bem como pôde testemunhar a escalada da politização racial,

457 KLEE, Paul. Carta reservada endereçada a Lily Stumpf, c.1933, não paginada. Disponível em: <<http://modernidadeartes.blogspot.com/2009/08/paul-klee-um-artista-em-essencia.html>>. Acesso em: 18 maio 2018.

justificada e aceite através dessas mesmas mediação e cegueira, que colide teoricamente com o conceito de biopoder de Kjellén, refinado, por sua atenção aos sinais, em fins da Primeira Guerra, enquanto a serpente chocava, vingativa e devastada de outra grande guerra recém-perdida, a primeira.

Historicamente se imputa ao Shoá, na envergadura de sua imprecação e de seu confeito, a catástrofe explicitamente sinalizada pelo ódio étnico e cultural evidente e crescente, mas ignorada ou negada até tarde demais – hábito histórico. Apontado a um grupo fracamente determinado por aparências e comportamentos (como o da primeira AIDS), o ódio já estava bradado bem antes da Noite dos Cristais, senão logo ostensivo pela seguinte deportação massiva desse grupo, que desaparecia a olhos vistos. Ou a olhos cerrados. A conta embaçava, estrategicamente, nos motivos e nos paradeiros dessa deportação, sobretudo na *solução final* do gás de Moloch, furtando vidas para uma tal limpeza étnica com uma dinâmica entre encoberta e parcialmente descortinada.

Como propuseram Dugdale e Wojnarowicz, a visão é também uma vontade.

Assim, ações, fatos, meios e exemplos outros não terão faltado para que Klee, antes de morrer, tivesse algum tempo de testemunhar a barbárie que mal se esconde detrás da hipocrisia humanitária e das ditas conquistas civilizatórias eurocêntricas, como sempre mal se escondeu. De testemunhar a catástrofe como campo histórico obrigatório e a ruína como campo visual obrigatório. Campos obrigatórios que frequentemente se entrecruzam, até na própria firma do testemunho – como provam todas as fotografias indiciais observadas até aqui.

Vá que Klee tenha tido tempo de vislumbrar a novidadeira industrialização do genocídio, feito linha de (des)montagem, que afinal também mal se escondeu.

A leitura mais célebre de sua obra supramencionada, obra que tornou-se e leitura que tornou-a a sua mais célebre, assina-a o filósofo judeu alemão Walter Benjamin, para quem a reprodutibilidade deve muito em suas estacas teóricas fundamentais. Embora de então poucos recursos e existência algo irresoluta, nada sedimentada financeiramente, ele adquiriu *Angelus Novus* um ano após sua feitura, e faleceu no exato mesmo 1940 que Klee, suicidando quando da captura próxima por um bloqueio espanhol com presumida deportação (que provou-se apenas presumida), já na conclusão da travessia imigratória clan-

destina pelos Pireneus. Travessia refugiada, dir-se-ia diaspórica.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu⁴⁵⁸.

A corporatura de um anjo espelhada da obra de Klee para a resenha criativa de Benjamin aviva o quanto “religiões e doutrinas aparecem em destaque na galeria da história nobre das ideias”.⁴⁵⁹ A representação do anjo é pedra fundamental dos léxicos iconográficos que escoram tanto os museus quanto as igrejas, aproximando-os um ao outro em sua figura. Mesmo nas razões e nas direções ambivalentes (às vezes até contrárias) disputadas entre os dois espaços, cujos diálogos são bastante obstados e bastante determinantes para ambos, à *Perfect Moment* e *Queermuseu*. Mesmo no diálogo mais recente, no qual “os museus se enchem à medida que as igrejas se esvaziam. E uma igreja também pode transformar-se em museu”.⁴⁶⁰ Ou vice-versa.

Seja na igreja, seja no museu, a figura do anjo testemunha e representa religiões que o estampam e “religiões proféticas relacionadas com um fundador putativo”,⁴⁶¹ dado a ordenanças que o próprio anjo entoará, e assegurará cumprimentos. Basicamente nestas duas: o Cristianismo, muito ilustrado, e o Judaísmo, cujo reservatório simbólico é tão vestido de narrativas quanto despido de imagens interlocutoras.

A forma museu não é, para a transmissão judaica, um meio pertinente. [...] O judaísmo, em que a busca do sentido absorve a do belo, e que não brilha, como o mundo pagão, por seus arquitetos e escultores, transmite-se por recitações, gestos e rituais, não pela plástica ou pela iconografia. Essa opção pela discrição aumenta as chances de longevidade⁴⁶².

Para a figura do anjo, as narrativas sagradas sabidamente proporcionam suas longevas mi-

458 BENJAMIN, 1987, p.226.

459 DEBRAY, 2004, p.27.

460 Ibidem, p.28.

461 Ibidem, p.16.

462 Ibidem, p.95-96.

meses plásticas, com frequência às primeiras submissas, com outra frequência as questionando. O Cristianismo recompilou e verteu do Judaísmo (atando-os no totalizante vocábulo ‘judaico-cristão’) as narrativas do anjo – e de sua nêmesis, Jacó –, incluindo, por vezes, além de enredos de proteção – portanto prevalência, portanto triunfo –, também os atributos da trombeta (anunciação) e da espada (o julgamento e/ou o embate). Noutras vezes, nudezes e discerníveis conotações sexuais, ante o recorrente hermafroditismo neutro judaico, este bem distante de oito vaginas e buquê de falos.

Tradições uma e outra que têm estuário natural e evidente em Israel, mas também têm na América anglo-saxônica seu delta sequencial, desde sua colonização e ainda mais após a vitória dos Aliados. Ali se divisa a terra que não chega a ser prometida – embora muito tenha prometido e ainda siga, entre expiros, a prometer –, mas ainda assim faz-se a nova terra de maior acolhimento histórico para o imemorial êxodo judaico, depois de Israel. Especialmente (mas não somente) nas levas imediatamente prévias, simultâneas ou proximalmente posteriores à Segunda Guerra.

Acolhimento retribuído. Pela participação ativa nos fundamentos culturais do Novo Mundo, em certas frequências até majoritária – ao menos em autorização de voz e alcance, como bem marcado no berçário do cinema que dali tomou o Ocidente e além, nitidamente tomado por produtores judeus, constituindo partes significativas dos saberes comuns: “Só pode se tornar componente da memória involuntária aquilo que não foi expresso e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu o sujeito como vivência”,⁴⁶³ propõe Benjamin. Salvando AIDS, Shoá e tanto mais, a memória involuntária também “pertence ao inventário do indivíduo. Onde há experiência, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo”.⁴⁶⁴ O filme a fixa com facilidade.

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema [...] recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura distração, não falta

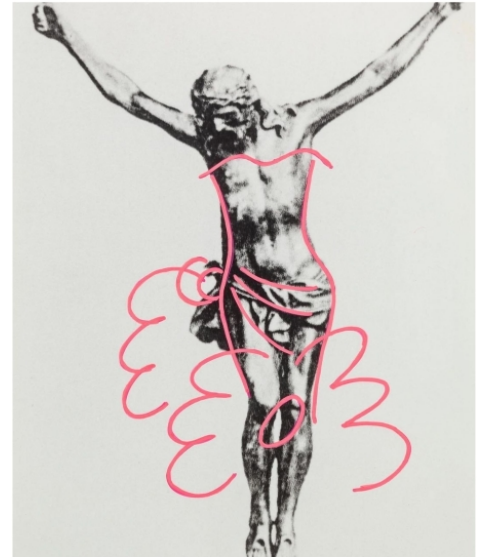
463 BENJAMIN, 1997, p.108.

464 Ibidem, p.107.

de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo.⁴⁶⁵

Protagonistas culturais judaicos e fundamentos culturais judaizantes se dispõem desde ali e ainda hoje um tanto globalmente hegemônicos, só começando a trepidar muito recentemente, pois “o próprio objeto da cultura gera a pressão e a resistência que desembocam nas justificações abertas ou clausulares, desde a versão oficial judaica no ambiente acadêmico até a capitulação diante do ditado do *gender* (gênero) e da *race* (raça)”⁴⁶⁶ (FIG. 107). Paradoxalmente, são fundamentos de tal ordem que contenham também seu quinhão antissemita, a também iniciar só agora sua trepidação, que é visivelmente forasteira e intelectualmente imigrante para a vulgar América, onde “a bastardia cultural é a garantia mais segura da inovação intelectual”.⁴⁶⁷

Figura 107 – *Untitled (Christ) #9*, 1984, esmalte sobre fotografia do General Idea, 45,7 x 31,8 cm.



Fonte: [instagram.com/generalidea_](https://www.instagram.com/generalidea_)

Na raiz, fica o ciclo contínuo de territorialização e desterritorialização – das populações, dos grupos, dos indivíduos, dos corpos, das vontades, das conquistas. Na raiz, é tudo sobre territórios, físicos e/ou ideológicos. Sobre perdê-los, sobre encontrá-los.

O mundo de hoje é uma diáspora, como afirma o comovente First Diasporis Manifesto, de 1989, do artista judeu Ronald B. Kitaj, nascido nos Estados Unidos de uma família de imigrantes e atualmente vivendo sobretudo na Inglaterra. Uma diáspora segundo a qual se vive sempre no estrangeiro e se tem de procurar para si uma identidade, pois não se possui uma e também não se adquire uma no cenário artístico global, embora aí se possa, em todo caso, assimilar uma identidade. Como se sabe, entre os antigos judeus a proibição da imagem não era tão severa na diáspora, de tal modo que somente ali podia nascer uma arte judaica. Pelo menos até a fundação do Estado de Tel-Aviv quase todos os judeus viveriam em diáspora, onde encontraram em sua arte um *medium* para a identidade, a qual estava sempre ligada à religião. Hoje a diáspora não é mais um destino judeu, como Kitaj nos assegura, mas vale para todos que ‘não se sentem em casa’ e querem, por isso, filiar-se a um grupo com convicções comuns. A ‘arte da diáspora’, com cujo conceito Kitaj brinca irônica e melancolicamente, é a contrapartida da assim chamada arte universal e usurpa

465 Idem, 1987, p. 174-194.

466 BELTING, 2012, p. 95-96.

467 DEBRAY, 2004, p.117.

exatamente aquela consciência de identidade que durante muito tempo estava associada à história da arte ocidental.⁴⁶⁸

Paradoxo maior não haveria do que “a piedosa América, o continente do Ocidente onde Deus está mais presente, no exterior e nos corações, é também [...] absolutismo contra fetichismo. Vândalos contra idólatras [...] daí este quadro repetitivo e ecumênico:”⁴⁶⁹ a pudica sublimação rente às bodas da carne. Roçando-se uma na outra porta adentro pelo desejo, roçando-se uma na outra porta fora pela recusa. A repressão e a libertinagem atuando ambas como forças políticas, contrárias uma à outra e se definindo pela própria contrariedade. Dois pra gangorra.

Enfim, a proveniência diz respeito ao [...] corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, como análise da proveniência, está portanto no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo. [...] É justamente a regra que permite que seja feita violência à violência e que uma outra dominação possa dobrar aqueles que dominam.⁴⁷⁰

Paradoxo maior não haveria, mas houve: o flanco norte dessa mesma América será também o delta do vírus súbito. E onde ele próprio, o vírus, será o inimaginável, adverso e entubado delta dos pactos de liberdade e diversidade de gênero e orientação, em confluência ao biopoder que a esses pactos faz frente – uma embocadura para a qual a arte será decisiva e terá parte decisiva do porvir: nosso agora.

Ela resiste e reexiste nesse delta, nessa emergência. Quando o vírus “capaz de revelar-se de forma súbita e dramática (o sangue no lenço) [traí] uma enfermidade do tempo; acelera a vida, a realça, a espiritualiza”,⁴⁷¹ a arte é acionada – e, franca, se manifesta. Instilada, trespassa todo seu próprio tecido, no mesmo percurso do vírus (FIG. 108). Todos os seus expedientes plásticos, literários, fonográficos, cinematográficos, coreográficos e teatrais armam a própria defesa com modelos de oralidade massiva, viralidade revidada e reprodutibilidade gráfica, constituídas “logo que o mundo renasceu com os seus meios de comunicação na arte norte-americana”,⁴⁷² após aquela grande guerra vencida.

468 BELTING, *op cit.*, p.129-130.

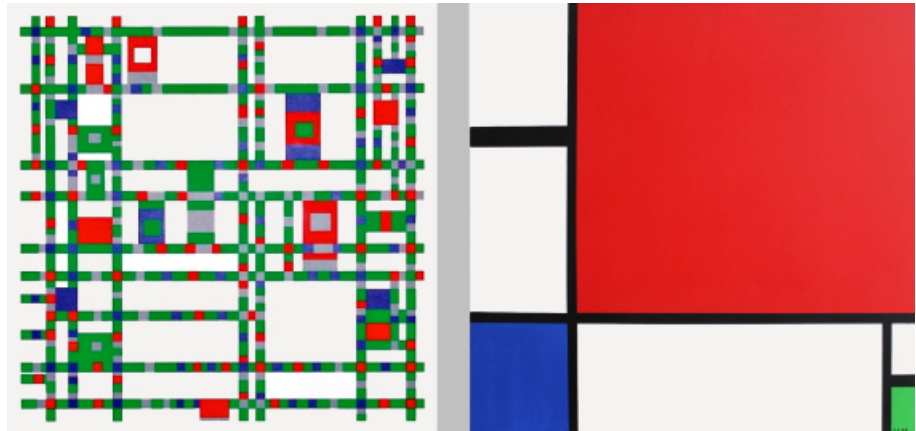
469 DEBRAY, *op cit.*, p.82.

470 FOUCAULT, 2014, p. 23-26.

471 SONTAG, 2007, p. 18.

472 BELTING, 2012, p.90.

Figura 108 – (Esq.) *Infe©ted Mondrian #10*, 1994, acrílico sobre placa do General Idea, 126 x 126 cm. (Dir.) *Infe©ted Mondrian #9*, 1994, acrílica sobre placa de poliestireno laminada em madeira do General Idea, 51 x 51 cm.



Fonte: (Esq.) pietmondriaan.com (Dir.) Art Canada Institute, Toronto, Canadá.

Os dispositivos com que as câmeras e as aparelhagens análogas posteriores foram equipadas, ampliaram o alcance da memória voluntária; por meio dessa aparelhagem eles possibilitam fixar um acontecimento a qualquer momento, em som e imagem, e se transformam assim em uma importante conquista.⁴⁷³

Portando imagens e voluntariando memórias, une-se a arte e unem-se os expedientes – ninguém solta a mão de ninguém –, munida e munindo histórica, teórica e criticamente, não só porque corporalmente atingida. Não só porque comunitária e parcialmente imputada, “não só porque a enfermidade é (ou se supõe ser) uma sentença de morte, mas porque é considerada algo obscuro”,⁴⁷⁴ e obscuros aqueles que a vivenciavam. Bem como os que a estes assistiam, dormindo sentados ao lado da maca, com as mãos dadas. Se a enfermidade muito “foi vista como uma doença provocada por excesso de paixão, que acometia os imprudentes e os sensuais, [...] ela também foi vista como uma doença da repressão”.⁴⁷⁵ Daí sobrava franco retruco aos artistas enfermos, e aos artistas sentados ao lado destes, a ter da arte:

A postulação de uma psicologia angelical. Era também um meio de representar sentimentos sexuais – ao mesmo tempo que cancelava a responsabilidade da libertinagem, tida como culpada de um estado de decadência ou deliquescência objetiva, fisiológica. Era tanto um modo de representar a sensualidade e fomentar as demandas da paixão como um modo de representar a repressão e divulgar as demandas da sublimação⁴⁷⁶.

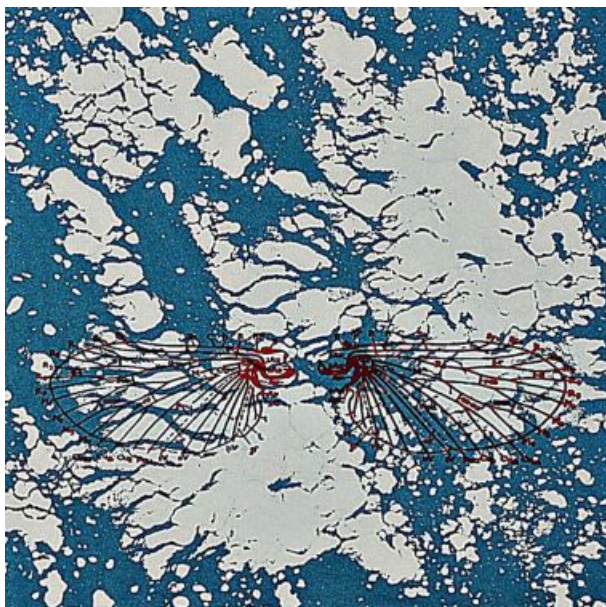
473 BENJAMIN, 1997, p. 137.

474 SONTAG, 2007, p.14.

475 Ibidem, p.34.

476 Ibidem, p.41.

Figura 109 – *Grifo nosso – do abrigo*, 2013, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 × 16 cm.



Fonte: acervo pessoal do autor.

Desta postulação tenha-se da arte, como do anjo, o diacronismo, a herdade de enunciador a enunciatário, a outorga de uma sucessão da fala a cumprir um avanço da história. Tenha-se da arte a metáfora, o tropo, o ambíguo litúrgico a desvelar os opiniosos e os presumidos, quando uma triagem social se desperta e se avizinha, com nuvens carregadas (FIG. 109). Sobretudo tenha-se a cota da arte, bem usada ali, atravessada por autorrepresentação e orto da fala, em toda a divulgação pós-Stonewall e todo o hedonismo do exercício multimodo do sexo e da sexualidade. Divulgação e exercí-

cio (e a ciclicidade entre ambos) tomados como conquista política, como comprovação de direito. Como direito conquistado no encontro de corpos. Sobretudo de afetos.

Bem usada quando ameaçados tal divulgação, qual exercício e respectiva ciclicidade. Tal direito. Qual encontro de corpos e afetos. Na tão inesperada e tão específica *cadeia de acontecimentos* que então se instaura, bem usada quando postos sob uma espada e por um fio. Primeiramente, assim postos pelas novas relações ambivalentes que conquista e direito (ou conquista do direito) ao fausto, ao banquete, aos corpos – e ao preço, ao prenúncio da espada de Dâmocles – estabelecem entre culpa e merecimento. Entre sacrifício e prazer. Entre temor e aquiescência. Mas maximamente assim postos pela *tempestade a soprar do paraíso* – o paraíso que criaram, seu território.

Assim postos pela catástrofe, que é ela própria o maior fomento de todas estas ambivalências. Postos a *deter-se para acordar os mortos*.

Para acordar os vivos.

Tokyo, October 11, 1992
To my true friends,

I've known about this for several years, but my test at the time in New York was so dubious (as an uncertified foreigner I had to line up with all the homeless people) I didn't even try to believe it. Of course, during sex I've always taken the greatest care to make sure my partners know I have the virus.

Otherwise in everyday life I fooled myself and fooled everyone else as well. The reason being that neither I nor those around me were prepared to accept the fact, or so I told myself. For years after contracting the disease I was fine, so I lived on the side of the uninfected. Because in fact, I could deceive myself without any problem. But now as I bear up to the pain of shingles and ulcers, while my insides are at odds with the virus that is leading my immune system toward death, for the time being I have come to an awareness of what helped point me in the direction of life: a sense of mission, that I am alive in order to create things, that an attachment to life has somehow granted me time to embrace further possibilities and not let me do something as boring as dying without fully reciprocating the love I've received from my parents and true friends. Yes, that's right, I'm not allowed to end my life yet without showing due appreciation to my parents and friends.

These past few months I've been more keenly assailed by fears of my immune system giving up on me than by any actual medical complaint. Fears brought on by the prospect of immunodeficiency, the extreme alienation of knowing I can't even protect myself and despair that my body might utterly betray my mind, these are the hardest attacks I've humanly experienced. Likewise, I am aware amidst my pain that I am engaged – via every cell in my body – in a dialogue with my other viral self. Every night, fighting the darkness, despite my internal condition, in dreams my consciousness roams to places far and wide I've never been. And on those travels I've learned, even though my immune system cannot protect my flesh, no matter what shape my mind is in, just how important is my faith in true friends to protect me. By coming out I am trying to regain mutual trust with you which I'd left unclear until now. Not that I was fooling you, but let me now tell you this truth that I was at a loss for how to convey, as well as apologize. Please forgive me for seeing you as a friend yet not really trusting you. I now realize that any notions I

once had of just quietly fading away from you was only a romantic fiction, or worse, a narcissistic act of egotism that would betray our friendship. Maybe I simply didn't have the courage to let you see me in a miserable deteriorating state. But just like the virus that unknowingly slipped into coexistence with my cells, you also coexist with my cells. That's what friends are, and the virus that will probably kill me is an even more passionate friend.

Until now I'd wandered about, not knowing what was or wasn't real, when all the while I'd stashed the solitary human reality of death in my pocket. I was barely able to bear the weight of that reality with all the creative compounds of unrealities I'd stuffed in there in the name of artistic expression.

If some cells are protecting my flesh, then creativity and love must be what are protecting my mind. I want to believe that imagination and love will let me tolerate everyone in the same way that my cells tolerate the virus.

I chose to tell you all in writing because I wanted to convey the exact same truth directly to everyone at the same time. I suppose I could have talked this over at length with each of you, but it would have made for some weird interview-like situations and taken a strange lot of doing to get a hold of people who weren't ready for it.

Most of all I wanted to avoid getting caught up in the perilous all-too-human foibles of talking to one or two people only to have others learn from someone else or let the word get distorted down the line. I wanted to tell everyone as fairly as possible.

It's very likely having an HIV-positive friend will prove super trendy in Japan. Quite frankly, it's so topical that, sadly, a person might even assume a heroic stance by having an HIV-positive friend. A few years ago, having heard that a friend of mine was infected, I called three other friends to tell them. Before long rumours were flying everywhere and my friend ended up committing suicide. While at the time I had basked in a sense of superiority, like a reporter with a scoop, at that point I neglected what should have been the most important act - calling up that friend and sharing their pain in a meaningful conversation. I stole the one fleeting moment he might have had as a tragic heroine.

Okay, I'm not as eccentric as he was, but still it could be hard for me to think that total strangers might only know me by the label "infected". Though of course I know these things do happen. I won't voice any unrealistic lines about absolute secrecy. Spreading the

word is the whole reason for coming out, exactly why I decided to come out. Though if this open declaration were to cause someone to feel a rift in our mutual trust, that would be more serious to me than having my last thousand immune cells reduced to only a hundred.

I still can't bring myself to tell my relatives. We still aren't ready, and probably never will be. It's especially difficult now when both of my parents are ill. That and the fact that they lost an older brother of mine in a traffic accident twelve years ago would complete my guilt were I to deal them the fatal blow. If I did it to them at this worst moment – just thinking about it reminds me of the limited ways we can ask forgiveness. If apologizing were all there was to it, I'd do whatever it takes, but how could I be sure to apologize to one and all before I die? So for the time being, I have to make sure that my relatives don't hear this from anyone else. Actually, I'd rather you not tell anyone but those you can trust.

That said, has the art I've insisted on doing up to now been an effective means of expression? If not, then what would have been? Such nagging doubts are a dead-end; the very question of objectifying my position in the art world gets me and my artworks nowhere.

I always wanted to do everything first-hand. Not just to get word of things and try them out analytically by proxy, but to always be there on the spot and experience them for real. The only way I know to get over my curiosity is to push myself out there. My cells only retain hard-won finds. Though can an artist be an active player in the world, or merely a commentator? The image of the artist as a curmudgeon safely ensconced in his cynicism, or nothing more or less than a craftsman – both options strike me as pathetic. Likewise, TV news and hearsay just seem to agitate us and stir up futile commotions.

No, I wanted to get out there on every battlefield and brave all the bombs.

Was there any other way for me to confirm my existence? If I did nothing, if I achieved nothing, there would have been no point to existing at all. People quite naturally pursue their personal affairs, love lives, and human relations first-hand. As an artist, however, I felt I needed to be an active first-hand player in more than that.

While eternally curious boys and girls who never assume an active role invoke the lifelong spell of virtual reality, just how many persons are there who confront the true reality before their eyes? Do we cease to be boys and girls the moment we embrace that reality? If those boys and girls who lag behind the real world cor-

respond to the image of the artist who can't play an active role, then I had to grow up somehow. Words like "freedom of expression" seem so irresponsible and out-dated to me. An artist can't just talk about love, he has to be love itself. And maybe he has to pay an incalculable price for that.

Very well, then, how exactly to wrap this up? Beyond my own physical problems, there are tons of social and economic issues to be fought. Having lived thus far in a special little bubble I'm not up on the peculiarities of Japanese social constructs, but obviously I'm going to run into various problems. First of all, I need to educate the doctors who have come to the defense of my body. Not medically of course, I mean educate in the mental sense. No doubt they're earnest and expert in their fields, but the social dimensions of this disease are just too big for them to cope with. It's hard enough for them just to deal with the remedial aspect, so maybe that's the best anyone can expect.

Still, at the very least, they have to face the fact that I was not infected via blood products like some hemophiliacs here, but through sex like most of those infected in the West — and homosexual relations at that. Like Onizuka-san⁴⁷⁷ says, unless the doctors and the rest of the public take a good hard look at the realities of sex that modern Japanese society has tried to cover up, they'll never get a handle on this disease. The virus renders meaningless any distinction between man-to-woman sex, man-to-man sex, woman-to-woman sex, socially approved sex or unrecognized sex. Heterosexuals, homosexuals, and bisexuals alike have to bear unflinching witness to how the virus is tearing down any such distinctions and with them the droning undertones of modern Japan's ugliest sexual mores. AIDS is the last counter-culture. It's already laughing at us if we think it's a mere disease. That portion of the national budget earmarked for AIDS should not be used to give perks to pharmaceutical companies developing new drugs, but rather to root out the deep-seated ills that underscore modern society.

Which brings us back to the question of art. I do think art can be an effective means of healing the underlying mental ills that we who live in modern society must inevitably deal with. I'd like to believe that I was not wrong in choosing art as among the fairest means of influencing the human mind. I'm glad to have taken this path and really grateful to have friends with whom I could create things.

By the time word about AIDS got around enough to educate everyone, the information was of little use to me.

⁴⁷⁷ N. do T. [japonês-inglês]: Tetsuro Onizuka has been a vocal AIDS activist and LGBT advocate in Japan since the 1990's.

To think that I might have avoided infection is to deny all my ideas and history of love. I got hit by a bomb, but by no means do I regret having been on the battlefield. Maybe I wanted to be right up there on the front line.

Since contracting the virus this atheist has come to believe in something like a God. I seem to be alive by grace of my own God dwelling in my cells. Even so, I believe my mind can control that God. I myself am still the one in charge of me. If my body can no longer defend me, then my mind must. I will remain sane until I die.

So this will not be the end but a new beginning for me. Even now, when I close my eyes, I can hear the loud rush of blood flowing through my body. This sound that I never noticed until now continually awakens me to the existence of my new self.

Thanks. Let's meet again.⁴⁷⁸

Teiji Furuhashi

4. DESTERROS DE TRÔ VÊ NHÀ

Bloco da palavra

Os perplexos seguem as pegadas duma tal fama assassina que devora seus filhos. Os nascidos nos 40 já acham que tá passando um flautista, convocando a geração “da gente” (Ri! Ri! Ri!). Os legis-tas chibatam tuas vísceras à cata de comprimidos e tóxicos.

HENFIL (1944-1988)

4.1. Trombetas

A certa altura, após coincidente ou convenientemente derrubadas e empilhadas pelos primeiros Jacós aquelas primeiras fileiras de corpos, trocam de fase a percepção geral sobre a AIDS e a afirmação concreta de posturas sociais amplas, a partir de então definidamente reativas, ambas, à propagação. Trocam de fase ao mesmo tempo, porque alteram-se mutuamente, contaminando uma à outra com o único dado hábil de fato para frear uma pandemia recém-surgida (ou recém-dilucidada): o conhecimento.

O conhecimento – ressalte-se toda arte agitar seus campos normativos nesse valor – é um agente não só essencialmente transformador. Mas essencialmente contagiante.

A possibilidade de repetir e, pois, de identificar as marcas está implicada em todo código, faz deste uma grade comunicável, transmissível, decifrável, iterável por um terceiro, depois para todo usuário possível em geral [...], é uma ruptura da presença, a “morte” ou a possibilidade da “morte” do destinatário inscrita na estrutura da marca.⁴⁷⁹

Acontecimento e conhecimento possuem uma interconexão na base de suas estruturas, de vocação codependente. Se alteram mutuamente para se constituírem – aí com uma recíproca organizadora: o acontecimento ordena o conhecimento; e o conhecimento ordena o acontecimento. Ordenados ambos, trocam a fase em que o “dis-cursus é, originalmente, a ação de correr pra todo lado, são idas e vindas, démarches, ‘intrigas’”.⁴⁸⁰

Nesse momento de dobra, algo da pandemia se doma, se discerne – o conhecimento é domador –, quando a instrução pública sobre ela alcança suficiente expansão, assentando seus dados básicos – formas de contágio; dinâmicas de prevenção; sintomatologia identificatória; políticas de amparo, por mais insipientes que sejam; etc. – em parcelas majoritárias ou ao menos de rebanho dentre grupos populacionais os mais diversos. A domaço funciona como uma vacina intelectual. Vacina racional. Igualmente recebida, seja por firmezas ou seja por frouxidões opinativas, essa vacina outra segue na direção de um saber

479 DERRIDA, 1991, p. 19.

480 BARTHES, 1981, p. 1.

comum, de uma absorção bem sinalizada nas discursividades cotidianas.

A primeira viralidade cognitiva se propaga (salvo nescidades inoportunas) por trânsito científico, por expansão de conteúdos técnicos substanciados. Depois, em segunda onda, segue caldeando no paralelo cultural – onde vai instruir e habitar intelecções, ficções, tradições, legados, princípios, costumes, memórias. Onde vai combater erosões de esquecimento e silenciamento. Onde vai eternizar objetos visitáveis e revisitáveis, ofertados por labores plásticos e gráficos, que orientam, ou robustecem, ou acompanham, ou reproduzem estampando: o humano é um ser visual (FIG. 110).

Figura 110 – (Esq. e centro) Keith Haring e William Burroughs no festival River City Reunion, em Lawrence, EUA, 1987. (Dir.) Camisa que Haring usava, autografada e posta à leilão, [s.d.].



Fonte: (Esq.) Fotografia de Kate Simon/katesimonphotography.com. (Dir.) collectauctions.net

O adensamento de um fato, dentro da reserva cultural, dentro da circulação territorial dos conhecimentos, *depende* da presença da imagem em suas narrativas. Da presença robusta, copiosa. Depende da imagem constituída como tal, mediada por seus próprios códigos, para além da imagem acionada pela palavra, e da imagem que é a própria palavra: a forma escrita cujo sequenciamento produtor de sentidos é basicamente cinésico. Cinemático por extensão.

Se Benjamin, como visto há pouco, no final do último capítulo, já prognosticara o cinema como *sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas*, fertilizando o início do século XX com *recepção através da distração*, também as locuções do escritor estadunidense William Seward Burroughs II permitem sintomatizar o outro caminho de mesmo

prognóstico, que pautará geracionalmente a outra ponta cronológica: o fim desse mesmo século. Quando transformação perceptiva e distração serão regadas por enaltecida adicção. E desenvolvidas nessa adicção (ou em sua mímese sóbria) como *chunking*: blocos de associação cinésicos, tal e qual sistematizados por sucessão de imagens. Embora não graváveis e não reprodutíveis, porque sucedendo em campo sensorial e psíquico, ainda assim mantêm um caráter matricial, viralizando-se profusamente compartilhadas justo na palavra que as possa objetivar e interpretar, na forma oral e/ou escrita. Um paradoxo, como desdobra Burroughs:

Os álbuns de recorte e viagens no tempo são exercícios para expandir a consciência, para me ensinar a pensar em blocos de associação, ao invés de palavras. Eu recentemente passei um tempo estudando os sistemas hieroglíficos, os egípcio e o maia. Um completo bloco de associação – bonnf – bem assim!⁴⁸¹

O século XXI anda a ensaiar captações, gravações e reproduções outras, na divisa das traduções intersemióticas, de apoio algorítmico e plasma conectivo e interativo. Anda a fazê-lo inclusive na arte – predizendo-as um caminho de sobrevivência para uma morte inexistente. Mas, até aqui, a acomodação cultural do acontecimento/conhecimento segue dependendo da produção e oferta de imagens. O depende sobretudo no curso diaspórico em azimute na contemporaneidade, na história recente, que desalinha até as escrituras restritivas: “Como oitenta gerações de judeus puderam subordinar-se a um Jeová de exigências tão estritas? Como o povo cristão se submeteu ao seu incompreensível Deus trinitário? E o islã ao seu inimaginável Alá? Enigma de tudo o que persiste e símbolo do que não morre com os mortais”⁴⁸² é a imagem.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura.⁴⁸³

“No princípio era a palavra e a palavra era Deus e desde então tem permanecido um mis-

481 BURROUGHS; GYSIN, 1978, p. 2.

482 DEBRAY, 2004, p. 27.

483 BARTHES, 2004, p. 62.

tério. A palavra era Deus e a palavra foi carne, dizem-nos. No princípio de quê exatamente esteve essa palavra inicial?”,⁴⁸⁴ pergunta Burroughs, numa de suas flutuações sentenciosas, de aba caleidoscópica, de âncora distópica e de tom lisérgico, que aproximam o subjetivismo de prosa ao de comportamento – arte da vida, portanto, quanto à reverenciada exemplaridade de sua conduta, para os não poucos que nele se reconheciam. “E então, o que é a palavra escrita? A minha teoria de base é que a palavra escrita foi literalmente um vírus que tornou possível a palavra falada. A palavra não tem sido reconhecida como um vírus porque atingiu um estado de simbiose estável com o hospedeiro...”,⁴⁸⁵ completa, situado com bem fornida insurreição sob as tintas já insurretas do século XX. Situado numa performance arte/vida igualável à que Rimbaud colidira no/com o século XIX.

O Rimbaud, aliás, que também Burroughs cultuava.

A palavra escrita que deu braços à visualidade, aliás, para fixar culturalmente a AIDS.

E que, nesse capítulo, sequenciará finalizando a hipótese das falas autorais/terminais da arte voltadas ao relato de si, enquanto vértices de uma sedimentação autocentrada que desembocará na lapidação da arte contemporânea. Sequenciará ainda com Daniel, mas mais em prol de retornar a investigação para o panorama autoficcional de onde partiu, como antes se viu na palavra de Santiago, de Bellatin, e de Abreu. Assim se afastando da denotação autobiográfica mais crua, também constituinte, como a da letra de Leslie, de Brodkey, de Dreuilhe, de Mătuşa, de Guibert. Ou como a da foto de Solomon, de Reininger, de Leatherdale, de Frare, de Nixon, de Fournier, de Mendel. Para afinal, como em Dugdale ou Morrisroe, seguir uma flutuação poética de interpretação de si, licenciada e tonificada pela experiência com as ferramentas da arte, por seu domínio.

A palavra escrita deu enfim mais que braços dados, como soluciona Burroughs, plantando o fim de século e milênio: “Palavra gera imagem, e imagem é vírus”.⁴⁸⁶

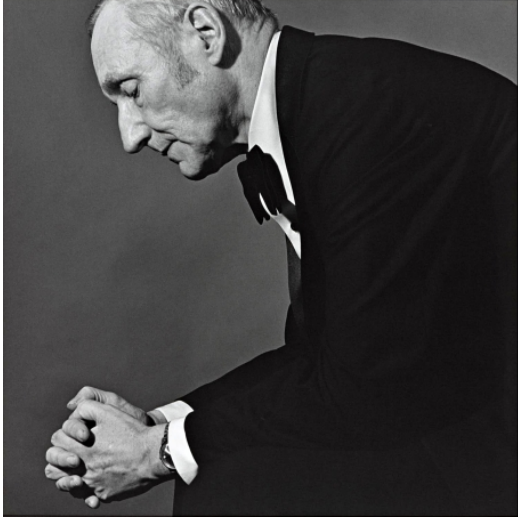
Burroughs e Rimbaud perturbam a seus séculos e, ao mesmo tempo, recebem deles as perturbações (FIG. 111). Esta circularidade dá o tom do *zeitgeist*, respectivo a cada qual, o ‘espírito de uma geração’ que recorta o conjunto de características de determinado perío-

484 BURROUGHS, 1994, p. 19.

485 Ibidem, p. 23.

486 Idem, 2014, p. 49 (tradução nossa). No original: “Word begets image and image is virus”.

Figura 111 – *William Burroughs*, 1980, fotografia de Robert Mapplethorpe, 34,1 x 34,1 cm.



Fonte: The Robert Mapplethorpe Foundation, Nova Iorque, EUA.

do (e lugar), associando-o com certo ‘clima’ intelectual e cultural potencialmente preponderante. Notadamente diverso de um período imediatamente anterior. Potencialmente condutor de um período imediatamente posterior. E majoritariamente transportado ao código social pela geração que estaria em idade mais jovem naquele momento, portanto mais musculada ao questionamento, ao enfrentamento, à utopia e ao risco. À permissão da inconsequência e do delírio.

Como se sabe, muitos vírus estão latentes no corpo e podem ser ativados. Podemos experimentar a mesma coisa com a gripe, com a hepatite, tendo sempre presente que se pode ativar um vírus latente e que de modo algum se cria um vírus de laboratório. Pode-se contudo ser capaz de fazer isto. Talvez um vírus não seja mais do que ínfimos elementos de som e de imagem. [...] As palavras e a fita magnética misturadas comportam-se como um vírus na medida em que impõem algo à pessoa contra a sua vontade.⁴⁸⁷

Já claras suas muitas distinções, desde o próprio entorno secular (no que as fomenta), as produções e condutas de Burroughs e Rimbaud, seletadas a propósito, permitem investigar uma série consistente de aproximações autorais, atravessadas por um simbolismo em oposição a um realismo. Também atravessadas pelas similares perturbações de sentido e similares confusões de categorias, que ambos propõem na forma. Similares flertes com o vício, o psicoativo, o crime delicado. Similares confrontos sistêmicos, similares críticas sociais arranhadas na derme. Atravessados ambos os sujeitos pelas tréplicas quanto a suas orientações, também análogas, vivenciadas em atropelo e sob alarde, pressionadas pela malformação das compreensibilidades sociais para o afeto entre iguais – uma constante.

Burroughs cita uma série de trabalhos e tarefas que realiza frequentemente para que o pensamento se afaste das formas verbais. Caminhadas,

⁴⁸⁷ Idem, 1994, p. 57-60.

viagens e colagens são formas do escritor trabalhar a si mesmo, pensando através de imagens, como na poética de Arthur Rimbaud. Estes exercícios darão vez a uma ética do silêncio, uma escrita do silêncio que se equivale a uma escrita do espaço.⁴⁸⁸

Espaço é território. Já no âmbito mais basilar das oratórias propriamente ditas, excetue-se desse silêncio (mas nunca da ética) a adicção e a orientação não normativa, chaves da primeira AIDS. Essas são protestadas por ambos a grito – poético ou literal. Sinais de seus tempos, a Burroughs (1914-1997) a longevidade depôs a mítica da morte jovem que cercou Rimbaud a posteriori (como cercaria todos os primeiros positivos). Assim depôs a produção restrita que cerca Rimbaud, e que para si deu-se continuada. “Shakespeare e Rimbaud vivem em suas palavras. Corte as linhas de palavras e você ouvirá suas vozes. [...] Certamente um avanço nas usualmente deploráveis tentativas de contatar poetas por meio de um médium”,⁴⁸⁹ dirá Burroughs.

Seu contínuo sentimento de inadequação *outsider* (também pareável com o de Rimbaud) gerou um robustez objetiva em criação material, muito epistolar para todo o experimentalismo sessentista, que seguia Burroughs como a um apóstolo *beat* – termo associado tanto a uma geração quanto a um movimento mais afirmado (e ainda assim geracional), apoiado em valores de rasgo anticonservador: hedonismo, nomadismo, inconformismo, contraculturalismo, orientalismo. O *beat* baseou-se, essencialmente, nas obras literárias de uma tríade de escritores e poetas norte-americanos: Allen Ginsberg e Jack Kerouak, além do próprio Burroughs, a despeito da dissidência quanto a suas subjetivações alucinógenas, tão sobrelevadas nele, em relação aos demais. Trio ao qual se poderia juntar um quinteto, tal qual os oito instrumentistas do RMS Titanic: Hal Chase, Neal Cassidy, Gregory Corso, Carl Salomon e Lawrence Ferlinghetti. Formando assim outro octeto de outra banda que, a seu modo, também continuou a tocar, alcançando certa perenidade na representação historiográfica e intelectual de seu tempo. Também como motores de identificação atemporal.

Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura,
morrendo de fome, histéricos, nus,
arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada

488 CHAVES JÚNIOR, 2014, p. 28-29.

489 BURROUGHS; GYSIN, 1978, p. 32.

em busca de uma dose violenta de qualquer coisa,
 hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato
 celestial com o dínamo estrelado na maquinaria
 da noite,
 que pobres, esfarrapados e olheiras fundas, viajaram fumando
 sentados na sobrenatural escuridão dos miseráveis
 apartamentos sem água quente, flutuando sobre
 os tetos das cidades contemplando jazz,
 que desnudaram seus cérebros ao céu sob o Elevado
 e viram anjos maometanos cambaleando iluminados
 nos telhados das casas de cômodos,
 que passaram por universidades com olhos frios e radiantes
 alucinando Arkansas e tragédias à luz de
 Blake entre os estudiosos da guerra,
 que foram expulsos das universidades por serem loucos
 & publicarem odes obscenas nas janelas do crânio, [...]]
 que soluçaram interminavelmente tentando gargalhar mas
 acabaram choramingando atrás de um tabique de
 banho turco onde o anjo loiro e nu veio trespassá-los
 com sua espada,
 que perderam seus garotos amados para as três megeras do
 destino, a megera caolha do dólar heterossexual, a
 megera caolha que pisca de dentro do ventre e a megera
 caolha que só sabe ficar plantada sobre sua bunda
 retalhando os dourados fios intelectuais do tear do artesanato⁴⁹⁰

Na acepção de *selvagem*, as sinonímias contemplam o nômade, o gentio, o errante, o indomesticado. A selvageria rimbaudiana dos *beat* para com a maioria dos capilares do estatuto social surpreenderá o avanço da história pela proporção universal que tomou (FIG. 112). Admitindo semear outro estatuto, ao encontrar um contingente inumerável de pares sustentando igual sentimento, igual embaçamento de lugar no mundo, igual impulso por buscar ou engenhar outro lugar.

O *beat* é considerado como o primeiro alinhavo de convicções embrionárias do ainda mais conhecido movimento *hippie* – tão conhecido que, logo na

Figura 112 – William S. Burroughs, 1982, fotografia de Robert Mapplethorpe, 24,8 x 19,8 cm.



Fonte: Cerbera Gallery, Kansas City, EUA.

⁴⁹⁰ GINSBERG, 2005, p. 25-29.

leitura do termo, virão primeiro à mente imagens. Embora do *beat* não se distingua completamente, em palavras e critérios, o *hippie* em tempo o sucede, adensando-se na década seguinte, com tal significativo aceite popular, que sugeria ansiá-lo como a uma resposta, como a uma esperança.

Se o estranhamento com o qual sentia o mundo e se posicionava no mundo impulsionou Rimbaud a deambular um trajeto estradeiro de desvio do real, propriamente tangível (embora também adicto e abstracionista); Burroughs, ao contrário, seguirá para equivalente desvio do real por um trajeto psicodélico. Drogado e místico. Daí se distinguem: a opção de Rimbaud o ausenta, o retira fisicamente, deixando a produção pregressa defender-se por si – e bem – na arena pública. Já Burroughs força produtiva e presencialmente sua opção de vida para cima dessa mesma arena cotidiana, propondo questioná-la a partir de seus pontos de escape, alargá-la a partir de sua base perceptiva.

Tanto por seus parentescos quanto pela aura que sombreiam, como exemplos relevantes por sobre outro *zeitgeist*, o oitentista aqui em foco e eixo, some-se Burroughs a Rimbaud, dentre as referências ideológicas de campo multidirecional, formativas do corpo geracional primeiramente atingido pela AIDS, agora objeto de especial atenção. Corpo que chega ao início da década de 1980 tentando curar essa sensação de deslocamento da sociedade, que o acompanha estrada afora.

E necessitando de uma estrada afora para tocar essa tentativa.

Pé na estrada e diáspora de ordem comportamental: outra vez e nesta seção com maior profundidade (por somar o retorno à partida), investigue-se territorialidades. Idas e vindas. Repita-se da seção anterior: na raiz, é tudo sobre territórios, físicos e/ou ideológicos.

Sobre perdê-los. Sobre procurá-los. Sobre encontrá-los ou inventá-los. Sobre reinventá-los.

ANJO (Delicadamente): Abandone a Estrada Asfaltada: Nem se Misture Nem Case Entre Si: Deixe Raízes Profundas Crescerem: Se você não se MISTURAR, você Deixará de Progredir: Procure Não Sondar o Mundo e sua Delicada Lógica de Partículas: Você não pode Entender, Você só pode Destruir, Você não Avança, Você apenas Pisoteia. Pobres Crianças cegas, abandonadas na Terra, Tateando aterrorizadas, Extraviadas, sobre Campos de Abate, sobre corpos do Assassinato: MANQUE! Não Há Sião Exce-

to Onde Você Está! Se você não Conseguir Encontrar o desejo do seu Coração... PRIOR: Em seu próprio quintal...⁴⁹¹

Tomadas nesse ângulo, das influências geracionais contagiadas e bem demarcadas, as *Metamorphosis* de Wojnarowicz, também pautadas na seção anterior, com aquela visceralidade ficcionalista sinalizando entrecruzamentos entre abismos cientificistas e apocalípticos, sozinhas já sancionam a presença de Burroughs em seus ideários. Bem ao lado da de Rimbaud. Presenças próximas, que ademais sombreiam quase todo o prolixo corpo produtivo desse artista, que também referendava em Burroughs seu experimentalismo pessoal, sua curiosidade, seus lenitivos: “Me dou conta de que minha atração por Burroughs é baseada num grande acordo com sua mística pessoal, [...] e o senso culminante das drogas loucas, com que fujo pela satisfação de conhecer e examinar cenas que se conectam com áreas de desejos talvez inexploradas”.⁴⁹² (FIG. 113).

Figura 113 – Bill Burroughs recurring dream, 1978, colagem de David Wojnarowicz, 15,3 x 12,7 cm.



Fonte: The David Wojnarowicz Foundation, Nova Iorque, EUA.

Na via da retroalimentação e do intercâmbio de reconhecimentos, Burroughs resenha a contracapa de um dos primeiros dentre os muitos projetos literários de Wojnarowicz, *Sounds in the distance*, demonstrando como o convívio concreto de gerações distintas – em mesmo tempo em lugar – pode produzir mútua inspiração, mútuo contágio, mútuo reforço: “David Wojnarowicz captou a velha voz da estrada, a voz do viajante, do proscrito, do ladrão, da prostituta, a mesma voz que se

491 KUSCHNER, 1995, p. 178-179 (tradução nossa). No original: “ANGEL (Softly): Forsake the Open Road: Neither Mix Nor Intermarry: Let Deep Roots Grow: If you do not MINGLE you will Cease to Progress: Seek Not to Fathom the World and its Delicate Particle Logic: You cannot Understand, You can only Destroy, You do not Advance, You only Trample. Poor blind Children, abandoned on the Earth, Groping terrified, misguided, over Fields of Slaughter, over bodies of the Slain: HOBBLE YOURSELVES! There is No Zion Save Where You Are! If you Cannot find your Heart's desire ... PRIOR: In your own backyard ...”.

492 WOJNAROWICZ, 2014b, p. 81 (tradução nossa). No original: “I realize that my attraction to Burroughs is based on a great deal of his personal mystique, [...] and the culminating sense of wild head drug stuff that I get off for the satisfaction of knowing and learning of scenes that connect with maybe unexplored desired area”.

ouvia na Paris de Villon, na Roma de Petronius. Pegue este livro e ouça”.⁴⁹³

Se a infecção de Burroughs sobre a conduta e a produção de Wojnarowicz pudesse não ser exemplo suficiente de sua presença consistente nas patogenias de uma geração – que ele presenciava crescer e com a qual também se infectava –, muitos seriam os nomes conexos à captação, ao rearranjo e à produção de tendências, passíveis para reforçar esse raciocínio. A efervescência criativa oitentista permite aproximar Wojnarowicz, nesse caso, de outro artista positivo de linha ideológica e produtiva consistente e estável, ao longo de uma criação profusa e encadeada: Keith Haring. Para quem Burroughs estava “muito dentro do mundo que eu descrevia, especialmente nas coisas recentes – sexo, mutações, situações estranhas de ficção científica”.⁴⁹⁴

Fortemente caracterizado nessa e por essa espécie de oferta visual, Haring se consolidou como um nome facilmente reconhecível na alta e na baixa cultura ao mesmo tempo, por sua assiduidade combinada: nas mais renomadas agências ocidentais de apresentação da arte, nas mais prestigiadas constituições filosóficas e críticas da arte, na historiografia da arte de absorção comunal mais robusta, e também na dinâmica mais popular de identificação da arte. Sua (oni)presença, ainda densa nas narrativas contemporâneas, o posiciona numa paternalidade de estratégias visuais permanecidas (ou ampliadas), em plena vigência. A começar pela apropriação do mobiliário urbano e a consumir na elevação do grafismo, da padronagem, do cartunesco e do kitsch; passando por toda a consagração da cartela gráfica – múltipla e serial, do zine ao postal – como objeto efetivado e nivelado no centro da arte, levando para lá as novidades periféricas. Haring lega. E reconhece legados:

Tudo reverteu para as ideias que aprendi com a semiótica e o material de Burroughs – diferentes justaposições criariam significados diferentes. Eu estava me envolvendo cada vez mais com a cena artística *underground*, fazendo grafite, e então eu usava os estúdios das pessoas e fazia pinturas. Foi uma das primeiras vezes que o grafite foi considerado arte, e houve apresentações ali.⁴⁹⁵

493 BURROUGHS, William in: WOJNAROWICZ, 1982, contracapa (tradução nossa). No original: “David Wojnarowicz has caught the age-old voice of the road, the voice of the traveller, the outcast, the thief, the whore, the same voice was heard in Villon’s Paris, in the Rome of Petronius. Pick up this book and listen”.

494 PACEPRINTS, 2020, não paginado (tradução nossa). No original: “very into a lot of the world I’ve depicted, especially in the recent things – sex, mutations, weird science fiction situations”.

495 HARING *apud* SHEFF, 1989, p. 62 (tradução nossa). No original: “It all came back to the ideas I learned

Natural de Reading e falecido em decorrência da AIDS em 1990, aos trinta e um anos de idade, Haring, como Dugdale com sede de arte e de afeto, deixará territórios, procurará territórios, porá os pés na estrada, buscará o Sião que, enfim e da pior forma, aterrará em seu próprio quintal. Como Dugdale, um Haring recém-chegado na grande cidade e recém-cursando a novaiorquina *School of Visual Arts*, com frescos vinte anos de idade terá sua primeira aproximação com o beat e com Burroughs: “No começo, eu estava apenas trabalhando no mesmo estilo que fazia em casa. Mas então todo tipo de coisa começou a acontecer. Talvez o mais importante tenha sido saber sobre William Burroughs. Fiquei sabendo dele quase por acaso”.⁴⁹⁶

Em 1978, enquanto estudante na *School of Visual Arts*, Keith Haring se deparou com a *Nova Convention*, uma reunião de poetas beat e artistas do centro da cidade, incluindo William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Laurie Anderson e Patti Smith. Pouco depois dessa introdução, Haring leu e seguiu os métodos exatos apresentados no livro de Burroughs e Brion Gysin, de 1977, *The Third Mind*, que descreve maneiras de fragmentar a linguagem. Deles veio a base textual sobre a qual Haring avançou com seu estilo visual em 1980, introduzindo sua linha inimitável ao método “cut-up” e criando uma forma de comunicação pictórica.⁴⁹⁷

Essa aproximação ascenderá do fundo produtivo de seus translados de Neoexpressionismo para Pop e vice-versa, para, na última fase dos trabalhos que Haring deixa nos diferentes vincos culturais, chegar à superfície do ativismo mais desbragado – que o une a Burroughs também no lugar do anunciante, na figura do profeta. Ambos eram irônicos e taxativos ao mesmo tempo, preocupados com um momento tensionado por novidades ensombradas: a gratificação imediata e viciante da televisão; a era espacial; as ameaças atô-

from semiotics and the stuff from Burroughs – different juxtapositions would make different meanings. I was becoming more and more involved in the underground art scene, doing graffiti, and then I would use people’s studios and do paintings. It was one of the first times graffiti was being considered art, and there were shows”.

496 Ibidem, p. 61 (tradução nossa). No original: “At first I was just working in the same style as I was at home. But then all kinds of things started to happen. Maybe the most important was that I learned about William Burroughs”.

497 PACEPRINTS, 2020, não paginado (tradução nossa). No original: “While a student at the School of Visual Arts in 1978, Keith Haring happened upon the Nova Convention, a gathering of Beat poets and downtown artists, including William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Laurie Anderson, and Patti Smith. Soon after this introduction, Haring read and followed the exact methods laid out in Burroughs and Brion Gysin’s 1977 book *The Third Mind*, which describes ways of breaking down language. Theirs was the text-based foundation upon which Haring broke forward with his visual style in 1980, introducing his inimitable line to their ‘cut-up’ method, and creating a form of pictorial communication”.

micas. A AIDS.

A aproximação culmina na reunião dos dois (FIG. 114), um par à primeira vista improvável, apontando a produção conjunta para uma ambientação de vivência sensorial do espaço expositivo, muito investigada e muito investigativa desde antes deles e até hoje. Sobre tudo muito em voga como pivô do estar em cubo branco, que àquela altura já beirara todas as bordas possíveis, até mesmo as gustativas e olfativas, e prospectava a arte na ordem da atmosfera, da experiência combinada. O leque da dupla se abre da obra plástica até a transmissão sonora, obviamente passando – ou sendo atravessado – pelas mordidas textuais, que se confundem no ponto exato que o velho tanto propôs e que o jovem, a seu modo, tanto usufruiu: são escrita objetiva, de enredo plenamente legível. Mas são imagens.

Imagens vermelhas.

Figura 114 – ‘Apocalypse’ catalogue, obra conjunta de Keith Haring e William Burroughs, 1988, 26 x 27 cm., (Esq.) capa. (Dir.) Segunda lâmina.



Fonte: Keith Haring Foundation, Nova Iorque, EUA.

Apocalypse, de 1988, e *The Valley*, de 1990, percorrem suas propostas conceituais específicas de forma similar. Mais: sequencial. As dez serigrafias de Haring, na primeira série (FIG. 115), e suas quinze águas-fortes, na segunda, são conjugadas aos relatos de Burroughs. Criam toda uma história de destruição e anunciação, na primeira. E de sobrevivência isolada e reconstrução de uma comunidade muito reduzida, na segunda. Apontam, nesses trajetos, para aquele conjunto de atenções dos dois e do momento, alinhavado pela força de um fim do mundo, pela corda da revelação bíblica e da imageria católica, quando visão encontra iluminação. Quando a alegoria da auréola serve para representar a ascese espiritual-

al e o brilho da contaminação radioativa de uma vez só. Apontam para castração e *mento mori*. Apontam para o que há de fascínio na morte e no desastre, sobre o qual Haring insinua ciência e proximidade antes inimagináveis, bem ao modo de seu outro mentor e amigo, Andy Warhol, pós Valerie Solanas.

Assim, apontam subliminarmente para a própria AIDS, que está presente por todos os lados e cerca os artistas. Que se ata a esses tópicos e que rege o fim de vida de Haring: pouco antes de *Apocalypse* abrir a público, ele se dá conta da marca – quando dá aquele “close-up de [...] lesões de Sarcoma de Kaposi – o midiaticamente estandardizado ‘rosto da AIDS’”,⁴⁹⁸ identificando-o na perna durante uma viagem ao Japão. Num átimo altera definitivamente a trajetória de vida, anunciando seu encerramento. É quando o verdadeiro “hor-

Figura 115 – *Apocalypse Plate I*, 1988, serigrafia de Keith Haring, 96 x 96 cm.



Fonte: paceprints.com

Figura 116 – *The Valley (Page 13)*, 1989, gravura em metal de Keith Haring, 25 x 22 cm.



Fonte: The Keith Haring Foundation, Nova Iorque, EUA.

ror da AIDS vem à luz”⁴⁹⁹ e “te dá toda uma nova perspectiva de vida”,⁵⁰⁰ pouco promissora, cronometrada e permanentemente sob a espada de Dâmocles.

The Valley (FIG. 116), por sua vez, foi produzido junto a Burroughs já durante o curto prazo dessa ciência, já em seu último ano de vida, o significativo 1989 – o ano seguinte. E foi seu último trabalho, abrindo duas semanas após sua morte. A sintomatologia da rápida decrepitude física, combinada à sismografia da mensagem final, aqui podem ser especuladas formalmente: no breve perí-

498 CRIMP, 1988, p. 268 (tradução nossa). No original: “the close-up of [...] KS lesions on it – the media's standard ‘face of AIDS’”.

499 HARING, Keith *apud* GRUEN, 1991, p. 131 (tradução nossa). No original: “horror of AIDS had come to light”.

500 Ibidem, p. 187 (tradução nossa). No original: “gives you a whole new perspective on life”.

odo que separa as produções, o costumeiro excesso compositivo e cromático apresentado em *Apocalypse* – ainda mais visualmente parental em *Moraleida* que de costume –, em *The Valley* cede a vez para a monocromia, a máxima redutividade de elementos e a síntese linear agora menos gráfica e bem-humorada, e mais orgânica e ferida.

O trabalho de Haring frequentemente toca em paradoxalidade: vida e morte, religião e sexualidade, céu e inferno, ativismo político e conformismo. Suas duas obras de influência mais citadas são o *Inferno*, de Dante Alighieri, e *O jardim das delícias terrenas*, de Hieronymus Bosch. Esses tropos se tornam mais proeminentes na série que ele criou com William S. Burroughs, intitulada *Apocalypse*. Em resposta ao texto de forma livre de Burroughs, Haring apropriou e produziu colagens de símbolos de consumo de massa, religião, arte e propaganda, por sobre os quais criou sua imageria icônica, na linha do fluxo de pensamento. 1988 foi o ano em que Haring foi diagnosticado com AIDS, cujos efeitos estiveram presentes por anos na comunidade do centro de Nova Iorque. Computadores, espermatozoides, demônios, halos, luz e radiância divinas mostram a complexidade, as lutas, o tormento e a bem-aventurança ilusória da vida naquele exato momento. As páginas de texto de Burroughs, impressas em filme de acetato, são palavras escritas e segmentadas que intensificam a polêmica da euforia e do medo. Eles se relacionam com o mundo de hoje tanto quanto quando foram escritos em 1988.⁵⁰¹

Ainda que a massiva proposição imagética da AIDS, por artistas, se contraponha a olhos vistos à baixa ação e produção da arte propriamente tematizada, quanto ao COVID-19, a imagem integra esse momento das pandemias que anterioriza-se, em tempo bem próximo, à estabilização ou queda nos indicadores de contágio e de morte, demonstrando como e o quanto a formação de um conhecimento factual sobre elas coopera em viabilizar o arrefecimento desses indicadores. Em que pese a colaboração, para tal, propiciada pelas mecânicas de veiculação, de midiaticização e até mesmo de espetacularização que

501 PACEPRINTS, 2020, não paginado (tradução nossa). No original: “Haring’s work often touches on the paradoxical: life and death, religion and sexuality, heaven and hell, and political activism and conformity. His two most cited works of influence are Dante Alighieri’s *Inferno* and Hieronymus Bosch’s *The Garden of Earthly Delight*. These tropes become more prominent in the series he created with William S. Burroughs, entitled *Apocalypse*. In response to Burroughs’ free-form text, Haring appropriated and collaged symbols of mass consumerism, religion, art and advertisements upon which he created his iconic imagery in stream-of-thought line. 1988 was the year that Haring was diagnosed with AIDS, the effects of which had been present for years within the New York downtown community. Computers, spermatozoa, devils, halos, divine light and radiance show the complexity, struggles, torment and illusory bliss of life at that very time. Burroughs’ text pages, printed on acetate film, are written and segmented words that heighten the polemics of euphoria and fear. They relate to today’s world just as much as when they were written in 1988”.

são muito mais presentes agora, dominando os cotidianos, mas que já superaqueriam-se historicamente naquele início dos anos 1980, quando se apresentou aquele vírus escapadiço.

Com crescente contínuo desde os rudimentos de um sistema capitalista mais havido mundo afora, o anúncio é o guião: anuncia-se o vírus assim que se o avista; anuncia-se a precaução assim que se a compreende. Em que pese também a colaboração da arte para alterar o curso dos indicadores de contágio e morte; orquestrada ela própria, com afinco, na anunciação e na exemplaridade. Ela própria inserida dentro desse sistema e em usufruto daquelas mecânicas – na boa medida, agindo de dentro, como um vírus.

4.2. *Je est un autre, Je suis un éphémère et point trop mécontent citoyen d'une métropole crue moderne*

Era substancialmente recíproco o flerte categórico dos criadores de arte – especialmente os coletivos – com todas as mecânicas ferventes de circulação da imagem utilitária. A mimese habitual dessa última também já se delongava, há tempos, em referendar-se no objeto, no tônus e no método da arte, em prol de repercutir virtudes e aceites para sua visualidade. Desde antes de sua funcionalização ebulir em publicidade sistêmica.

O “princípio da montagem didática”,⁵⁰² admissível e compreensível nas mais cotidianas naturezas de suporte – reais ou simulacros –, e o princípio de “fazer os espectadores se implicarem diretamente na ação”,⁵⁰³ para compatibilizá-los e, se possível, engajá-los, constantemente se valeu e vale da atratividade e da viralidade da imagem, com sucessivos picos ao longo da história.

Disto, emerge uma imagem predominante sobre o trabalho de agitação e propaganda como tarefa de panfletagem em locais de grande movimentação e em áreas de periferia urbana. Seria uma tarefa de divulgação de bandeiras de luta registradas em jornais e panfletos preparados para este tipo de atividade. [...] Não há formação específica para a tarefa de agit-

502 COSTA; VILLAS BOAS; ESTEVAM, 2018, p. 92.

503 Ibidem, p. 86.

prop, porque nessa conformação não há necessidade disso.⁵⁰⁴

Surgida na antiga Rússia soviética como consoante acrônimo de seu então onipotente ‘Departamento de Agitação e Propaganda do Comitê Central’, a aglutinação *agitprop* referia-se a um trabalho de difusão político-ideológica, também de duplo uso. Que tanto direcionasse seus conteúdos para sujeitos já membros do Partido Comunista em gestão – o *prop*, a propaganda –, estimulando um revigoramento regular de suas convicções, quanto para sujeitos que não se identificavam como comunistas – o *agit*, a agitação.

Entusiasmando, para os últimos, seu alistamento em sentido literal, como ação e crença, posto que já vivessem fortemente absorvidos e ajustados pela integralidade bem-sucedida daquele sistema, que “se torna exclusivo e se exerce através de seus próprios canais”,⁵⁰⁵ com o auxílio inequívoco da fórmula bem-sucedida do *agitprop*. Cujas mecânica se replicará sob “a sociedade capitalista e todos os seus agentes diretos”,⁵⁰⁶ por infiltração inversa: de baixo para cima. Um funcionamento tão integral, em sistemas político-partidários tão antagônicos, comprova que qualquer vírus não prefere nem pretere hospedeiro, se saudável. E que “não se trata de criar contrainstituições mas, sobretudo, de fazer agitação em todos os setores da vida política, econômica, social e cultural”.⁵⁰⁷

Mantida a explicitude panfletária e cartazista, em seu padrão natural de bombardeamento crebro, a continuidade (ou contiguidade) de seus teores, diversificando-se por mimese com as equipagens culturais populares e com as linguagens plenamente circulantes da arte – peças de teatro, filmes, literatura, canções – já se canonizava internacionalmente ali. Já no modelo aditivo por sublimaridade, por interioridade: viral. Repete-se indiscriminadamente – em método e em eficácia – como arsenal primeiro e base contextual de toda ordem de luta social e política, em incontáveis e universais exemplos, dentre os quais ilustra-se com um nacional e recente: a Brigada de Agitação e Propaganda Nacional Carlos Marighella, consolidada pelo MST brasileiro em 2014, que já no designativo situa seus expedientes funcionais.

504 Ibidem, p. 39.

505 Ibidem, p. 63.

506 Ibidem, p. 99.

507 Ibidem, p. 100.

Com a resposta dos artistas à AIDS, essa mimese se tornava mútua. E mutualista. Em verdade, já vinha se consolidando para a arte, nítida nas construções discursivas de seus autores, também desde antes da década de 1980, quando fincou processualidade na Pop de Haring e seus pares, e em demais ideários congêneres de aproximação com o popular (como o grafite), que encorporaram durante o trintênio 1960-1970-1980. Mas a AIDS iluminará esses processos com um brilho de autorização – e de autoridade – que muito somou para enquadrá-los na história perfilhada da arte.

Tal como Benjamin reagira à estetização da política sob o fascismo, esses artistas e críticos reagiram à capitalização da cultura e à privatização da sociedade sob Reagan, Thatcher, Kohl e companhia – ainda que essas transformações tenham dificultado a intervenção. Aliás, quando essa intervenção não se restringia ao aparato da arte, suas estratégias eram mais situacionistas que produtivistas – ou seja, mais preocupadas com as reinscrições das representações dadas. Isso não quer dizer que as ações simbólicas não foram eficazes; muitas delas foram, especialmente em meados da década de 1980, em torno da crise da Aids, do direito ao aborto e do apartheid (penso nos projetos de grupos de artistas ACT-UP, nos cartazes de Barbara Kruger e nas projeções de Krzysztof Wodiczko).⁵⁰⁸

Figura 117 – *He kills me*, 1987, offset litográfico de Donald Moffett [Gran Fury], 59,7 x 95,3 cm.



Fonte: International Center of Photography, Nova Iorque, EUA.

⁵⁰⁸ FOSTER, 2017, p. 160-161.

Na entrevista coletiva a Crimp, argumentada no primeiro capítulo, McAlpin reforça como seu *Gran Fury* agiu rápido no momento aberto, da mesma maneira que os fotógrafos agiram sobre os suspirantes no átimo da morte que os colhia: aqui, agora e já. “Começamos em um momento histórico incomum. A AIDS estava se transformando em uma enorme catástrofe e [...] nenhum de nós tinha dúvidas de que tínhamos que estar lá. [...] Simplesmente percebemos até que ponto estávamos usando o poder institucional”,⁵⁰⁹ retrovertendo seus critérios sobre ele próprio (FIG. 117), infectando o percurso venal das oralidades dominantes ao se integrar nos métodos delas, ao copiar seus signos, estilos e legibilidades, que são aceites de antemão. As relações entre a autoria e o direito autoral estarão bem presentes no eixo desses comensalismos criativos, desses inquilinismos entre artifícios de linguagem visual.

Mais veterano, o *General Idea*, tão abalroado pelo impacto da pandemia sobre o todo, sobre seu entorno próximo e sobre si próprio, de pronto girará sua produção para tematizar a AIDS. Desde o princípio ideologicamente limítrofe (entre arte e cópia) e materialmente ininterrupto e profuso, como se a repercutir estados sociais de bombardeamento semiótico, ele girará para manejar raciocínios de transmissibilidade ainda mais literais. Assim, seus inquéritos visuais e sensoriais curvam seus rumos, mas em continuidade prospectiva: da irradiação comunicacional, à *Burroughs*, para a infecciosa. Da patogenia ideológica para a salutífera, como notadamente desenvolvido em *Infect©ted Pharmacie* (FIG. 118), que se apropria de Duchamp, ou em *Infect©ted Mondrian* (FIG. 108), que se apropria do mesmo; entre outros.

Promovendo mínimas inserções (no primeiro caso) ou alterações (no segundo) de cor sobre reproduções, o *General Idea* trepida todo o sentido dessas obras, como a maculá-las – ou inoculá-las – bem ali em seus propósitos conceituais. Manobrar por apropriação e/ou por releitura de objetos de larga herdade cultural e pertença patrimonial, por si, já tendia a assinalar a consumição em jogo: da arte pela AIDS. Como a enfatizar que a arte estava sendo mais atacada; como a dizer que a arte, em número de atingidos dentre os seus, estava em maior risco.

509 MCALPIN, Loring *apud* GRAN FURY, 2003, p. 72 (tradução nossa). No original: “We began at an unusual historical moment. AIDS was turning into a huge catastrophe, and [...] none of us had any doubts that we had to be there”.

Figura 118 – (Esq.) *Infe©ted Pharmacie*, 1994, guache sobre impressão fotográfica do General Ida, 27 x 19,5 cm. (Dir.) *Infe©ted Rietveld Chairs*, 1994, instalação do General Idea (três cadeiras Rietveld repintadas, 86,7 x 66 x 82 cm. Cada).



Fonte: – (Esq.) MoMa, Nova Iorque, EUA. (Dir.) Stedelijk Museum, Amsterdã, Holanda.

E estava.

Manobrar por apropriação e/ou por releitura produzia significação com mais imediatividade, afinal a primeira camada de códigos já vinha pronta e conhecida. Essa fórmula valia-se e validava-se como estratégia universal, motivada pela pressa, pela urgência. Tão sem fronteiras como os vírus, repetindo lógicas similares nas mais diversas regiões do planeta, como exemplificado anteriormente nas obras de Rolando de la Rosa (FIG. 62) e Antonio Bañuelos (FIG. 84), na robusta frente capitalina de outro coletivo, o TDV, adepto de uma praxe já contínua na arte latina. Muito acionada pela vontade – ou necessidade – militante, com afinidades, atividades e plásticas contagiadas e contagiadoras do agir político imediato, posicionadas em trincheira por mudança, por melhoria social, por desopressão. Por salvamento de vozes sequestradas ou coagidas ou silenciadas, de diferentes formas.

Para exemplificar essa voga universal dos arbítrios apropriadores de signos comuns – e a

velocidade com que se deu a simultaneização global desses arbítrios entre os artistas, num tempo que somente entremostrava as engenharias de Internet ou telefonia portátil –, basta citar o japonês Dumb Type, que surgiu da reunião de Teiji Furuhashi, seu integrante que (pela sorologia e não só) se tornaria o mais conhecido, “com cerca de quinze outros estudantes de arte frustrados, que queriam levar a arte para fora das galerias e museus. Estávamos todos interessados em tecnologia, mas desconfiados do sonho da era da informação”.⁵¹⁰ Do outro lado do planeta, a mais de onze mil quilômetros da Cidade do México mesmo no melhor trajeto, de fuso invertido, esse coletivo corajosa e ineditamente inscrevia a AIDS em seu elenco discursivo. A seu modo e dentro de uma cidadania estreita, na qual “muitas pessoas têm muito medo de fazer o teste. Além disso, muitas pessoas que testam positivo imploram a seus médicos que não divulguem os resultados por medo de perder seus empregos e respeitabilidade”,⁵¹¹ como depõe Furuhashi. Também embaraçado:

Porque isso expõe demais sobre minha vida. Eu tinha reservas em algum nível, mas queria passar por elas porque sinto – quase ao ponto da obsessão – que tenho a missão de explorar modos de dar forma visual à AIDS. Eu queria combater os estereótipos na arte da AIDS. [...] Do tipo “Você não consegue me entender porque estou morrendo de AIDS”, como no filme *Blue* de Derek Jarman, com o qual tenho uma relação de amor e ódio. E do tipo óbvio, chato e politicamente correto, como o filme *Philadelphia*.⁵¹²

O Dumb Type foi fundado oficialmente em 1984, quando a AIDS já estava mais fixa no horizonte, mas ainda muito mais norte-americana e algo tímida no extremo oriente, por ora. O coletivo atua, desde seu princípio, sobre então nascentes bases tecnológicas que, assim ambigualmente, já desvendavam familiaridade e questionamento quanto à excessiva atra-

510 FURUHASHI, 1995, não paginado (tradução nossa). No original: “with about fifteen other frustrated art students who wanted to take art outside galleries and museums. We were all interested in technology, but suspicious of the information-age dream”.

511 Ibidem (tradução nossa). No original: “A lot of people are too afraid to get tested. Also, a lot of people who test positive beg their doctors not to release the findings for fear of losing their jobs and respectability”.

512 Ibidem (tradução nossa). No original: “Because it exposes so much about my life. I had reservations on some level, but I wanted to go through with it because I feel – almost to the point of obsession – that I have a mission to explore ways to give visual form to AIDS. I wanted to counter the stereotypes in AIDS art. [...] The ‘You can’t understand me because I’m dying of AIDS’ type, like Derek Jarman’s film *Blue*, which I have a love/hate relationship with. And the obvious, boring, politically correct type, like the movie *Philadelphia*”.

ção extremo oriental por mídias digitais, mesmo ainda incipientes se comparadas às atuais. Por volta de 1992 (quando Furuhashi anuncia sua condição aos colegas) e sobretudo a partir de 1994 (quando anuncia publicamente), o Dumb Type se posiciona claramente, como o General Idea, e direciona sua oralidade para quebrar silêncios hierárquicos e apontar a sussurrada existência da AIDS em sua Quioto natal. Escancarando-a para uma população que, ao contrário da latina ou mesmo da estadunidense, detectava o direito político com resignação secular, avultada para potencial inação pela superficialidade da absorção midiática, que desvia a atenção e já começava a regular as relações e mediar as interações sociais.

Em meados da década de 1980, o Dumb Type, coletivo radicado em Quioto, emergiu sensacionalmente com uma abordagem performativa, focando em estética da era da informação. Eles adotaram conceitos e métodos em seu trabalho tais como samplear, copiar, reparticionar e outras práticas usadas em computação; e a lógica específica de jogos digitais, como simulações de vida – muito antes de uma palavra da moda como “gamificação” viralizar. Usando ativamente diversas mídias e tecnologias na interseção das artes performáticas, visuais e sonoras, eles tiveram êxito em desenvolver uma forma epistemologicamente carregada de refletir a estética de seu tempo.⁵¹³

Os anos 1980 receberam a performance no início do platô de sua alta, e acolheram videoarte e videoinstalação em seu início propriamente dito, como linguagem visual constitutiva e como filão de pesquisa plástica (e de vontade plástica), barateadas e disseminadas pelo muito novo acesso popular a essas mídias – e pela sua novidade em si.

A recepção internacional das apresentações do *Dumb Type*, bastante ampla desde o começo, sinalizou aspectos desde então (desde pouco antes) crescentes de descentralização do Ocidente, em termos de prevalência cultural. Atingir tal receptividade, se intencionada, de algum modo convocava certas transigências, testava certos artifícios admissíveis, pois uma estrutura – secular, no caso da cultura ocidental pressionando hegemonia

513 YOSHIDA, 2017, p. 127 (tradução nossa). No original: “In the mid-1980's, the Kyoto-based artist' group Dumb Type sensationally emerged with a performative approach focusing on the aesthetics of the information age. They adopted concepts and methods in their work such as sampling, copying, shuffling and other practices used in computing, and the specific logic of computer games, such as life simulations – long before a buzzword like ‘gamification’ was hyped. Actively using diverse media and technologies at the intersection of performance, visual and sound arts, they succeeded in developing an epistemologically charged form of reflecting the aesthetics of their time”.

representativa sobre a cultura mundial – só se abala de dentro pra fora. Ao oficializar-se grafado assim, em inglês ao invés do nihongo, o Dumb Type – ‘tipo burro’ – acedia ao idioma fácil e facilitador, de múltiplo alcance para a obra de arte produzida particularmente a partir do século XX, que pretendesse (ou aceitasse) uma internacionalização de suas propostas e de suas assimilações.

Figura 119 – *Yo tengo sida*, 1994, serigrafia do Fabulous Nobodies, medidas variadas.



Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

Essa opção pelo inglês, muitas vezes, também observa uma certa musculatura frívola desse idioma, um certo caráter camp contido em sua estrutura, se comparada sua tosca simplicidade a línguas bem mais ramalhosas, como o próprio japonês, o português, o alemão. Caráter do qual não raramente artistas tomam partido crítico. Dentre muitos exemplos dessa evocação propositada, compare-se a ironia do nome Dumb Type ao do duo portenho *Fabulous Nobodies* (FIG. 119), que também articulou artifícios

entrecruzados entre agitprop e apropriação sistêmica, similares aos do General Idea.

Fabulous Nobodies foi uma agência de publicidade fictícia, criada pelo artista e sociólogo Roberto Jacoby (Buenos Aires, 1944) com Mariana “Kiwi” Sainz (Buenos Aires, 1967). Entre 1992 e 1994, os Fabulous Nobodies criaram anúncios publicitários de sucursais inexistentes, supostamente sediadas em capitais mundiais, e participaram de uma série de eventos públicos. [...] Começaram a planejar a campanha *Yo Tengo SIDA* (Eu tenho AIDS) em 1994. Consistia em camisetas vermelhas, verdes e azuis em todos os tamanhos com o slogan da campanha impresso nelas. O projeto foi inicialmente patrocinado pela Huésped Foundation de Buenos Aires [organização sem fins lucrativos para aconselhamento e ativismo sobre HIV/AIDS], mas acabou conseguindo se financiar com a venda das camisetas. [...] Apresentaram o projeto na sede da ACT UP, em Nova York, e também buscaram outros canais de difusão, para amplificar o alcance da campanha.⁵¹⁴

514 LEMUS, Francisco, 2020, não paginado (tradução nossa). No original: “Fabulous Nobodies fue una agencia publicitaria ficticia creada por el artista y sociólogo Roberto Jacoby (Buenos Aires, 1944) y Mariana ‘Kiwi’ Sainz (Buenos Aires, 1967). Entre 1992 y 1994, los Fabulous Nobodies crearon avisos publicitarios en los que auspiciaron sucursales inexistentes ubicadas en capitales del mundo y participaron de diferentes eventos públicos. [...] Ese mismo año, Jacoby y Sainz comenzaron a planear la campaña *Yo tengo sida* (1994), que consistió en una serie remeras en los colores verde, azul y rojo estampadas con la misma

Os próprios países de língua inglesa progrediram a vulgaridade para vulgarização, seguindo um traçado histórico. Todos os padrões de dominação entre povos tanto combinam, em seu início, quanto concluem, em seu fecho, uma dominação idiomática, que costumeiramente atravessa essas pontas renovando-se através da emissão exaustiva e sucessiva de expressões e gírias, entre outros expedientes.

Linguagem é vírus mortal.

Respostas a pandemias tendem, com prioridade, à corrosão da proximidade física, seja como ato imediato de prevenção coletiva, seja como prática de repulsa individual. Em contraponto, tendem a exaltar outros contextos de aproximação, que estão bastante comprometidos com a relação entre os recursos específicos das comunidades de incidência, de um lado; e os momentos tecnológicos e informacionais globais, de outro. Na forma e no momento que os últimos alcançam os primeiros.

Respostas a pandemias tendem, dentro dessa relação, como já visto, a conciliar pares por compreensão mútua e comunhão de experiências, e tendem daí à fundação de certa “ética de proximidade”⁵¹⁵ específica, que acautele tais compreensão e comunhão, ao menos em seio afetivo. O inglês, desde as navegações, é por método um idioma pandêmico, viral. Laudatório de acertadas estratégias de influência política, depois muito impulsionadas pelo resultado dos esforços aliados da Segunda Guerra Mundial, que alavancaram a cultura norte-americana a suceder a europeia naquela representatividade supramencionada. E naquela hegemonia pressionada. O inglês se fez o esperanto da vida comum no último par de século, o anterior e o corrente. Se fez o passaporte para a cidadania cosmopolita que também ganhava seu molde ali, naquele século XX que adensou megalópoles pela primeira vez, e outorgou-lhes a voz cultural predominante.

O próprio Furuhashi passara em Nova Iorque, durante a década de 1980, um período bastante definidor quanto a práticas de produção de arte e de vivência coletiva – que frequentemente se embaçavam, confundindo elementos de uma na outra ou tornando-as

leyenda del título y confeccionadas en distintos talles. En un principio, el proyecto fue apoyado por la Fundación Huésped de Buenos Aires. Sin embargo, para su concreción fue financiado completamente por los artistas. [...] A los fines de amplificar el alcance de la campaña, presentaron el proyecto en la sede de la organización Act Up (AIDS Coalition to Unleash Power) en Nueva York y buscaron distintos canales de difusión”.

515 MARTINEZ, 2005, p. 4 (tradução nossa). No original: “ethics of proximity”.

uma só. Residia e produzia, então, no contracultural Greenwich Village, bairro que formou, com os vizinhos do sul da ilha de Manhattan, a região que muito formatou e disseminou tais práticas no período, como se repetirá mais adiante.

Lá, para ele, duas possibilidades vivenciais ganharam corpo e veículo expositivo: primeiramente, o drag (FIG. 120). Exercitado ocasionalmente na vida cotidiana, em travestismo; e mesmo em pequenas apresentações em clubes noturnos da região, em transformismo: “para o artista, o consumo de drogas, assim como a homossexualidade e o travestismo, são atitudes perigosas, ilegais e, portanto, assumidas publicamente como desafio à autoridade e contestação política”.⁵¹⁶

Figura 120 – Teiji Furuhashi em performance no espetáculo *S/N*, em 1994, Nova Iorque, EUA.



Fonte: Fotografia do autor.

Em ambos, Furuhashi vagava por personas aleatórias e retornava com fidelidade para a mais recorrente delas, a intemperada e apatetada Ms. Gloria: “Drag sempre foi a parte divertida da minha vida, quase um meio terapêutico de criar autoilusão. [...] Venho recriando a mim mesmo de um jeito escultórico desde a infância, brincando muito de me vestir. Mas acho que fui realmente apresentado ao ‘drag’ em Nova York. Em 1986”.⁵¹⁷ Segunda possibilidade: presenciar a experiência de existir coletivamente, de experimentar a troca constante e a divisão igualitária, em todos os afazeres e ganhos. Em todas as vertentes do estar no mundo, das privadas às públicas (também embaçadas na fronteira que as separa), bem ao estilo de pequena comunidade que o hippie acentuou e assentou. Mesmo do outro lado do mundo, assim o Dumb Type situaria seu *modus operandi*.

⁵¹⁶ MELENDI, 2017, p. 135

⁵¹⁷ FURUHASHI, 1995, não paginado (tradução nossa). No original: “Drag has always been the fun part of my life, almost a therapeutic way of creating self-illusion. [...] I've been recreating myself in a sculptural way since my childhood, playing a lot with dressing up. But I guess I was really introduced to ‘drag’ in New York. In 1986”.

Às vezes fico surpreso com o fato de tantos de nós termos sido capazes de ficar juntos. Não houve pagamentos regulares, nem planos futuros, nem garantias. Esse é o poder de uma visão compartilhada, ao invés de um contrato, eu acho. [...] Não tem hierarquia. Uma das razões pelas quais comecei o Dumb Type foi porque eu odiava a hierarquia nas companhias de dança e teatro japonesas. Há uma figura materna e uma figura paterna que você deve seguir inequivocamente. Também sou contra a tradição que temos de adiar o envelhecer. Você não precisa ser um cientista espacial para se dar conta de que mais velho nem sempre é melhor. [...] Temos em mente que somos pessoal e artisticamente iguais.⁵¹⁸

Além de trabalhar juntos, os integrantes do Dumb Type também viviam juntos, dividiam moradia, adotando esses (re)modelos de composição familiar e (re)arranjos de convivência social que predominaram muito sobre as propostas culturais ocidentais – portanto ‘mundiais’ – da década de 1960. E sucederam ao longo da década de 1970, nela amplificados numa espécie de zênite de ideologias segmentadas, que lutavam cada qual por sua causa, com baixa interseção entre agendas.

Formavam-se núcleos familiares como formavam-se coletivos artísticos como formavam-se coletivos ativistas, se não embaralhando em si esses conceitos e vivenciando-os como uma só praxe. Ainda assim, as narrativas identitárias que embalavam a inserção social de uma voz política voltavam-se a especificidades de causas a serem tratadas – com tal integridade que recrutavam envolvimento mais selecionados.

A dúbia década de 1980 sequenciará esses fluxos formativos, mas também principiará despojá-los das circunscrições nas quais ou se lutava por orientação, ou por raça, ou por gênero – exemplos sintomáticos de um fundamento social tão compartilhado quanto predicatório quanto defectivo, de uma raiz comum recorrente por debaixo do plantio das causas sociais: “Somos comunidades engajadas em uma coexistência frágil, se é que somos alguma coisa. Nossas coalizões mais significativas foram criadas no domínio do

518 Ibidem (tradução nossa). No original: “I’m sometimes amazed that so many of us were able to stay together. There have been no regular payments, no future plans, no guarantees. That’s the power of a shared vision, rather than a contract, I think. [...] There’s no hierarchy. One of the reasons I started dumb type is because I hated the hierarchy in the Japanese dance and theater companies. There’s a mother figure and a father figure who you are supposed to follow unequivocally. I’m also against the tradition we have of deferring to age. You don’t have to be a rocket scientist to figure out that older is not always better. [...] We keep in mind that we are personally and artistically equal”.

sexo”,⁵¹⁹ detecta o poeta chicogoense Essex Hemphill, falecido em decorrência da AIDS em 1995, aos trinta e oito anos de idade.

O eixo comum serve ao testemunho – esse sim basicamente universalizante – de uma motivação medular a ideologias e contratos sociais, bem ou mal. Mas não alivia dos coletivos manifestantes uma espécie de micro-segregação interior, pouco reputada a contemplar dentro de si causas entendidas como secundárias ou dissímeis àquelas de dogma pétreo dos grupos. Ou a engajar motivações cruzadas de grupos cruzados, com arcabouço para lidar com diversidades internas e compor segmentações associativas ainda muito menor que o atual – que, dali para agora, passará a possuir mais meios e mais histórico para entender o fortalecimento resultante de cooperações mais concretas entre agendas vizinhas, como se viu nas defesas dos conteúdos expositivos.

Histórico pavimentado ali, outra vez.

Em seguimento às formações de coletivos ideológicos e operacionais do par decenal anterior, a década de 1980 finalizava vários aspectos de amadurecimento de discursos de inclusão que, paradoxalmente, ainda carregavam consigo aspectos de rejeição. Em sentido de apresentação, a homoafetividade podia não constar ‘oficialmente’ nos esforços feministas, ou a negritude nos esforços por aceitação homoafetiva, afigurando uma então ascendente *homonormatividade*. Cujo regramento nada deve à de seu duplo heteronormativo, como já denunciara Hemphill: “Não havia nenhuma comunidade ‘gay’ para os homens Negros voltarem para casa na década de 1980. A comunidade que encontramos era tão mítica e distante da realidade dos homens negros quanto Oz do Kansas”.⁵²⁰

Hemphill motivou-se a inventariar sua tripla exclusão, que não se furtava a também ocorrer de um ao outro entre os espaços de luta pelo orgulho homossexual, pela conscientização racial e contra a negação da AIDS: “As melhores mentes gays da minha geração acreditam que falamos como uma só voz e sonhamos um só sonho, mas não somos monolíti-

519 HEMPHILL, Essex *apud* GLAVE, 2000, p. 281 (tradução nossa). No original: “We are communities engaged in a fragile coexistence if we are anything at all. Our most significant coalitions have been created in the realm of sex”.

520 Idem, 2021, não paginado (tradução nossa). No original: “There was no ‘gay’ community for Black men to come home to in the 1980’s. The community we found was as mythical and distant from the realities of Black men as was Oz from Kansas”. N. do T.: a maiúscula em ‘Black’ foi mantida em ‘Negro’, por corresponder a um evidente propósito afirmativo do poeta.

cos. Não respeitamos nem mesmo as diferenças uns dos outros. Estamos muito longe disso, Dorothy. Eu te digo, Kansas está mais perto”.⁵²¹ No ensaio “Sua mãe sabe sobre mim?”,⁵²² Hemphill desenreda:

Algumas das melhores mentes da minha geração querem que acreditemos que a AIDS aproximou as comunidades gay e lésbica, e as infundiu com princípios mais democráticos. Essa é apenas uma meia verdade, que reforça ainda mais o fato de que a comunidade gay continua operando a partir de uma percepção caolha de *comunidade*, de um só gênero e só uma cor, que tem mais propensão a reconhecer o loiro antes do Negro, mas raramente os dois conjuntamente. Algumas das melhores mentes da minha geração acreditam que a AIDS dotou a comunidade gay de uma estrutura mais responsável, mas o que a AIDS realmente consegue fazer é mostrar claramente o quão significativas são as diferenças culturais e econômicas entre nós; diferenças tão extremas que homens Negros sofrem um número desproporcional de mortes por AIDS dentro de comunidades com serviços de saúde gay muito sofisticados.⁵²³

Observe-se, com total facilidade – e clinicamente aberta visibilidade –, quais populações mais são vitimadas pelo SARS-CoV-2, para se constatar o excruciante prolongamento da afirmação, que atesta basicamente nenhuma alteração nas últimas décadas. Quiçá ateste perpetuação, no flanco em que pandemias são indiscriminadas em função viral e totalizadoras por surgimento, mas atingem sob expansões específicas, predilecionando corpos específicos, a partir das barreiras geográficas, sociais, econômicas, farmacológicas e mesmo policiais que encontram (FIG. 121).

521 Idem *apud* KENNEY, 2001, p. 193-194 (tradução nossa). No original: “The best gay minds of my generation believe that we speak as one voice and dream one dream, but we are not monolithic. We are not even respectful of one another's differences. We are a long way from that, Dorothy. I tell you, Kansas is closer”.

522 “Does your mama know about me?”. In: HEMPHILL, 1992, p. 41 *et seq.*

523 HEMPHILL, Essex *apud* RICH, 2010, p. 103-104 (tradução nossa). No original: “Some of the best minds of my generation would have us believe that AIDS has brought the gay and lesbian community closer and infused it with a more democratic mandate. That is only a partial truth, which further underscores the fact that the gay community still operates from a one-eyed, one gender, one colour perception of *community* that is most likely to recognize blond before Black, but seldom the two together. Some of the best minds of my generation believe AIDS has made the gay community a more responsible construction, but what AIDS really manages to do is clearly point out how significant are the cultural and economic differences between us; differences so extreme that Black men suffer a disproportionate number of AIDS deaths in communities with very sophisticated gay health care services”. N. do T.: a maiúscula em ‘Black’ foi novamente mantida em ‘Negro’, pela mesma razão supracitada.

Figura 121 – (Esq.) *C76, Junior*, 1988, acrílica sobre tela de Martin Wong (1946-1999), 66 x 48,2 cm. (Dir.) *Top cat*, 1990, acrílica sobre tela de Martin Wong, 53,3 x 76,2 cm.



Fonte: (Esq.) New Museum, Nova Iorque, EUA. (Dir.) P.P.O.W. Gallery, Nova Iorque, EUA.

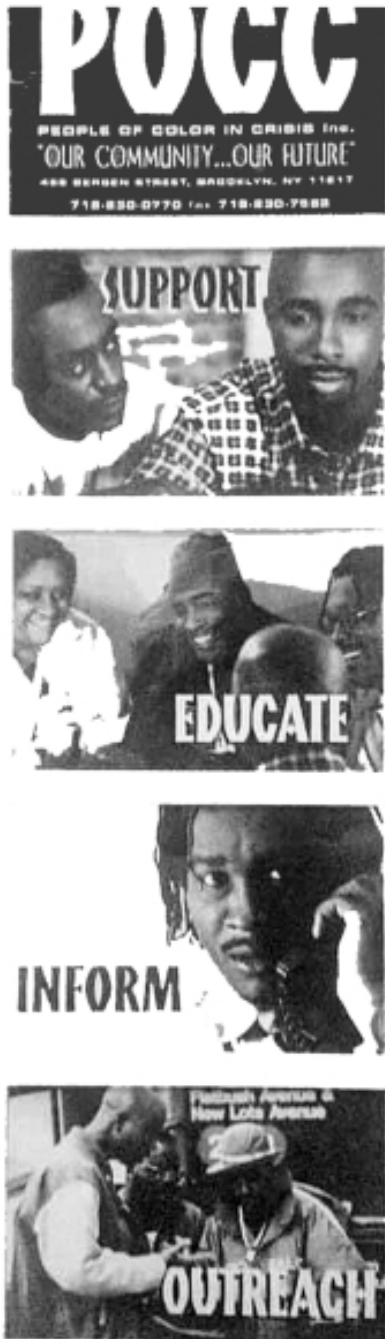
Basta abrir mais o panorama, para indiciar melhor a constância de diferentes regulagens e penetrações de distúrbios, e observar que vinte e seis milhões de pessoas vivem positivadas na África subsaariana, no momento desta escrita. Ou que dezesseis milhões de pessoas vivendo com HIV ao redor do mundo não têm acesso à medicação. Ou, ainda, que a Tailândia possui a mais alta prevalência do HIV em Ásia e Pacífico, atingindo nove por cento de sua população⁵²⁴. Tal panorama de desigualdades globais categorizando diferentes mecanismos de vulnerabilidade e de proteção, (in)capacitando diferentes políticas públicas, e conectando adversidades sanitárias regionais que se impactam mutuamente – com associações entre problemas de saúde, que agravam uns aos outros – sustenta pesquisas recentes adequarem certas endemias e pandemias a uma nova etimologia: sindemia.

O termo, valorizado na antropologia médica, aposta nesta *sinergia* como prefixo, e muito se desenvolveu dos estudos produzidos pela antropóloga Merrill Singer⁵²⁵ em meados da década de 1990, bem quando Hemphill partia. Singer explorava o quanto a AIDS, a violên-

524 Cf. UNAIDS, 2019, não paginado.

525 Cf. SINGER, 2009.

Figura 122 – Lambe afixado no bairro do Brooklyn, Nova Iorque, c.1990, medidas desconhecidas.



Fonte: [instagram.com/louisfrancois534](https://www.instagram.com/louisfrancois534)

cia e o abuso de substâncias interagiam entre si e se afetavam mutuamente nos centros urbanos estadunidenses, para piorar seus quadros específicos em territórios mais desassistidos. Hemphill bradava com antecipação essas conexões, completando sua oralidade com sua escrita e vice-versa, como neste trecho de seu poema *Heavy breathing*.⁵²⁶

Vagueio em escassas capas de látex.
 Não anoro vergonha.
 Não solicito piedade.
 Celebro minhas tendências naturais,
 fotossíntese, costumes eróticos.
 Me permito sonhar com rosas,
 embora saiba que a guerra sangrenta continua⁵²⁷

Para cuidar, do jeito possível, das feridas abertas dessa guerra continuada, secular, a comunidade negra, em relação à AIDS, contava consigo. E olhe lá, consideradas as rugas internas. A interna e externamente controversa subseção homossexual, tão mais atingida naquela fase. Se a cena cultural de Washington, por exemplo, confiava voz e escudo na postura combativa de Hemphill, que não recusava palanques; a nova-iorquina – mesmo fornida de um ACT UP e um Gran Fury – precisou setorizar uma atenção para si. No período mais agudo da pandemia, operou a agência intitulada POCC: *People of Color in Crisis*, outra seminal organização não governamental

526 Respiração pesada.

527 HEMPHILL, Essex *apud* GLAVE, 2000, p. 278 (tradução nossa). No original: “I prowl in scant sheats of latex. / I harbor no shame. / I solicit no pity. / I celebrate my natural tendencies, / photosynthesis, erotic customs. / I allow myself to dream of roses / though I know the bloody war continues”.

de autodefesa civil contra a AIDS, desmatando acessos a tratamentos paliativos e cuidados de saúde mental diante da pandemia. Como cicatriz da continuidade da sangria dessa guerra sem fim, a história guardou, dessa instituição, registros mais escassos que as capas de látex de Hemphill (FIG. 122), que conclui (noutro trecho, agora do poema *The tomb of sorrow*,⁵²⁸ cuja tradução não pode salvar a assonância do original):

eu luto contra
 pragas, conspirações,
 pressão,
 paranoia.
 Todo mundo pergunta o preço
 para a minha existência⁵²⁹

Embora também perdue até hoje – especialmente quanto à incorporação dos novos acordos familiares nos costumes –, esse desenvolvimento de núcleos por afinidades eletivas e exclusivas, que só ascendia nos decêndios de 1960 e 1970, em presença numérica e em visibilidade social (decorrente dessa mesma presença e também daquelas mesmas formações militantes) perderá fôlego ao longo da década oitentista.

As razões dessa perda de fôlego se entretecem umas nas outras, através do sólido valor de *individuação* que o decênio estipula e que a contemporaneidade acolhe e amplia, fundamentando um novo funil até nas disputas inclusivas, mais voltado à resistência do singular do que do plural. Dizem essas razões sobre a aceleração econômica ocidental – sublinhe-se outra vez a preminência representativa do termo *ocidental* –, muito conseqüente da explosão das megalópoles como exemplo de estilo de vida desejado (fundado enfim em solidão e concorrência entre pares), e seu escalonamento de valores sobrepondo determinadas atividades, determinados perfis, determinadas cidades.

Dizem sobre a chegada da AIDS, distanciando interações e fragmentando diálogos recém-conquistados.

Dizem sobre o ensimesmamento adjacente à ciberestética nascente, pela portabilidade eletrônica que ela iniciou – redirecionando às telas, desde então, parte significativa dos laços sociais – algo que condicionou, primeiro e vigorosamente, a realidade extremo

528 O túmulo da tristeza.

529 HEMPHILL, Essex *apud* GUERRERO, 2009, p. 39 (tradução nossa). No original: “I struggle against / plagues, plots / pressure, / paranoia. / Everyone wants a price/ for my living”.

oriental. O Dumb Type já divisava esse caminho sem volta, potencialmente banalizador para a imagem, acreditando que o público japonês divisava a arte essencialmente como *entretenimento*. Se essa noção, antiga e recorrente, se aprofundou de forma abissal com a expansão imperial das redes e dos algoritmos ditando vidas, sua internacionalidade antecede tal expansão, pelos mais diversos impulsos e ajustes nacionais, a um exemplo brasileiro:

A ideia de cultura e arte como mercadoria, como espetáculo para diversão, é a fatura que herdamos do golpe militar. Desde então, cultura e política, diversão e formação, entretenimento e crítica são vistos como coisas opostas. Naturaliza-se a ideia de que o campo da estética deve ser desvinculado da vida política efetiva, pois disso depende a sua qualidade.⁵³⁰

Reverter os códigos é boa saída. Somente forjando esse composto instrumental distrativo, e por debaixo dele inserindo seus ganchos políticos, foi como o coletivo apostou – e ganhou – encontrar algum espaço de debate dentro de uma sociedade também opressora – mas num molde de classes menos oprimido pela exploração intencionada e mais por ritualismos e tradições inimputáveis.

O sistema de acondicionamento de conteúdos do Dumb Type, por injeção ou recondução de ferramentas comunicacionais populares e acessíveis, toma a AIDS como bandeira quando Furuhashi assume sua condição positiva perante a coletividade, recusando a muidez conservadora e publicando a honesta carta que abre este capítulo, num fronteamen- to emblemático por todos os ângulos em que se o observe. Inclusive o da receptividade local: “No Japão, ninguém – surpreendentemente *ninguém* – de fora da comunidade gay me abordou sobre isso, embora dava pra sentir que eles estavam interessados”.⁵³¹ Natural da mesma Quioto de onde partiu o coletivo, Furuhashi falecerá em 1995 por ‘sangue envenenado’, a “septicemia induzida pelo HIV”,⁵³² aos trinta e cinco anos de idade.

Foi uma decisão prática. Eu sabia que, se quisesse criar uma obra autobiográfica, teria que abordar a AIDS, e não queria que todos que a vissem ficassem especulando se era fato ou ficção. Queria que ficasse

530 COSTA; VILLAS BOAS; ESTEVAM, 2018, p. 40.

531 FURUHASHI, 1995, não paginado (tradução nossa). No original: “In Japan, nobody—amazingly nobody—outside the gay community has approached me about it, although I can smell that they are interested”.

532 MARTINEZ, 2005, p. 2 (tradução nossa). No original: “HIV induced septicemia”.

claro para o público que estou vivendo com AIDS. Mas não pretendia que fosse um gesto heroico. Nunca saí do meu rumo para anunciar, porque não é minha identidade principal. [...] Não tenho uma identidade primária. Só estou dizendo que ser HIV positivo não o é. Quero enfatizar isso porque as pessoas que vêm a me conhecer deixam que o fato de eu ser HIV positivo domine nossa interação. Isto tem um impacto particularmente forte em pessoas que não têm muitos amigos soropositivos; imediatamente se torna minha primeira identidade aos olhos deles. A questão é que não quero que esse seja o único critério de como as pessoas reagem a mim.⁵³³

Com erosão sorológica mais acelerada, como a de Haring, Furuhashi terá o período exíguo de um único ano, entre a publicação da carta e seu falecimento, preenchido pelas últimas performances, videoperformances, instalações e videoinstalações. Todas também francamente tematizadas na soropositividade – dele e do mundo.

4.3. *Habeas data*

Após tornar público seu diagnóstico, Furuhashi seguirá atuando com o Dumb Type na opulenta S/N, (FIG. 123) ativa desde a ciência anterior do coletivo quanto à sua positividade, ressoando concentrar num só espetáculo todas as frentes ferramentais que eles exploraram ao longo dos anos, reunidas para a promoção de uma experiência espectadora que vai além da audiência contida em quarta parede. Seu bombardeamento conjunto de som, dança, interpretação, diálogo remoto, videografia e projeção (FIG. 124) estimulam uma reação sensorial que sensibiliza até a derme e o batimento de quem assiste, bem ao gosto de Burroughs.

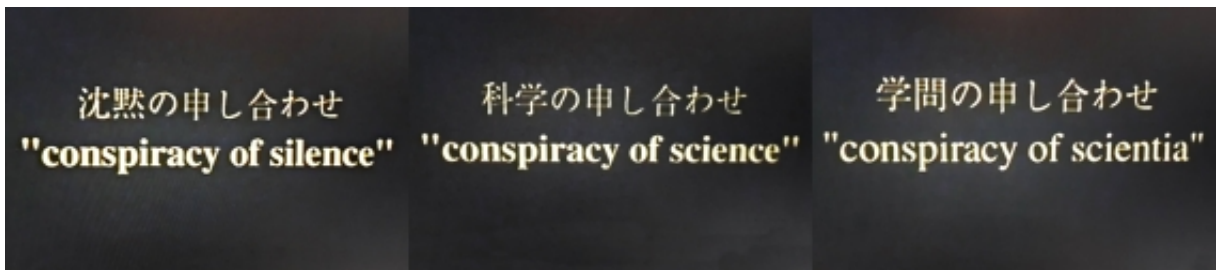
533 FURUHASHI, 1995, não paginado (tradução nossa). No original: “It was a practical decision. I knew that if I wanted to create an autobiographical work, it was going to have to address AIDS, and I didn't want everyone who saw it to be speculating about whether it was fact or fiction. I want it to be clear to the audience that I am living with AIDS. But I didn't intend it as a heroic gesture. I've never gone out of my way to advertise it because it's not my primary identity. [...] I don't have a primary identity. I'm just saying that being HIV positive is not it. I want to stress this because people who get to know me let the fact that I am HIV positive dominate our interaction. This has a particularly strong impact on people who don't have a lot of HIV-positive friends; it immediately becomes my first identity in their eyes. The point is that I don't want this to be the only criteria for how people respond to me”.

Figura 123 – Cenas do espetáculo *S/N*, em Adelaide, Austrália, 1994.



Fonte: dumbtype.com

Figura 124 – Projeções do espetáculo *S/N*, em Nova Iorque, EUA, 1994.



Fonte: Fotografia do autor.

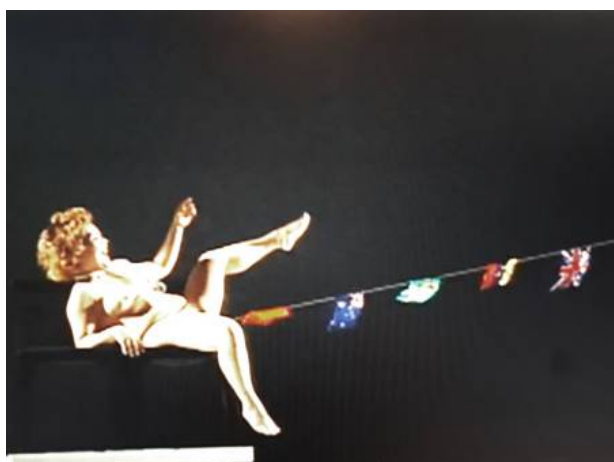
S/N (1992-96) foi motivada pela contaminação do antigo diretor Teiji Furuhashi pelo vírus HIV, que causa a AIDS, pelas questões políticas da AIDS e, mais significativamente, pelo interesse prevalecente do Dumb Type em como a identidade individual é acondicionada dentro de cada indivíduo. A performance desafiou a linha tênue entre a ficção teatral e a realidade, através de seu estilo incomum de programa de entrevista ‘ao vivo’ (no qual o próprio Teiji se apresenta, junto com alguns outros artistas, como ‘homossexuais’ e ‘HIV positivos’). Uma ampla gama de imagens, escritos e vinhetas em torno desses temas foram combinados com dança surpreendentemente nova, bem como vídeo e slides, iluminação e sons. A obra repercutiu em muitos segmentos da sociedade; sua mensagem “o que a arte pode fazer pela sociedade e pelo indivíduo?” chocou a comunidade do teatro e das artes visuais, bem

como a comunidade em geral e os ativistas, todos convivendo com a crise do HIV/AIDS.⁵³⁴

Por sob esse bombardeio intercampos, *S/N* centraliza uma capacidade de gerar indagações racionais, conduzidas na experiência e particularizadas a partir dela: sobre a AIDS; sobre a geração (nos cardeais geográficos do *zeitgeist*, se aproximando e assemelhando); sobre explicitudes sexuais, de orientação e de travestimento/transformismo; sobre performance e nudez. Sobre o complicado encontro entre ciência e arte. Sobre dialéticas na ordem do dia: entre tempo real, gravação e reprodução. Sobre as pautas internacionalizadoras (FIG. 125) e sobre as ciberespaciais, ambas então em trânsito da gestação para a implementação, já aparecendo em muitas e diferentes obras. De Fani-Kayode a Fournier as primeiras; de Wojnarowicz a Haring as segundas.

Trânsito para o qual, repise-se pela tese, o tranco da AIDS muito colaborou. Furuhashi destrincha o título: “S é para sinal [signal], N é ruído [noise]. Na terminologia de áudio, a quantidade relativa de informações efetivas versus estáticas, contidas numa mensagem codificada, é chamada de ‘porção S/N’. É uma metáfora direta para a complexidade dos tempos em que vivemos”.⁵³⁵ Argumente-se a permanência hoje – ou a avultação – dessa complexidade, se como estática se compreenda a desinformação, as *fake news*.

Figura 125 – Cena do espetáculo *S/N*, em Nova Iorque, EUA, 1994.



Fonte: Fotografia do autor.

534 CASTELLI, 2020, não paginado (tradução nossa). No original: “*S/N* (1992-96) was triggered by the former director Teiji Furuhashi’s infection by the HIV virus that causes AIDS, the political issues of AIDS, and, more significantly, Dumb Type’s overriding interest in how individual identity is conditioned within each individual’s self. The performance challenged the fine line between the fiction of theater and reality through its unusual ‘live’ talk show style (in which Teiji himself comes out, together with a couple of other performers, as “homosexuals” and “HIV positive”). A wide range of images, texts and vignettes surrounding such themes were combined with strikingly new dance as well as video and slides, lighting and sounds. The piece reverberated across many groups in society; its message ‘what can art do for society and the individual?’ shocked both the theater and the visual arts community, as well as the general community and activists, all living with the HIV/AIDS crisis”.

535 FURUHASHI, 1995, não paginado (tradução nossa). No original: “S is for signal, N is noise. In audio terminology, the relative amount of effective versus extraneous information contained in a coded message is called the ‘S/N ratio’. It’s a straightforward metaphor for the complexity of the times we live in”.

SIGNAL/NOISE: No palco, corpos reais expostos assumiram o papel de distorção de sinal, lutando contra dispositivos tecnológicos de palco cada vez mais sofisticados. Com a AIDS como o centro, questões como gênero, homossexualidade, nacionalidade, identidade e vida e morte foram expostas. No entanto, eles não só criticaram a questão da discriminação na sociedade contemporânea, mas também consideraram como usar esse criticismo como uma oportunidade para formar um afeto inteiramente novo = Comunicação. Essa comunicação algo está nas diferentes interseções entre a multiplicidade de mídias criadas pelos humanos (da linguagem corporal à rede de computadores), e não deve ser dispositivo transmissor de poder”.⁵³⁶

Profetas nominados, profecia posta: trinta anos depois, é justo por esse acesso indevido que transita a desinformação, no grave propício da transmissão de poder.

Trinta anos depois, o ruído na comunicação dos corpos e das redes subiu de uma estática incômoda, mas administrável, para uma capacidade aparentemente ilimitada de produzir e disparar pós-verdades, crises de perícias, manipulações da opinião pública por espelhamento dos semblantes da informação verificada. Noutra reuso da imagem e da linguagem, noutra inversão do agitprop.

Trinta anos antes, ao sintonizar os primeiros sintomas de doenças sistêmicas da contemporaneidade, os trabalhos do Dumb Type profetizam a mudança em andamento das guerras culturais. Como pontuado nas tensões expositivas exploradas no capítulo de abertura, agora se afastam as guerras de *posição*, para se deflagarem as guerras de *movimento*, capazes de invadir espaços simbólicos e também reais, de desprender-se da aba democrática sem restrição nem contrição, para fornecer ou ao menos forçar transmissão de poder. Na emulação e no amparo das crenças digitais.

536 CASTELLI, 2020, não paginado (tradução nossa). No original: “SIGNAL/NOISE: On the stage exposed real bodies took the role of noise distortion fighting against even more sophisticated technological stage devices. With AIDS as the center, issues such a gender, homosexuality, nationality, identity, and life and death were brought out. However they not only criticized the issue of discrimination in contemporary society, but they also considered how to use this criticism as an opportunity to form an entirely new love = Communication. This communication is rather the different intersections of the multiplicity of the media created by humans (from body language to the computer network) and it must not be transmission devices for power”.

Sem a participação do Dumb Type, em 1994 a poente videoinstalação *Lovers (Dying pictures, loving pictures)* carregando “a seu modo, em parte, a mensagem [...] de sua morte imanente”,⁵³⁷ será o canto do cisne de Furuhashi, seu “único trabalho solo que pode ser visto, talvez apenas tenuemente, como sua primeira e última produção de mídia”.⁵³⁸ *Lovers* (FIG. 126) comungará com *S/N* muitos dos recursos – bem como das investigações linguísticas –, como a ambientação sonora e a projeção de mensagens textuais com formatos

Figura 126 – *Lovers (dying pictures, loving pictures)*, 1995, instalação de Teiji Furuhashi em Tóquio, Japão, medidas adaptáveis aos espaços expositivos.



Fonte: Fotografia de Nobutada Omote / The National Museum of Art, Osaka, Japão.

gráficos. Arriscará mais um passo na videografia, ao alcançar a tela circundante (nas quatro paredes), assim retirando o espectador da posição recuada e inserindo-o no espetáculo.

Dessa forma, o trabalho se constituirá mais próximo de uma instalação, a ser percorrida ou presenciada de dentro. Com o adido da interatividade, em seus primeiros passos históricos: sensores de presença faziam com que todos estes

elementos visuais respondessem de uma forma à proximidade do espectador, de outra à sua distância. Nesta razão aparecendo ou sumindo, adensando ou esvaindo suas ofertas cinéticas.

Assim, introduzido num cubo totalmente escuro, o espectador agora também é partícipe (como é comum no formato performance), por acionar os engenhos teatrais com seu movimento. Fica cercado de mulheres e homens nus, em tamanho próximo do natural, transitando pelas telas a seu redor. Estes ora circulam, ora correm, ora se roçam, ora se abraçam, ora abraçam o vazio à sua volta. Ora se sobrepõem: um mais que abraço. Corporificam e desvanecem, partindo da velocidade sutilmente retardada até chegar na disparada.

537 MARTINEZ, 2005, p. 2 (tradução nossa). No original: “in this way, in part, [...] message [...] was of his immanent death”.

538 Ibidem, p. 2 (tradução nossa). No original: “only solo work it can be seen, maybe only tenuously, as his first and last media production”.

Para depois voltar à câmera lenta ou mesmo à inércia – como se a existência acercada de um outro, o espectador, agitasse aquelas personagens tão logo seja detectada, animando-as, sugerindo noções de estar junto e coletividade como afirmativas de resistência à AIDS.

Para ser percorrida (ou mesmo presenciada com imobilidade observadora, mas, ainda assim, de *dentro*), *Lovers* estabelece uma segunda camada de deslocamento nominativo, promovendo uma desordem semântica nas tentativas de definição de qual a linguagem única – ou ao menos dominante – da obra. Esse é outro saudável desregulamento criterioso que a década de 1980, principalmente, afrouxa e transmite para a contemporaneidade – quando, afinal, boa parte dos produtos da arte não se conclui sem interseção de métodos, de materiais, de referentes.

No caso de *Lovers*, a tremulação parte de quando a performance e demais recursos ambientes encontram a instalação, e segue para quando a instalação só comunica a partir do grande formato ou mesmo da monumentalidade. Quando o *de dentro* do observador é engolido pelo entorno, que fala alto com ele e requer sua vivência física, requer que ele componha a obra, se torne parte. Algo que a arte sobre a AIDS, em qualquer uma de suas diferentes expressões, sempre esteve a requerer.

Os personagens deambulantes nas paredes escuras de *Lovers*, além de anônimos pela mesma requisição – pessoas comuns, quaisquer pessoas – amiúde se perfilam algo imprecisos, tanto pela granulação saliente das reproduções quanto por certa transparência. Tanto pela baixa resolução dos processamentos digitais do período quanto para sugestionar a movimentação do espectador: se ele se aproximar demais de uma das paredes projetivas para ver melhor, a figura que surge é a do próprio Furuhashi, também despido.

A simultaneidade envolvida, além disso, é a de estar até certo ponto nu, mesmo que apenas sob a superfície da ciberestética. Isso é o que aponta para dois sentidos da narrativa digital: um judaico-cristão, e um budista, já que Furuhashi era ele próprio budista e que historicamente a cultura judaico-cristã informa muitos de nós sobre muitos de nossos problemas, dentro de parte da própria cultura ocidental. Para ilustrar este ponto, devemos não apenas ver as representações de corpos nus, mas olhar para sua sobreposição e, por sua vez, para nosso ethos imaginativo sobreposto, de estar nu em público. Mais uma vez, o ponto histórico é que podemos ser limitados pelo próprio ethos da cultura judaico-cristã,

se observarmos que *Lovers (Dying Pictures, Loving Pictures)* foi a primeira e a última obra de arte de Furuhashi, em algum grau de aproximação. Talvez, de uma forma perversamente agnóstica, o tema de *Lovers (Dying Pictures, Loving Pictures)* seja visto como dividido representacionalmente, como se estivesse sob uma noção de ser simultâneo: por um lado, podemos ver uma nudez como não-ocidental, à luz do Judaísmo-Cristianismo, e por outro lado podemos ver uma perspectiva ocidental de um budismo oriental. Essa é a perplexidade do momento que é a primeira e a última imagem da obra de Furuhashi. A distância ética, dessa forma, permanece socialmente ambígua. Podemos recordar a afirmação moral em Mateus 20:16, do Novo Testamento: “Assim os últimos serão os primeiros, e os primeiros os últimos: porque muitos serão chamados, mas poucos escolhidos”.⁵³⁹

Figura 127 – (Esq.) Nº 7, 1975, linha em ponto de agulha sobre entretela de Nicolas Moufarrege (1947-1985), medidas não informadas. (Dir.) *An ile*, 1975, linha em ponto de agulha sobre entretela de Nicolas Moufarrege (1947-1985), medidas não informadas.



Fonte: Contemporary Arts Museum Houston, EUA.

539 Ibidem, p. 5 (tradução nossa). No original: “The simultaneity involved, moreover, is one of being to some degree naked, even if only beneath the surface of the cyberaesthetic. This is what points to two senses of digital narrative: One Judeo-Christian, and one Buddhist, as Furuhashi was himself Buddhist and that historically Judeo-Christian culture informs many of us of many of our problems within part of Western culture itself. To illustrate this point we must not merely see the representations of naked bodies, but look to their overlapping, and in turn to our imaginative overlapping ethos of being naked in public. Again, the historical point is that we may be limited by the very ethos of Judeo-Christian culture if we see that *Lovers (Dying Pictures, Loving Pictures)* was Furuhashi's first and last artwork, to some degree of approximation. Perhaps in a perverse agnostic way the subject matter of *Lovers (Dying Pictures, Loving Pictures)* is seen as split representationally, as if under a notion of being simultaneous: on the one hand we may see a nudity as non-Western in light of Judeo-Christianity, and on the other hand we may see a Western perspective of an Eastern Buddhism. This is the perplexity of the moment that is both the first and last images of Furuhashi's work. Ethical distance, in this way, remains socially ambiguous. We can recall that in Matthew 20:16, of the New Testament, the moral statement, ‘So the last shall be first, and the first last: for many be called, but few chosen’”.

Embora de Ocidente e Oriente se possa testemunhar (especialmente do primeiro, pelo pertencimento) os imperialismos longevos, ditando construtos culturais longevos (e vice-versa), tomem-se os dois, por um momento, em seus abstrativos mais genéricos: enquanto guarda-chuvas conceituais que não devem nem precisam ignorar toda a multiplicidade de seccionamentos, vizinhanças, rivalidades e particularidades culturais (FIG. 127). Que cindem recortes regionais às vezes do tamanho quase preciso de um país, nesse sentido mais coincidentes do que realmente regulados por fronteiras atribuídas pelo homem. Outras vezes maiores, abraçando algumas ou muitas nações. Outras menores, cabendo as mais plurais tradições dentro de um mesmo e único território nacional, coexistindo umas com as outras com troca ou com atrito, com acordo ou barbárie.

Ainda assim, para seguir esta proposta de giro amplo sobre a AIDS sem desprezar barreiras epistêmicas mais corpulentas, de captação cultural menos instrumentada daqui (como a japonesa) (FIG. 128), é possível e frutífero prospectar essa divisão banal do planeta em duas bandas a partir de aspectos que perpassem e/ou estendam nalguma medida os compostos mais sólidos dentro de cada qual. Religião é um deles. Potencialmente o maior deles. É possível e frutífero, também, sondar o espaço territorial que responde, ao mesmo tempo, como limite e encontro entre Ocidente e Oriente, onde tanto se borram essas distinções intelectivas, quanto se irradiam para ambos os lados. Espaço, aliás, que berça as grandes religiões, senão a humanidade como se a concebe. Não haveria maior propriedade que a deste confuso posto de mediatriz, naturalmente tenso, onde culturas tendem a colidir e pressionar convivência, alternando ou friccionando dominâncias várias, para o anjo vencido batizar e territorializar Israel:

Figura 128 – AIDS Series / Geisha and Ghost Cat, 1989, xilogravura ukiyo-ê de Masami Teraoka, 90.2 × 68.9 cm.



Fonte: Catharine Clark Gallery, São Francisco, EUA.

E disse-lhe: Qual é o teu nome? E ele disse: Jacó.
 Então disse: Não te chamarás mais Jacó, mas Israel; pois
 como príncipe lutaste com Deus e com os homens, e
 prevaleceste.
 [...] E manquejava da sua
 coxa.⁵⁴⁰

Perto do impreciso e disputado centro geodésico das projeções cartográficas planetares, equilibrado nas coordenadas latitudinais e nas longitudinais, esse Israel é fundado e re-fundado, batizado e rebatizado, nascido e renascido, dependendo de por qual concepção se o tome. Aqui, salve-se-lhe a concepção poética, cujo ponteio reúne todos os retalhos de conteúdos numa só colcha de memórias de vidas, de dias contados. E também a concepção trágica, que quer reunir seus filhos restados de um Holocausto, com o qual a AIDS possui essas costuras fortes. Para Shoá e AIDS, salvem-se-lhes as histórias de seus Jacós, chamados e escolhidos. Filhos manquejantes, marcados. Filhos diaspóricos, peregrinos, a pensar casa para voltar.

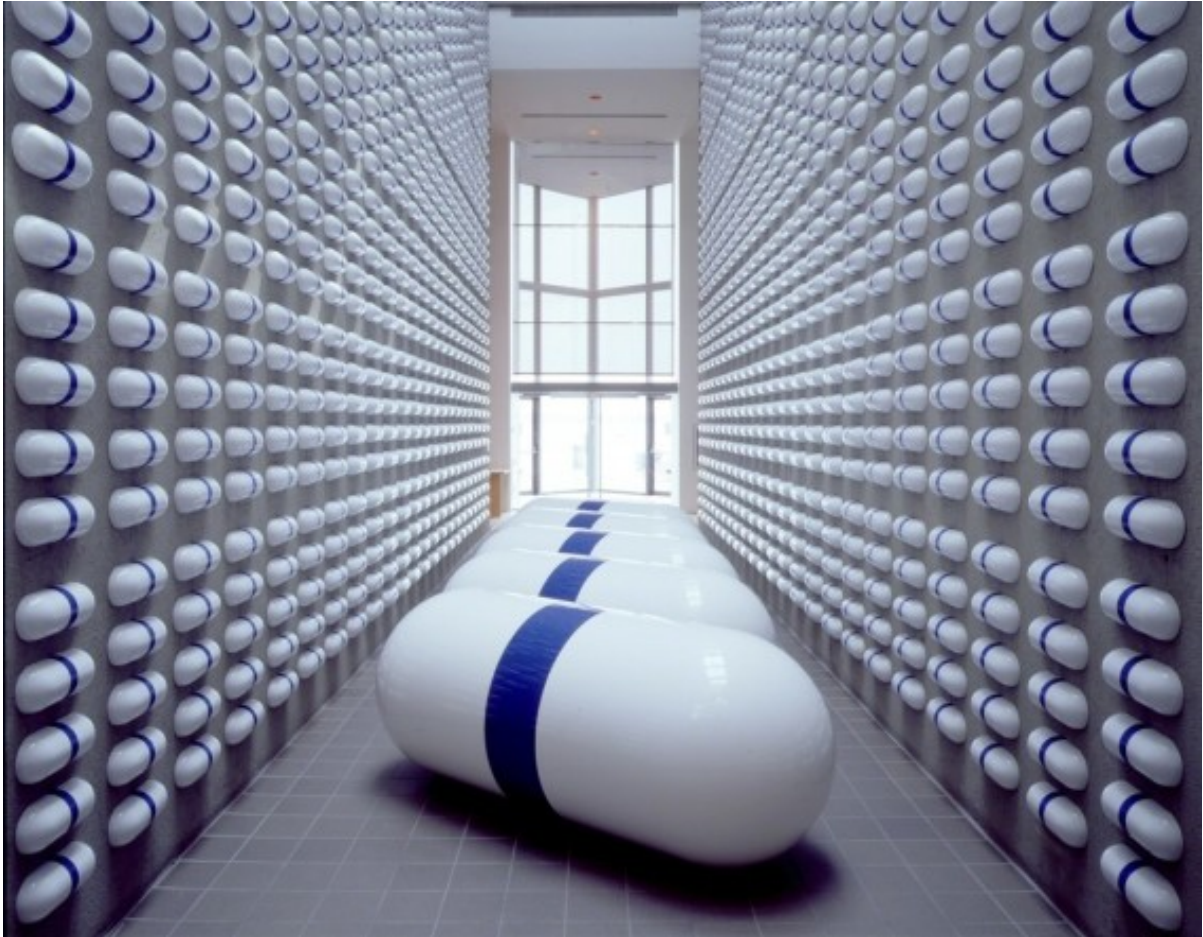
Se a área que os une e separa já é originalmente imprecisa para qualquer critério de escrita que se valha a investigá-la, esses polos ocidental e oriental, tão assinalados para identidade e identificação, vão também misturando seus sedimentos com os chacoalhos sucessivos da contemporaneidade. Antes, fertilizados mais amplamente ao longo do último século, e germinados mais eficazmente a partir da década oitentista, do final de milênio. Tempo de apreensão mais tátil de um zeitgeist de inaugurada função universal, através dessa *cadeia de acontecimentos a avançar a história*: além da própria pandemia de AIDS, a portabilidade e a comunicação de rede que se esboçavam àquela altura, e propiciariam uma segunda camada geofísica, à altura das nuvens e assim intitulada. Cujas origens, a difusão, o trânsito e sua respectiva velocidade são indiscerníveis e fantasmáticos.

E as taumaturgias de Burroughs: a atenção cultural trespassada por ficção científica, por orientação não normativa, por apelo apocalíptico e por viralidades de linguagem. Podendo ser tomadas tanto por dar sombra à digitalidade e aos intercâmbios expressivos do Dumb Type, como também por regar e fortalecer os plantios piratas do General Idea. Cada qual numa ponta do globo interpretado – Japão e Canadá –, mas unidos ainda na monumentalidade que recrutam para dar suporte às suas oratórias, especialmente a par-

540 Gn 32: 27-31.

tir da AIDS.

Figura 129 – *One Year of AZT/One Day of AZT*, 1991, instalação do General Idea (1.825 unidades cápsulas de vinil montadas em parede, 12,7 x 31,7 x 6,3 cm. cada).



Fonte: National Gallery of Canada, Ottawa, Canadá.

Continuadas fronteiriças, ininterruptas e profusas com o surgimento da pandemia, – na mesma intensidade de antes, mas agora com o ádito da urgência –, as criações do General Idea também vão tecendo o relato de si, pela correspondência entre a tematização e as condições de seus membros. Imbricadas na literalidade discursiva, “desde *PLA©EBO* (1991), com suas pílulas gigantes em vermelho, verde e azul, até o grande projeto *One Year of AZT/One Day of AZT* (1991), exposto no Museu de Arte Moderna de Nova York”⁵⁴¹ (FIG. 129). O ano de produção coincidente dessas duas instalações de grande dimensão –

⁵⁴¹ SELZ; STILES, 2012, p. 965-966 (tradução nossa). No original: “from *PLA©EBO* (1991), with its giant pills in red, green, and blue, to their major project *One Year of AZT/One Day of AZT* (1991), exhibited at the Museum of Modern Art in New York”.

com conseqüente e motivado apequenamento do observador dentro delas – não deve ser despercebido: exemplifica o quanto a janela produtiva se fechava pelos agravamentos de Partz e Zontal, igual as janelas de Haring e Furuhashi. E também o quanto a sensação de vertigem e o princípio de apressamento mediavam toda a percepção do *momento histórico incomum* para os artistas em atividade.

Momento no qual a AIDS, além de explodir em si, também viera coroar uma reflexão já corrente sobre a supremacia do direito autoral, da proteção autoral, da patente e das legislações de propriedade e acesso. Que passou então a investigar sobretudo a indústria farmacêutica, em sua imposição lucrativa sobre vida e morte. Quarenta anos depois, tal imposição permanece investigada, sem dispensar seus vínculos indisfarçáveis com as administrações estatais, tampouco aqueles com a constatada lucratividade que as medicações de uso contínuo rendem, comparativamente às vacinas. Sugerindo assim melindrosas intencionalidades para tão longo tempo de inconcussibilidade vacinal. Nem sanativa, nem preventiva. Sugerindo o empresariamento de um setor cuja razão de ser e cuja responsabilidade divergem opositivamente da monetização.

Qual reflexão não incidia somente sobre a empresa farmacológica, em seu haver industrial e subvencionado, pública ou privadamente. Ou ambos. O assombro e a interrogação sobre o agenciamento tentacular de marcas corporativas sobre a vida já vinham tendo seu ruído suprimido, dentro da captação do radar da arte atenta aos adventos de seu tempo e lugar. Adventos também surtidos pelas afirmações de desapego beat e hippie, notadamente contrárias à conformada unissonância do produto comercial. Como testemunha Bronson ao descrever os dogmas urdidores do General Idea:

A chave para a cultura contemporânea do consumo é o copyright: sem o copyright e a santidade da autoria (individual e/ou corporativa), a megaeconomia de hoje entraria em colapso – imagine a Microsoft, por exemplo, sem copyright. Os museus atuam como guardiões simbólicos da virtude do copyright, e a opinião de um especialista em arte sobre a autenticidade de uma obra pode fazer os valores avançarem ou despencarem em grandes quantias de dinheiro. O General Idea sempre acreditou no domínio público, e grande parte de nossa produção foi guarnecida nele. [...] Durante todos os vinte e cinco anos de nossa colaboração, questionamos e brincamos com vários aspectos da autoria

e do copyright.⁵⁴²

Radicado no registro do múltiplo, cuja reproduzibilidade argumenta esses enredos, com a AIDS o General Idea, da mesma forma que o Gran Fury, assim condicionava o didatismo de explicar – e ao mesmo tempo entender – aquela catástrofe. Permanecia traçando a re-codificação que o trio diligenciava desde sua formação, transversal a todos os códigos comunicacionais possíveis. Até os de abrigo cultural sacralizado: “Ao incorporar o comércio dentro da galeria – e a arte dentro do comércio – o General Idea desafiou a ideia do museu como um espaço puro, não infectado por compra e venda”.⁵⁴³ Por conseguinte, até mesmo os artísticos (FIG. 130), quando ressignificáveis por aproveitamento de alguma sobrecarga iconográfica, tanto aquela encaminhada por apoderamento e empoderamento historiográfico e patrimonial, claro caso de Mondrian e Duchamp, quanto aquela que circula desmedida nas veias mais comuns da sociedade, induzida comercialmente ao ponto da saturação. Bronson conclui:

Figura 130 – (Esq.) *AIDS*, 1987, serigrafia do General Idea, 76,2 x 76,2 cm.. (Centro) *LOVE*, 1967, serigrafia de Robert Indiana, 86,3 x 86,3 cm. (Dir.) *RIOT: Stonewall '69/AIDS Crisis '89*, 1989, adesivo do Gran Fury, 12,7 x 8,9 cm. (pormenor).



Fonte: (Esq. e Centro) MoMa, Nova Iorque, EUA. (Dir.) International Center of Photography, Nova Iorque, EUA.

542 BRONSON, A.A. *apud* SELZ; STILES, 2012, p. 1052 (tradução nossa). No original: “The key to contemporary consumer culture is the copyright: without the copyright and the sanctity of (individual and/or corporate) authorship, today’s mega-economics would collapse – imagine Microsoft, for example, without copyright. Museums act as symbolic keepers of the virtue of copyright, and art expert’s opinion on the authenticity of a work can send values soaring or crashing by vast amounts of money. General Idea has always believed in the public realm, and much of our production was carried out there. [...] For the entire twenty-five years of our collaboration, we questioned and played with various aspects of authorship and copyright.

543 SMITH, 2016, p. 33 (tradução nossa). No original: “By embedding commerce within the gallery—and art within commerce—General Idea challenged the idea of the museum as a pure space, uninfected by buying and selling”.

LOVE, a pintura de 1966 de Robert Indiana, é um exemplo de trabalho de um artista que escapou do copyright e entrou no domínio público, aparecendo como guardanapos de coquetel, chaveiros e outras parafernalias comerciais. Podemos pensar nisso como um vírus imagético que saiu torto, uma espécie de câncer imagético. Da mesma forma, a logo *AIDS* (1987) do General Idea, um plágio ou simulacro da *LOVE* do Indiana, pretendia escapar do copyright e viajar livremente através do predomínio dos sistemas de propaganda e comunicação em nossa cultura. E assim tem sido, em séries de cartazes, outdoors e letreiros eletrônicos, na rua, na televisão, na Internet e em periódicos.⁵⁴⁴

Nessa posse distributiva de si, manufatureira e afastada o máximo possível da produção fabril conglomerada, o General Idea vinculará criações e colaborará com os primeiros regimentos da Printed Matter, misto de editora e livraria fundada em 1976 em Nova Iorque, administrada apenas por artistas, como Sol LeWitt; e críticos, como Lucy Lippard – especializando-se na facilitação da oferta e da aquisição de livros de artista, entre outros múltiplos gráficos. Raciocínio similar ao que motivou Haring a inaugurar a sua Pop Shop dez anos depois, controlando o subproduto utilitário gerado por sua obra.

Os objetos (curto-)circuitam tanto para o acento dúbio de uma nobreza atribuída genérica e frequentemente ao produto da arte, e/ou de uma glamorização popular não raro distanciada da construção autoral, quanto para o trânsito de uma banalização estacionada na estamperia de bens comuns. Nas duas veredas, sempre sugerem que “qualquer pesquisa significativa no campo da arte contemporânea hoje necessita de alguma reflexão real sobre toda uma rede interligada de diversas facções e fatores que figuram na criação de valor em arte, tanto intelectual quanto financeiro”.⁵⁴⁵ A densidade e a abrangência desse tópico especulativo pede, aqui, recorte específico para a contaminação serial que destravava, para a qual Bronson reforça a viralidade:

Sempre nos interessamos pelas ideias de William Burroughs sobre ima-

544 BRONSON, A.A. *apud* SELZ; STILES, 2012, p. 1053 (tradução nossa). No original: “Robert Indiana’s *LOVE* painting of 1966 is an example of an artist’s work that escaped copyright and entered the public realm, appearing as cocktail napkins, keychains, and other commercial paraphernalia. We might think of this as an image virus gone awry, a sort of image cancer. Similarly, General Idea’s *AIDS* logo (1987), a plagiarism or simulacrum of Indiana’s *Love*, was intended to escape copyright and travel freely through the mainstream of our culture’s advertising and communication systems. And so it has, as a series of posters, billboards, and electronic signs, on the street, on television, on the Internet, and in periodicals”.

545 ELGSTRAND, 2012, p. 105 (tradução nossa). No original: “any meaningful survey of the field of contemporary art today necessitates some real reflection on a whole interlocking network of diverse factions and factors that figure into the creation of value in art, both intellectual and financial”.

gens como vírus e, especialmente, pelos direitos autorais sobre formas e cores específicas. A cultura corporativa usou logos protegidos por direitos autorais (e até mesmo cores, como o amarelo Kodak) como um vírus a ser injetado no sistema dominante de nossa sociedade, infectando a população e criando um fluxo de caixa simpático. [...] O General Idea foi ao mesmo tempo cúmplice e crítico dos mecanismos e estratégias que unem arte e comércio, uma espécie de agente infiltrado no mundo da arte. Nossa capacidade de viver e agir em contradição definia nosso trabalho: éramos simultaneamente fascinados e repelidos pelos mecanismos da economia cultural de hoje. Nós nos injetamos no domínio dessa cultura infecciosa e vivemos, como parasitas, ao largo de nosso hospedeiro monstruoso.⁵⁴⁶

No conflito dos (re)usos das contradições virais, além do General Idea, “grupos como *Little Elvis*, *Fierce Pussy* e *Gran Fury* criaram conscientemente trabalhos baseados em *agitprop*. Eles estavam frustrados com a falta de esforço sendo feito em torno da AIDS e eles expressaram isso. O trabalho fazia parte de seu ativismo e parte de seu autocuidado”,⁵⁴⁷ uma ferramenta de duplo emprego, afinal: constituir um fornecimento público para a compreensão da AIDS, e também dar razão existencial diante do próprio luto. E do próprio fenecimento (FIG. 131).

Desde essa tomada de volante, pelos artistas, da publicação e formação de conhecimento sobre a AIDS, que alterava seus gráficos e seu curso, apontar de forma precisa o ponto sequente de inflexão da pande-

Figura 131 – *To do list*, 1994, cartaz do Fierce Pussy, tamanhos variados.



Be enraged.
Become explosive.

fierce pussy

Fonte: fiercepussy.org

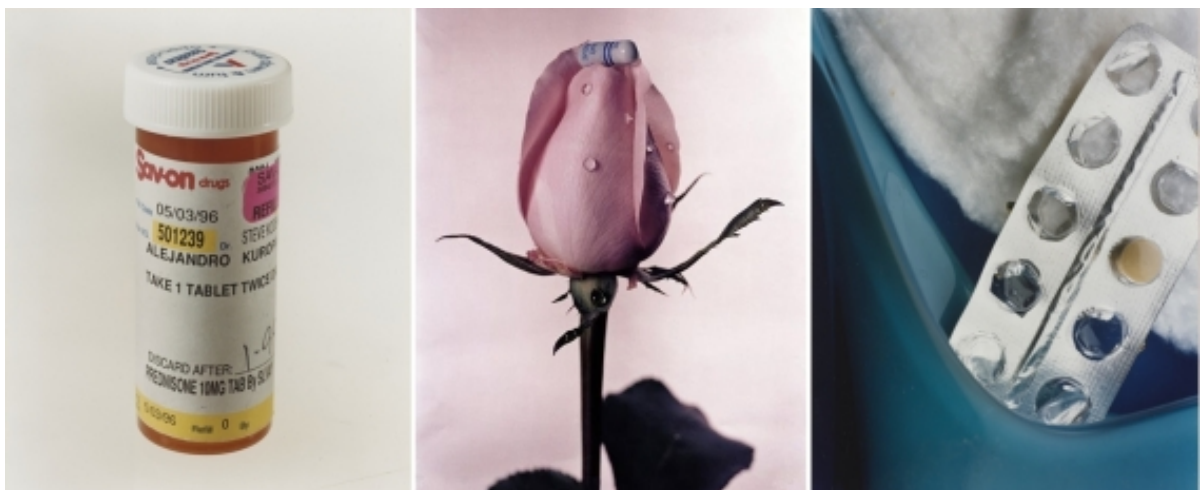
546 BRONSON, A.A. *apud* SELZ; STILES, 2012, p. 1052-1053 (tradução nossa). No original: “We had always been interested in William Burroughs’s ideas about images as viruses, and especially the copyright of specific forms and colours. Corporate culture used copyright-protected logos (and even colours, such as Kodak yellow) as a virus to be injected into the mainstream of our society, infecting the population, and creating a sympathetic cash flow. [...] General Idea was at once complicit in and critical of the mechanisms and strategies that join art and commerce, a sort of mole in the art world. Our ability to live and act in contradiction defined our work: we were simultaneously fascinated and repulsed buy the mechanisms of today’s cultural economy. We injected ourselves into the mainstream of this infectious culture, and lived, as parasites, off our monstrous host”.

547 VISUAL AIDS, 2013, não paginado (tradução nossa). No original: “Groups like *Little Elvis*, *fierce pussy*, and *Gran Fury* consciously created work grounded in *agitprop*. They were frustrated about the lack of work that was being done around AIDS and they expressed it. The work was part of their activism, and part of their self-care”.

mia dependerá de com qual fluxo de seus marcadores se está lidando. Se tomado pelas peças plásticas por si, ainda tematizadas mas mais dissociadas – ao menos direta, atentamente – da procura afiliadora, é possível perceber o paulatino câmbio nas narrativas da arte sobre o vírus, particularmente, a partir do sucesso terapêutico. Dos coquetéis. Um sucesso desde o qual as narrativas se permitem ser algo menos combativas e algo mais ensimesmadas, mais existenciais. Algo menos coletivas e mais individuais, pessoais. Centradas em despedida, arrumação sensível e hierarquização de importâncias finais. Encabeçada invariavelmente pelas relações afetivas – mantendo os tons de narrativas em plásticas, e tornando essas narrativas mais afetuosas.

“Acredito que existe atualmente uma repressão massiva da AIDS. Tornou-se sabedoria convencional que, uma vez que os inibidores de protease foram desenvolvidos e entraram no mercado de 1995-96, a epidemia, como a conhecíamos, acabou”⁵⁴⁸ – assim exaltava Crimp em 2004, esperançoso sobre um sucesso terapêutico que se mostrava venturoso, especialmente para aqueles que enfrentaram a cabeça d’água da pandemia (FIG. 132). Venturoso mas, enfim, fraturado. Concreto em termos de manutenção das vidas, cambaio

Figura 132 – Excertos da série *Cóctel*, 1996, fotografias de Alejandro Kuropatwa (1953-2003), (esq. e dir.) 25,5 x 20 cm. (Centro) 130 x 100 cm.



Fonte: (Esq. e dir.) MoMa, Nova Iorque, EUA. (Centro) Malba, Buenos Aires, Argentina.

548 CRIMP, 2014, p. 88 (tradução nossa). No original: “I believe that there is currently a massive repression of AIDS. It has become conventional wisdom that once protease inhibitors were developed and came on the marketing 1995-96, the epidemic, as we had known it, was over”.

nas condições em que essas vidas passaram a se sustentar: submissas a políticas públicas de saúde que se alternam por voluntariedades partidárias, interessadas; dependentes de fartas e colaterais quantidades de medicação diária; secundarizadas por moléstias outras de forma oportunista e recorrente. Repercutidas no acesso ao trabalho e/ou na permanência ocupacional; alijadas social, afetiva e sexualmente de modo mais definitivo – algo que o topo da crise podia ver e viver como imposto, mas não poderia prever como lastro. Algo crônico o suficiente para batizar um termo na contemporaneidade individualista, inclinada a seccionamentos grupais mais minorantes e revisionismos discriminatórios mais disputados: ‘sorofobia’. Algo bastante dependente – como tudo mais – do lugar ocupado na pirâmide social, como depõe Daniel:

E o medo das, muito frequentemente, invisíveis pressões sociais (o pior preconceito nem sempre é a discriminação direta). É o pânico de não poder ter mais vida sexual e afetiva. É a constante presença de pessoas que parecem estar segurando a alça do caixão. É a invisível rede de opressões criadas pelo círculo familiar, às vezes por médicos, padres, até amigos. Diante disso, a opção mais frequente é a clandestinização, um modo de fugir para morrer, já que a morte é a única forma de vida que a sociedade parece oferecer ao doente. [...] A clandestinidade é o reconhecimento da impossibilidade que a sociedade tem de viver a doença. E um atestado de falência. Doentes clandestinos são muitos no Brasil. [...] Doentes anônimos servem para não perturbar a marcha cruel de uma espoliação da cidadania que atinge a todos nós.⁵⁴⁹

Outro termo batizado à mesma altura, ‘sorodivergente’, estipula diferenciar, como dado cultural e clinicamente relevante, a condição sorológica entre os pares de um mesmo casal, com um aspecto supervisor que tende a creditar mérito ao par soronegativo, por sua permanência na relação, seu desprendimento quanto a riscos infecciosos ou discriminatórios, sua promessa implícita de possível futuro cuidador. De todo modo, essa natureza de casal avoluma-se após as terapêuticas factíveis e acessíveis (onde acessíveis), como uma opção de relacionamento decidida após a positividade informada por um do par, notadamente quando antes da partilha da intimidade.

Durante a crise da AIDS, essa opção – ou decisão – dizia mais respeito à manutenção de um relacionamento preexistente, sobre o qual alguma maior exposição ou a ventura imperaram uma infecção unilateral. E a partir do qual a partilha da intimidade ou se minora-

⁵⁴⁹ DANIEL, 2018, p.47.

va ou se excluía, e a continuidade do tratado afetivo potencialmente incluiria cuidados de um a outro, estes sobremaneira tidos por meritórios (FIG. 133).

Para ambos os caminhos de experiências, apostam-se as contrariedades e os patrimônios conjugais. Formados ou em potencial. Físicos ou imateriais – nestes reúnem-se camadas bastante profusas de emoções, convicções, contradições, lhanças, disputas, virtudes, incertezas, caracterizações e pressões sociais. Pouco julgáveis para a permanência, pouco julgáveis para a partida de qualquer um dos dois, no abandono ou no comum acordo.

Figura 133 – (Acima) *Bath curtain*, 1992, óleo sobre tela de Hugh Steers (1962-1995), 163,8 x 184,2 cm. (Abaixo) *Hospital bed*, 1993, óleo sobre tela de Hugh Steers, 155,7 x 165,3 cm.



Fonte: Alexander Gray Associates / Estate of Hugh Steers, Nova Iorque, EUA.

Em desenho de cronologia centrado sobretudo no coquetel, para depois (a partir de sua acostumação) refletir novas consequências e suas novas lidas, a troca de narrativas da arte se deu, portanto, a partir de meados da década de 1990. A produção plástica, visual e gráfica que se relaciona direta ou nalguma medida com a AIDS torna-se mais vasta, mais ampla: seja vinculando-se mais fortemente aos reflexos pessoais da condição de seus autores, seja pela denúncia mantida, seja pelo enfrentamento revisto. Seja pelo retrato. Seja pela citação: personagens soropositivos começam a frequentar os enredos literários, musicais, teatrais, televisivos e cinematográficos ao redor do globo, ao menos em papéis secundários nas tramas, como se já fossem parte de um cenário permanente e normalizado. Começam a frequentar outro lugar narrativo e constituir outra pre-

mente e normalizado. Começam a frequentar outro lugar narrativo e constituir outra pre-

sença além daquela de grito. Podem até receber trajetos.

Aos discursos de vigília e de denúncia, portanto, aos poucos se vão somando outros, já de foco retrospectivo, que tentam desde então, desde aqueles meados, dimensionar qual a proporção representativa daquele impacto oitentista, o quanto ficaria fixada frontal ou subliminarmente em toda a produção de arte a partir dali. Aquelas plásticas foram inquietadas definitivamente enquanto escreviam seu tempo e se inscreviam em seu tempo, balançadas em seus percursos criativos estabelecidos, e foram oportunas para a transformação ou incorporação de outros novos percursos – fato, enfim, de base para todo o corpo assertivo que se estabelece aqui, como seu fundamento mais vestibular e mais determinante.

4.4. Uma dose violenta de qualquer coisa

A inquietação permanece, nomeando um marco. Desde os coquetéis, vem sinalizando, cedo, alçadas retrospectivas. Vem sinalizando uma constância de revisitas à crise da AIDS, elucidadoras cada qual a seu modo, reinterpretantes cada qual a seu modo. Atentas ao distúrbio macro ou particularizando disrupções de trajeto plástico sussurradas, cotidianas, antes impensadas como lócus de extrato criativo, porque o tom exaltado se sobrepunha. Tendentes, assim, a compor com menos desequilíbrio uma força combativa com uma força afetiva. Ou a polarizar uma circularidade entre ambas essas forças, dentro de um mesmo contexto criador. Ou ainda a combinar uma amálgama delas, ricamente estratificada, que as torna difíceis de separar uma da outra como conceitos estáveis, senão por sucessivas segmentações em que ora uma é majoritária, ora outra.

Tomadas pelo conjunto – dos mais largos conjuntos –, até em sua assiduidade essas revisitas à crise – que aumentam em momentos de crise outra – comprovam o quanto seu abalo gerou um corolário inamovível de dentro do fazer arte, não apenas como parte de sua história, mas como veia de sua constituição.

O teatro, embora de pouco a médio frequentado no Brasil, no relativo ou no absoluto de população e de espaços de oferta pública – tão pouco a médio quanto as exposições de arte – sugeriu provisionar quase sozinho, nestes trópicos, a lanterna compilatória dessa consideração retrospectiva, que se estabeleceu cedo na retroalimentação entre a arte e a AIDS. Já estreava quando esta ainda estava em plena cominação sobre aquela, e os porvires mais se esperançavam, na melhor hipótese, pelo enraizamento das ciências de contaminação – o conhecimento –, em abocamento com a medicação antirretroviral finalmente funcional, de favor instantâneo. Que salva mais que destrói, sustenta mais que arrasa – embora sua então curta história oferte o geral decrescente de muita destruição e muito arrasamento pelos próprios fármacos, em certas passagens equiparáveis aos do próprio vírus.

Vários distintivos teatrais essenciais abastecem essa frente conteudista: a começar pelo formato de arena em que se constitui, por si significante; e por seu coletivismo, fruído em festejo. Afinal, da arte, em respeito a si, não se deve encenar tragédia sem honrar Dionísio. Idem da sexualidade, quando seu livre exercício valida-se historicamente como, através e a partir de um enfrentamento. Idem da morte, a honrar Exu. Idem da sorologia positiva, na melhor tradição dos libelos da ACT UP. A atribuição de lanterna se cinge nas noções de representatividade, lugar, pertinência e domínio de fala. E se estabelece – em arte, em morte, em sexualidade, em sorologia – na condenação anunciada ao artista traduzir-se em vitalismo anunciado pela imagem, da estática à cinética, pois “se a morte está no começo, compreende-se que a imagem não tenha fim”⁵⁵⁰.

Assim, por um lado, essas formas aparecem como portadoras de figuras de comunidade iguais a elas mesmas em contextos muito diferentes. Tomemos o exemplo da cena trágica. Para Platão, ela é portadora da síndrome democrática ao mesmo tempo que do poder de ilusão. Isolando a *mímesis* em seu espaço próprio, e circunscrevendo a tragédia em uma lógica dos gêneros, Aristóteles, mesmo que não se proponha a isso, redefine sua politicidade. E, no sistema clássico de representação, a cena trágica será a cena de visibilidade de um mundo [...]. Pensemos também na longa e contraditória história da retórica e do modelo do “bom orador”⁵⁵¹.

550 DEBRAY, 1993b, p. 40.

551 RANCIÈRE, 2005, p.24-25.

Com tão bons oradores, o exceto da dianteira da arte teatral só se acompanha pelo da arte literária, participando o tema com semelhante instantaneidade, mas, quantitativamente, com quinhão mais reduzido: “Na literatura brasileira a AIDS vem manifestando-se em autores como Silviano Santiago (*Uma história de família*, 1992), Bernardo Carvalho (*Aberração*, 1993), Alberto Guzik (*Risco de vida*, 1995), Jean-Claude Bernardet (*A doença, uma experiência*, 1996) e principalmente Caio Fernando Abreu”.⁵⁵² Embora a literatura, sobretudo, lhe retire a solidão da lanterna, como visto na abertura dessa tese, ela o faz sob uma agenda própria. Igualmente formadora de conhecimento, como toda arte, mas menos diretiva, menos didática, menos recrutadora para ativismos ou para reformas pessoais e coletivas. E mais ditada pelo intimismo e pelo extraordinário, conjugados em seu próprio formato.

Embora a ficção pavimente ambos os campos, como base primária, o teatro brasileiro seguiu aplicar, sobre essa base, seu costume de enfrentamento político. Valendo-se de seus sectionamentos naturais, tais como as montagens infantojuvenis, as musicais, as de boneco, as de cordel e as de praça: “O teatro de rua voltado para a prevenção da AIDS já acontece em diversas regiões do país e tem se mostrado uma poderosa ferramenta geradora de mudanças de atitude e conscientização, principalmente nas comunidades de baixa renda”,⁵⁵³ seguindo embaralhado com a denúncia e, mais ainda, com a vigília – a pandemia continua. Nesses moldes de sua prática específica, também embaralhado, assim, com uma pedagogia da informação, mais literal.

Da mesma forma que no cinema (que adaptou muitas dessas encenações, além de gerar as suas próprias), são hoje inumeráveis os exemplos. Vão de títulos mais pungentes, como *Adeus, irmão. Durma sossegado* e *Estou vivo* (1989 e 1990, direção: Vagner de Almeida) até exercícios de checagem moral, como *Depois daquela viagem* (2019, direção: Dib Carneiro Neto) e *A doença do outro* (2021, direção: Ronaldo Serruya). De tratados sobre sobrevivências afetivas, como *Boa sorte: o musical* (2013, direção: Gabriel Estrela) e *O rapaz da rabeça e a moça Rebeca* (2015-2017, direção: José Mapurunga), até o peito polêmico de *O livro de Jó* (1995, direção: Luís Alberto de Abreu) – encenada em hospital real – e *A mancha roxa* (1988, direção: Plínio Marcos), cujo mote repetido pelos atores surpreendeu

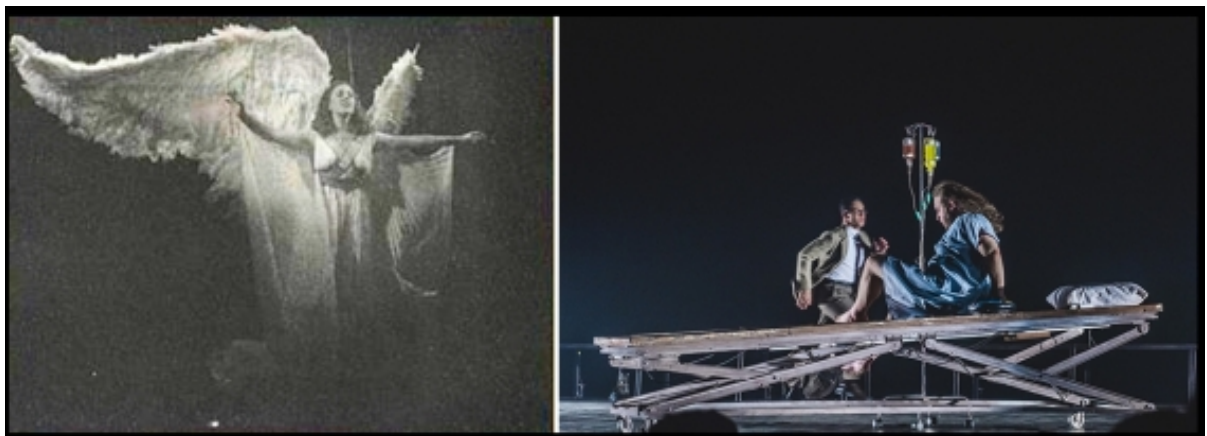
⁵⁵² MENDES, 1998, p. 218.

⁵⁵³ SOUZA; PORTO, 2004, p. 9.

crítica e público do período (bem ao estilo do autor-diretor): “Pelo sangue! Pela porra! Pela merda!”.⁵⁵⁴

Exemplos incontáveis que seguem estreando a cada pouco; ou aguardando estreia, como os textos inéditos *A rebelião dos anjos* (direção: Edilberto Mendes) ou *O nosso amor a gente inventa: melodrama musical sem palavras para um casal de atores-cantores* (direção: Flávio Marinho)⁵⁵⁵. Some-se, por fim, sucessivas e estradeiras remontagens teatrais internacionais como as de *Angels in America* (encenada duas vezes no Brasil, em 1995 e 2019) (FIG. 134), ou *Rent* (encenada também duas vezes no Brasil, em 1999 e 2017). Ou ainda *The normal heart* (encenação recém-estreada no Brasil, em 2021).

Figura 134 – (Esq.) Cena da montagem de *Angels in America*, 1995, Teatro João Caetano, São Paulo. Direção Iacov Hillel. (Dir.) Cena da montagem de *Angels in America*, 2019, Teatro Riachuelo, Rio de Janeiro. Direção Paulo de Moraes.



Fonte: (Esq.) Fotografia de João Caldas/Cena 1 Produções Artísticas. (Dir.) Fotografia de Mauro Kury/Arma-zém Companhia de Teatro.

Remontagens como essas, constantes ao longo do tempo e no longo dos mais diferentes países, ressoam já uma fixidez dentro de seus campos de apresentação, mais conteudista que autoral. Não se observa, para seus criadores, a associação nominal que frequenta o meio amplo da arte e grifa seus sujeitos como qualitativos automáticos de seus respectivos objetos. Vide Shakespeare ou Tchekhov ou Suassuna ou Rodrigues; em contraste a Tony Kushner, Jonathan Larson e Larry Kramer, autores das últimas obras supramencio-

554 MARCOS, 1988, *passim*.

555 SOUZA; PORTO, 2004, p. 16 *et seq.*

nadas, na ordem em que se apresentam acima. O que se observa, para estas, é um processo de incorporação estritamente repositória cultural, atento às notícias liristas de uma época e às sucessivas ondas de suas repercussões noutra(s) época(s). Tidas por meritórias para acrescer o espaço sem fronteiras do repertório imemorial, dividindo-o com produções como daqueles pares consagrados, pública, veicular e criticamente, lado a lado.

Dentre os três autores, o judeu Kramer ressairá como uma das testemunhas mais polêmicas e mais emblemáticas da década, da AIDS e do revide criativo que estabeleceu-se mediando referentes de uma e outra. Primeiro, porque sua figura se desprende da pura autoria culturalmente relevante, para torná-lo sujeito emblemático da militância contra a AIDS, com conquistas concretas bastante significativas, que chegam a secundarizar tal autoria. Segundo, por estar interno ao cenário, e tê-lo de uma só tacada experienciado e registrado em tempo real – essa cabida que, aqui, rege e prefere a legitimidade das primeiras pessoas dos discursos.

Kramer, como Crimp, faleceu no decorrer desta escrita e sem decorrência de sua sorologia. Precisamente, a maio de 2020, um mês antes de completar oitenta e cinco anos de idade – de uma suspeitada pneumonia, num momento de subida pandêmica que também registrava alta frequência de internações intensivas e de óbitos, computados para *Síndrome Respiratória Aguda Grave*. Havia ali – ainda há, no momento dessa escrita – questionamentos similares sobre o peso de agências ideológicas contrabalançado ao peso da novidade clínica, quando (e o quanto) a anotação da Síndrome poderia servir como obscurecimento de médias móveis e contagens absolutas de casos informados como COVID-19. Por consequência, como manobra de melhor posicionamento em listagens internacionais de acompanhamento, para países cujas gestões epidemiológicas (ou a falta delas) seguiam mais profundamente questionadas, a peso de embargos. E de intenções eleitoreiras – algumas sepultando-se junto a suas populações.

Advogado por formação, Kramer especializou-se em saúde pública – o que acabou se revelando de grande valia na sucessão de seus atropelos amplamente midiáticos, que atraíam para sua figura julgamentos os mais opostos. Para seus muitos detratores, “com a inauguração de seu ativismo contra a AIDS, Kramer continuaria a seguir um padrão no qual a retórica do idealismo seria distorcida pela retórica da decepção, produzindo heróis

que se tornam demônios ou, às vezes, vice-versa”.⁵⁵⁶ Talvez não da forma mais suave, o fato incontestável é que, no emprego de sua formação acadêmica e movido pelo assombro, ele – com sua reconhecida oratória raivosa e pouco condescendente aos debatedores – circunstanciou e agenciou as pedras de toque da luta pelos soropositivos e aidéticos, desde o início público da pandemia, no lugar em que esse início mais se dava.

Um agir bem caracterizado quando se defrontou com a paralisia burocrática e com a apatia social (mesmo das próprias primeiras vítimas), durante aqueles primeiros anos de avanço da AIDS, decidindo colaborar para torná-la assunto de prioridade estatal e noticiária. Acusou a submissão do jornalismo ao governismo, e este de atitudes pouco ou nada contemporizadoras e tolerantes. Arqueáveis para benefício próprio – de eleitoreiro a financeiro –, ainda que por trás de tais arquivos houvessem vidas. Considerou tais atitudes desprovidas, portanto, das cartas da administração política fundamental – tal espécie de desprovimento é mais outra postura que renasce nos extremismos de agora.

Kramer colaborou, assim, para alterar de fato políticas de saúde pública ocidentais, no âmbito da transparência e da aceleração ao enfrentamento de pandemias – que podem ter sua parcela de repercussão no cerco ao SARS-CoV-2, em seu trânsito, em seu alarme e em sua vacinação.

Também foi cofundador do ACT UP, e ainda antes cofundara o GMHC (*Gay Men’s Health Crisis*), que antecipou-se como das primeiras organizações de formato não governamental e ação social direta, tateando métodos de visibilidade, de representação, de inserção em programas fármaco-ambulatoriais e de demais viabilidades assistenciais aos enfermos. Cujo perfil circunscrito a homens homossexuais, já determinado no acrônimo, também observa o afinilamento autoprotcionista, visando uma (re)composição comunitária reversora daquele notado desamparo – na opinião de muitos, propositado ou ao menos aproveitado. Iniciático como foi, o GMHC, pela sigla, faz certo coro ao GRID como agentes interpretativos precoces os dois, seccionando uma pandemia por critérios insustentáveis, baseados numa interseção entre primariedade e pânico. Como se nota, o grupo percorreu um caminho bastante polêmico desde sua inauguração; o qual, inclusive, decidirá de-

556 LONG, 2012, p. 77 (tradução nossa). No original: “with the inauguration of his AIDS activism, Kramer would continue to follow a pattern in which the rhetoric of idealism would become distorted by the rhetoric of disappointment, producing heroes who become demons or sometimes vice versa”.

pois pela expulsão de Kramer (a tal cisão interna mencionada no primeiro capítulo), como explorado no próprio enredo de *The normal heart*.

Antes do estouro do vírus, Kramer seguia carreira na escrita dramatúrgica, roteirista e ensaísta, redirecionada ao ativismo LGBTQIA+, de forma mais definitiva e autônoma, a partir dos primeiros acenos da crise, a princípios de 1981. Embora a redireção já se desenhasse antes dela – quando tal brasileiríssima sigla inexistia, imbuída que esteve e está de instituir um norte causal duradouro, útil e original. Socialmente absorvido, sobretudo. Quando a atuação representativa, embora há muito subsistente para esse vetor de causas e para a formação de seus liames e raias, ainda não alcançava um nomeio viável à popularização horizontal, ao conhecimento geral, que se formulasse e alastrasse através de um método agitprop de alcance público e adoção midiática.

Para o qual a sigla original bem se ajustou, no Brasil. Idem seus desdobramentos, atualizando-se em acompanhamento aos avanços socioculturais – os quais auxiliava, a seu modo.

Uma definição agregadora às diferentes divergências de giro gênero/orientação/autoidentificação permaneceu inexistente no idioma natal de Kramer, e nos demais, que desassocia cada núcleo de seu giro, concentrando-se separadamente em cada qual. A essa justa exceção do português praticado no Brasil, que lampejou-se numa lógica criativa de apropriação de métodos mercadológicos para uso militante, ao modo de Gran Fury, General Idea e Fabulous Nobodies, ao decretar um inovador uso de siglas como marcas, bem fundadas na teoria da comunicação.

Antes da atual, o uso estacionou por tempo considerável no mais simples GLBT – gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros, logo invertendo a posição de suas duas primeiras iniciais, seguindo a cortesia de posicionar damas primeiro. Embora o termo inglês ‘gay’ esteja desde há muito dicionarizado em países lusófonos, esse manejo de siglas nunca correspondeu a um estrangeirismo sujeitado, como se pensa amiúde.

Cunhou-se e foi se transformando com incorporações específicas, desde a primeira e mais simples sigla GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes). Que perdurou também por longos anos, basicamente a partir da AIDS oitentista. E da evidente promoção de retrocessos

acusatórios que a ela se assomavam, baseados na associação de seu veículo sexual de contágio com as figuras identificadas por algum, mais de um ou vários aspectos do giro identitário. Bem representado na versão mais atual: lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, queer, intersexo, assexual e mais; tendendo assim a acessar desde já algum diálogo com a geração que adentra agora a prática sexual de maioridade. Uma geração que acen-tua a si mesma, e à prática, em um trânsito ambivalente ou plurivalente de personas, arbi-trado e regulado individualmente, numa fluidez – termo recorrente – de gênero e orienta-ção.

Essa definição [...] pode referir-se, a título de exemplo, ao [...] impacto do HIV / AIDS nos anos 1980. Os pânicos morais cristalizam medos e ansiedades muito difundidos, e muitas vezes lidam com eles não pela procura das reais causas dos problemas e as condições que eles demonstram mas deslocando-os como “Demônios do Povo” em um certo grupo social identificado (comumente chamado de “imoral” ou “degenerado”). A sexualidade tem tido uma centralidade particular em tais pânicos, e os “desviantes” sexuais tem sido bodes expiatórios onipresentes.⁵⁵⁷

O conceito de ‘simpatizante’ será o primeiro a cair, contraditório a si mesmo dentro das margens de validação de existências, porque admite seu oposto e desenha um sofisma, mesmo naquele momento em que noções de compatibilidade representativa e de sexuali-dade fluida exercitavam-se entre a abstração e a convicção, buscavam seus espaços e seus nomes. Desde o princípio e em todas as versões da sigla, ela foi urdida como estraté-gia (ou tentativa) de união de forças, a partir das semelhantes lutas por igualdade de cada banda, quando todas discutem ora aceitação, ora respeito. Ora simplesmente paridade de oportunidades de vida.

Nesse contexto em que se misturavam militância e mercado, [...] os anos 1990 apresentaram várias inovações fundamentais no liberacionismo ho-mossexual brasileiro. A primeira e mais importante foi um verdadeiro ovo de colombo conceitual, que permitiu uma guinada política inteligente e nova: a implantação do conceito de GLS — abreviação para Gays, Lésbi-cas e Simpatizantes. A genialidade dessa saída foi introduzir num contex-

557 WEEKS, 2018, p. 18 (tradução nossa). No original: “This definition [...] may refer by way of example to the [...] impact of HIV/AIDS in the 1980’s. The moral panic crystallizes widespread fears and anxieties, and often deals with them not by seeking the underlying causes of the problems and conditions which they demonstrate but by displacing them on to ‘Folk Devils’ in an identified social group (often the ‘immoral’ or ‘degenerate’). Sexuality has had a peculiar centrality in such panics, and the sexually unorthodox have been recurrent scapegoats”.

to brasileiro a ideia americana de *gay friendly*, de modo simples e adequado ao nosso jeitinho. Ou seja, houve uma apropriação da popularíssima sigla que qualificava certos modelos de carro nas categorias GL (Gran Luxo) e GLS (Gran Luxo Super), bem ao gosto da população média e de teor profundamente contemporâneo, o que facilitou a disseminação e implantação do conceito.⁵⁵⁸

Pouco antes do surgimento ocidental tão explosivo da AIDS, com o alinhamento de Kramer ao modelo de ativismo desse(s) grupo(s), sua narrativa autoral controversa já entrara em choque com a própria comunidade que tentava (se) estabelecer e (se) nortear, quando publica em 1978 a sátira *Faggots*. Com uma narrativa rude e mordaz ao mesmo tempo, tão impolida que chegou a ser comparada a um manuscrito pela crítica especializada (que também recairia em julgamentos morais de eixo externo, apontando a seus personagens da depravação à repugnância), a obra questiona os imperativos da promiscuidade e da adição mais que recreativas, popularizadas como elementos qualificadores centrais dessa comunidade em formação. A saber, os excessos bem mais admissíveis aos corpos jovens (não sem uma conta a débito na maturescência, ignorada ou silenciada por Narcisos e Jacintos). E a própria admissão seletiva aos corpos jovens, se robustecidos, baseada num recorte bem acentuado da orientação: elementos qualificadores e recorte erguendo-se como expedientes de aparte e distinção social, de afronta a sistemas, de afirmação grupal. Saunas e academias de ginástica culminando nas preferências e nos costumes.

Ele havia estudado recentemente seu Mini Diário de Sete Estrelas do último ano, que revelou: encontros que levaram ao orgasmo: oitenta e sete (sem contar travessuras de rua, as saunas ou Fire Island; definitivamente sem contar os clubes). Encontros interessantes o suficiente pra querer ver de novo: dois. Encontros vendo de novo: vinte e três. Recusas: vinte e três. As saunas 'atenderam' quantas vezes: trinta e quatro. As discotecas 'dançaram' quantas noites: quarenta e sete (sem contar Fire Island). Ele ficou consternado com a quantidade de nomes de quem não lembrava mais. Quem eram Bat, Ivan, Tommy, Sam Jelly, Beautiful Henry, Kelly Hurt (ou Kelly doeu?), Joe Johns, François, Watson Datson, muitos dos vinte e três, para não mencionar os oitenta e sete, eram agora indetectáveis e obviamente tão igualmente imemoráveis a quantos outros – ? cem? duzentos? cinquenta? vinte e três? – orgasmos que ele provavelmente esquecera de registrar. Ele havia feito sexo, com um ou outro, uma ou duas, talvez três vezes por semana durante um ano inteiro, incluindo feriados religiosos, mas sem contar, com sorte, adoecimentos. Ele havia passado um ano inteiro (para não mencionar

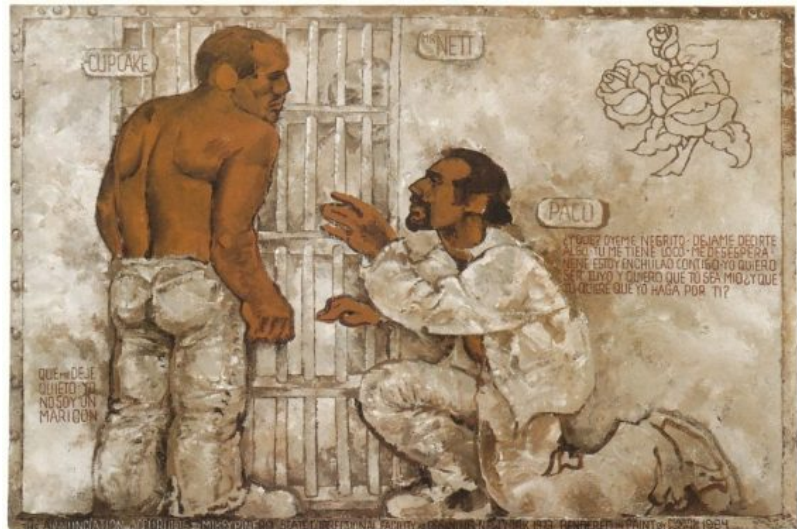
558 TREVISAN, 1986, p. 336-337.

todos os anteriores!) com um conjunto de objetos sexuais sem rosto. Vamos falar sobre ser sexista! Vamos falar sobre usar o corpo como uma coisa!⁵⁵⁹

No momento em que Kramer publica *Faggots*, essa comunidade em formação estava em busca de uma estrutura própria, que publicamente revidasse, acentuando positiva e propositadamente atribuições impingidas de forma negativa, excludente, ridicularizante e frequentemente violenta pelo todo social. Para tal, se fundava e se fundamentava no recorte acentuado da orientação homossexual masculina: enquanto gay é, em raiz, ‘alegre’, *faggots* melhor traduz-se pelo pejorativo, por ‘bicha’ (FIG. 135).

O recorte se acentuava e especificava ainda mais no esforço formativo, para essa orientação, de um agrupamento (como comunidade) e um aparelhamento (de conduta) que se propiciaram particularmente no lugar urbano, degredados pelo alheamento parental, estabelecido por vontade própria e/ou por enxotamento direto, em alto e bom som (que muito se repercutia nessa natureza de pejorativo). Notadamente por ambos: proscrição

Figura 135 – *The Annunciation According to Mikey Pinero (Cupcake and Paco)*, 1984, acrílica sobre tela de Martin Wong, 122 x 182,8 cm.



Fonte: Syracuse University Art Collection, Syracuse, EUA.

559 KRAMER, 2000a, p. 16-17 (tradução nossa). No original: “He had recently studied his last year’s Seven Star Mini Diary, and this had revealed: Dates leading to orgasm: 87 (not counting street tricks, the tubs, or Fire Island; definitely not counting The Meat Rack). Dates interesting enough to want to see again: 2. Dates seen again: 23. Refusals: 23. Tubs attended how many times: 34. Discos danced at how many nights: 47 (not counting Fire Island). He had been dismayed at how many of the names he no longer remembered. Who were Bat, Ivan, Tommy, Sam Jelly, Beautiful Henry, Kelly hurt (or Kelly hurt?), Joe Johns, François, Watson Datson, too many of the 23, not to mention the 87, were now unrecognizable and obviously equally as unmemorable as the how many – ? 100? 200? 50? 23? orgasms he had probably forgotten to tally. He had had sex, with somebody or other, one or two, maybe three times a week for an entire year, including religious holidays, but not counting, hopefully, illnesses. He had spent a whole year (not to mention all the preceding ones!) with a faceless group of sex objects. Talk about sexist! Talk about using the body as a thing!”.

familiar e debandada voluntária ao mesmo tempo. A vontade própria, noutras vezes, participa de expulsões indiretas, num sentido afugentador, a exemplo do escasseamento de opções profissionais. E de admissões profissionais.

Somem-se nessa receita os banimentos traumáticos, não raros. Aqueles da mais violenta natureza. De ordem física. De sujeição dos corpos à tortura, à morte ou à recondução sexual.

Se as famílias desses sujeitos (futuramente) comunitários eram, enfim, frequentemente deixadas para trás, desertadas de cidades menores e zonas rurais, esse será outro dado significativo da constituição da contemporaneidade, enviesando vários de seus setores de embasamento e de conhecimento e tornando-se agudo naquelas últimas décadas do século passado. Rumar à cidade grande será ir ao encontro das oportunidades, e também dos afetos. Ambos como projetos de vida.

A transição desses sujeitos circuita pousos liminares: sai da carência de status ou fala sociais para, primeiro, reconfigurar a si mesmos durante um período suspenso, regenerativo no finalmente alcançado distanciamento de um sistema social que não os integra. Depois, eles ressurgem mais inteiros, mais donos de si, mais investidos de valores pactuados com pares eleitos por semelhança, encontrados noutra sistema, noutra lugar. Tal circuito, que recupera para um tempo próximo “o esquema completo dos ritos de passagem admite em teoria ritos preliminares (separação), liminares (margem) e pós-liminares (agregação)”.⁵⁶⁰ Por fim, surpreendentemente, o circuito retorna ao ponto de partida, quando “os ritos de separação são mais desenvolvidos nas cerimônias dos funerais”.⁵⁶¹ Deles próprios.

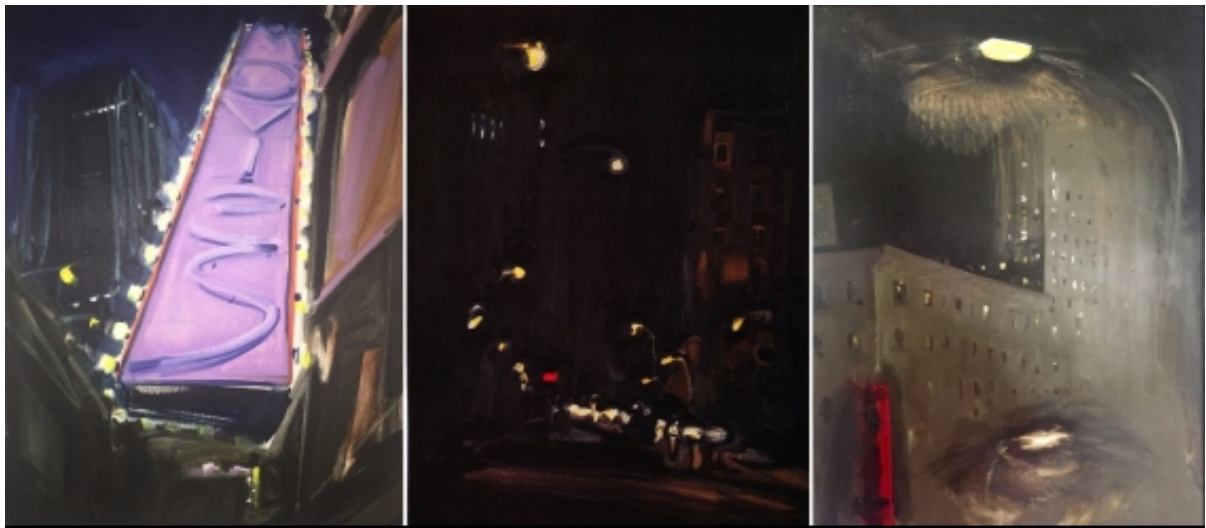
Com o crescimento das cidades grandes formando megalópolis, resultado último dos trânsitos do capital, viriam a reboque a necessidade de seccionar, dentro delas, coletividades menores que pudessem se identificar por aspectos de semelhança ou paridade, e se auxiliar no entendimento de suas próprias características definidoras, na partilha dos afetos, e mesmo na sobrevivência propriamente dita, facilitando, uns para os outros, os meios de subsistência, as indicações de oportunidades de emprego e moradia.

560 VAN GENNEP, 2009, p.30.

561 Ibidem.

Afinal, o destino urbano era duplamente constituidor: auxiliava a estruturação dessa comunidade específica, de sujeitos mutuamente reconhecidos pela igual orientação. Ao mesmo tempo, constituía também as próprias cidades maiores, com aquilo que o estabelecimento nelas desses asilados ajustava neles individualmente e, de uma só vez, no perfil totalizado delas, em mútua trepidação de contornos (FIG. 136). Tratou-se e ainda se trata de levas, não de casos eventuais. Trata-se de fluxo contínuo. Esse destino optava-se, den-

Figura 136 – (Esq.) *Movies*, 1986, óleo sobre tela de Gustavo Ojeda, medidas não informadas. (Centro) *Intersection*, 1983-84, óleo sobre linho de Gustavo Ojeda, 94 x 71 cm. (Esq.) *Twenty third street – version 2*, [s.d.], óleo sobre tela de Gustavo Ojeda, medidas não informadas.



Fonte: gustavoojeda.com

tre outros, em parte entendendo-o como o único concretamente cambiante, modelador de novas existências. Em parte com certo teor de engenho e de aposta, com lançamento cego à incerteza que sublinha rotas e chegadas migratórias, também com certa densidade utópica, que conjuga juventudes com ingenuidades camponesas que, ambas, pouco existem mais. Uma certa fé idealista, acreditada na qualidade redentora das itinerâncias.

Das territorialidades.

A partir dessa especial mescla de testemunhal com vivencial, que altera olhar de fora e de dentro, e que acompanhou a então nascente metodização dos estudos da sexualidade e da orientação, a antropóloga cultural e ativista estadunidense Gayle Rubin, desde o início de sua atividade pública versava um tom fortemente aguerrido de discurso e de militân-

cia. Bastante indical do período, imbuído nos métodos disponíveis para obter escuta e granjear apoio. Como faziam tantos outros pares – como fazia Hemphill, como fazia Kramer. Os três aos brados e à rouquidão, eles mais academicamente *outsiders* do que ela, também mais colecionadores de desafetos – especialmente Kramer.

Colaborando com estudos fundadores de uma *teoria queer* que se estabelecia privilegiadamente em tempo real (à qual Hemphill e Kramer serão computados bem depois), dentro de perspectivas obviamente seminais Rubin já esboçava, pouco antes de 1984, argumentos tão presencialmente certos quanto passíveis de futura oscilação cronológica, revisados naturalmente por seu próprio avanço, ou pelo avanço de valores conservadores contra si.

A relativa prosperidade e o florescimento cultural do gueto gay podem ser igualmente frágeis. Como os negros que escaparam do Sul para o Norte metropolitano, talvez os homossexuais tenham simplesmente trocado problemas rurais por problemas urbanos. Os pioneiros gays ocuparam vizinhanças centrais, mais degradadas. Consequentemente, elas fazem fronteira com vizinhanças pobres. Os gays, sobretudo os de baixa renda, acabam competindo com outros grupos economicamente desfavorecidos pela limitada oferta de casas baratas e razoáveis. Em São Francisco, a concorrência pela moradia de baixa renda tem exacerbado tanto o racismo como a homofobia, e é uma das causas da epidemia de violência urbana contra homossexuais. Em vez de ficarem invisíveis e isolados em ambientes rurais, os gays que vivem nas cidades são agora numerosos e alvo óbvio das frustrações urbanas.⁵⁶²

Uma salvaguarda de invisibilidade e isolamento rural lá se ocasiona onde, digamos, o retiro permite e o arvoredo recobre atividades socialmente desencorajadas. Mas também se destitui onde, por outro lado, vidas se imiscuem mais desejada e acercadamente umas nas outras. Tal salvaguarda contrapunha-se assim a outra, então mais novidadeira e apostada, aquela que planejava rumar ao urbano. Por sua vez salvaguardando-se, nele, de um alheamento parental potencialmente adverso e impactante, porque arriscava-se ao desconhecido. Mas também potencialmente desopressor.

Escudava-se, neste urbano, outro modelo de invisibilidade emanado com o cada vez maior inchaço das capitais e demais polos centralizadores: o do anonimato, dificultado em ambientes campestres, mesmo onde estes ambientes propiciassem situações de isola-

⁵⁶² RUBIN, 2017, p. 107-108.

mento, aproveitadas, com seu potencial catártico, para o livre exercício da(s) personalidade(s) natural(is) (FIG. 137). Os sujeitos destas situações tendem a ser acompanhados de longe, ou tornados personagens bem demarcados em pequenas parábolas comunitárias, nem sempre lisonjeiras.

Quando condicionado no lugar populoso, nas maiores cidades, trata-se de um anonimato não em sua compreensão de sentido mais imediata, que pressupõe uma ocultação, um

Figura 137 – (Esq.) *Maroon Shed*, 1991, óleo sobre tela de Hugh Steers, 152,4 x 152,4 cm. (Centro) *Raft*, 1991, óleo sobre tela de Hugh Steers, 101,6 x 76,8 cm. (Dir.) *Telephone poles*, 1991, óleo sobre tela de Hugh Steers, 127 x 111,8 cm.



Fonte: Alexander Gray Associates / Estate of Hugh Steers, Nova Iorque, EUA.

disfarce. Bem ao contrário: as uniões surgentes de sujeitos por reconhecimento mútuo, com suas atitudes agora francas, toavam seus alardes, exigiam reconhecimento e pertença, marcavam como seus aqueles territórios. Revidavam pressões rurais, ao encontrarem os espaços novos e em desenvolvimento do inchamento urbano, e tentarem tomá-los por cozeduras de um sentimento curativo, a fogo alto: converter a lida com suas próprias características emocionais, físicas, gestuais e comportamentais – antes contidas ou enxovilhadas, que lhes forçaram a vergonha de si –, em geradoras de orgulho. Sem desfazer-se delas, diminuí-las ou moldá-las para aceite normativo, mas possivelmente ressaltando-as, exagerando-as, forçando em retruco o próprio aceite normativo, com elas à frente como estandartes. Orgulho será, a partir dali, uma palavra-chave para essa população.

Que a AIDS iria, pouco depois, testar.

Testar com seus contágios sucessivos e ininterruptos, em cascata, coincidindo sobre esse hedonismo vitorioso. Comemorado através de corpos e acessórios, compartilhados ambos como elementos de prazer e de socialização, indistinta e desapeadamente. Estendendo muito mais conexões comunitárias que românticas, monogâmicas. Um cenário libertário, orgulhoso de fato, celebrativo – também ingênuo, sob a perspectiva de hoje, que está alertada por ciências crescidas em acontecimentos pandêmicos tais quais. Sejam os acontecimentos passados, seja o presente, sejam os futuros divisíveis.

A AIDS foi muito mais que um problema médico. Ela posicionou questões difíceis a respeito de comportamento pessoal e de política social (especialmente a qual prioridade deve ser dada no subsídio adequado dos serviços de saúde). Ela dramatizou o debate sobre valores morais e éticos que ressoou desde pelo menos os anos 1960, e que não mostrou nenhum sinal de solução durante os anos 1980. A crise da AIDS teria sido terrivelmente difícil de lidar, independentemente de qual fosse sua epidemiologia e propagação social. Sua conexão com o comportamento sexual ainda desaprovado a tornava também um condutor de todos os outros anseios e tensões sexuais, que vinham se acumulando por anos. Ela dramatizou as contradições sexuais dos anos 1980. Nesse sentido, a crise da AIDS era uma crise que estava esperando para acontecer.⁵⁶³

Enquanto prerrogativa das metrópoles, a salvaguarda do anonimato se propiciaria, portanto, somente em seu sentido de parte associável de um conjunto, célula fortalecedora de um grupo ativo, combinado ao todo populacional bem segmentado dessas grandes cidades, de típico destino dos êxodos (FIG. 138). Ao ser mais um grupo ali se encontrando e conectando, ali disposto claramente quanto ao recorte de suas características evidenciadas, e ali igualmente participativo da engrenagem que move esses lugares, como qualquer outro grupo.

563 WEEKS, 2018, p. 325 (tradução nossa). No original: “AIDS was much more than a medical problem. It posed difficult questions about personal behavior and social policy (especially the priority that should be given to appropriate funding of the health services). It dramatized the debate about moral and ethical values that had rumbled on since at least the 1960’s, and which showed no sign of resolution during the 1980’s. The AIDS crisis would have been appallingly difficult to deal with whatever its epidemiology and social spread. Its connection with still disapproved of sexual behavior made it also a conductor of all the other sexual tensions and anxieties that had been accumulating for years. It dramatized the sexual contradictions of the 1980’s. In this sense, the AIDS crisis was a crisis that had been waiting to happen”.

Figura 138 – *Displacement*, 1996-97, instalação de Paulo Lima Buenoz, dimensões adaptáveis aos espaços expositivos.



Fonte: Fotografia de João Paulo Machado/acervo do artista.

Sem descuidar de sua forte dimensão ideológica, articulada especialmente por sua valia histórica (trans)formadora de populações inteiras e de conjuntos culturais inteiros, o termo ‘êxodo’ atende, aqui, à fuga de estados familiares e comunitários. Já que esta se dava, normalmente, pressionada de alguma forma, com certa similaridade aos ideários de *refúgio* e *refugiado* – em versão de horda individualizada nas partidas solitárias, que se coletiviza na chegada. A percepção de um êxodo em curso se desdobrará, portanto, em três sucessivos infortúnios territoriais, renovando os ritos antropológicos de passagem: o infortúnio que demanda separação (alheamento), o

que demanda partida (movimento), e o que demandará retorno (padecimento). Na primeira etapa, está nitidamente projetada por essa vontade de um refúgio. Se fazendo depois legitimada pela arte que gerou, da mais clássica e eficaz maneira: pelos relatos de seus ‘viajantes’ – que assim fundam todo o aparelho teórico que aqui caminha para se concluir.

A medula desse aparelho estabelece implicar, como segundo dado – obviamente sem demarcar quaisquer relações de causalidade, mas de fatalidade –, esses deslocamentos com o surgimento diagnosticado da AIDS que encontrariam logo à frente, durante a agregação dos iguais, desde quando “a erupção da crise da AIDS, no início dos anos 1980, dramatizou e iluminou, de uma forma sem precedentes, todas as tendências contraditórias da década”.⁵⁶⁴ A começar pelo estabelecimento das megalópoles, que muito define o período: como recrutamento pessoal e territorial, como instrumento colonizador, como dispositivo de hierarquia entre nações. Como fato histórico normativo, civilizatório (num preço

⁵⁶⁴ Ibidem, p. 322 (tradução nossa). No original: “The eruption of the AIDS crisis in the early 1980’s dramatized and illuminated in an unprecedented way all the contradictory tendencies of the decade”.

que ainda não se dimensionava).

E como objeto de desejo – ainda hoje na ordem do dia dos estilos de vida.

O estabelecimento das megalópolis é naturalmente seguido do estabelecimento de novos formatos de exposição (ou recolhimento) comportamental, e de permissão (ou não) e interação (ou não) desses formatos, entre si e com os mais tradicionais que os antecedem. Formatos que tanto definem esses espaços quanto os fazem definir aos seus dali em diante, em continuidade tanto física quanto digital, no trânsito dos relacionamentos afetivos e/ou sexuais – onde proximidade e distância são desapropriadas, senão líquidas, dissolvidas em seus perímetros, inexatas. Transitadas e mediadas. Onde o contato físico redimensiona seu ambiente de cultivo e renegocia o diapasão de seu exercício. E também atenta para a seqüela biológica, que a AIDS alertou. Composto no qual o Dumb Type apostou suas acertadas previsões, com arte avançando história.

Nenhum historiador pode escapar das contingências da vida cotidiana, que inevitavelmente afetam nossas prioridades. Por exemplo: [...] no momento em que os primeiros casos de AIDS foram relatados, [...] ninguém poderia ter previsto o impacto do que acabou sendo uma pandemia global. [...] Os historiadores, tão melhores em prever o passado do que o futuro, não predisseram o que se tornou a crise de saúde definidora da época, com profundas implicações nas maneiras como definimos e praticamos a história sexual.⁵⁶⁵

Como amplamente divulgado, a AIDS foi constatada primeira e majoritariamente nas médias e grandes cidades ocidentais, espaços de chegada e permanência das migrações rurais da orientação sexual, marginalizada em suas origens. Ou mesmo das emigrações: das zonas rurais ou periferias de capitais de um país para as metrópoles de outro, como se confirma em alguns artistas investigados aqui, entre inumeráveis exemplos. Assim Fani-Kayode seguiu para Londres, ou o portenho Luis Frangella para Nova Iorque, onde faleceria em decorrência da AIDS em 1990, aos quarenta e seis anos de idade. Mesmo centro onde Arenas encerra sua vida – perfazendo um percurso cujos pontos de partida, estadia e chegada dialogam com os de Felix Gonzalez-Torres, que será estudado a seguir. E de

565 Ibidem, p. XI (tradução nossa). No original: “No historian can escape the contingencies of everyday life that inevitably impinge on our priorities. For example: [...] just as the first cases of AIDS were reported, no one could have anticipated the impact of what turned out to be a global pandemic. [...] Historians, so much better at forecasting the past than the future, did not foretell what became the defining health crisis of the time, with profound implications for the ways in which we defined and practiced sexual history”

Gustavo Ojeda (FIG. 136), havanês falecido em decorrência da AIDS aos trinta e um anos de idade, naquele marcante 1989. Arenas tem como primeiro pouso a Miami onde fixa-se Gonzalez-Torres, cujo primeiro pouso, por sua vez, foi na mesma Madri que Ojeda.

Esse remate cosmopolita de aspirações de vida reiteradamente frequenta a obra do cineasta Pedro Almodóvar, que partiu da rural Calzada de Calatrava para também Madri, e lá testemunhou a precipitação da AIDS. Antes, lá incorporou o sonhado remodelo de si, que fermentou por méritos até torná-lo o maior expoente do movimento cultural oitentista *La movida madrileña*, disseminado entre campos artísticos diversos, com igual potência. Incorporando o nonsense como fato político, tal qual a abertura da exposição de Dugdale cheia de convidados em pijamas cirúrgicos. Tratou-se de um renascimento criativo disposto na e pela redemocratização espanhola, após décadas ditatoriais franquistas, precisando (re)compor suas forças primárias através do extravasamento dos desejos festivos de uma juventude que então mira os grandes centros urbanos, que a AIDS mira a seguir. Que se midiaticizam e que cedem aos e sediam os bens de consumo. Sob tal composição de forças, o cenário madrilenho granjeia ir e vir similar a tantos outros cenários, dentre os quais Nova Iorque ascendia mundialmente como uma semideusa, onde habitava um semideus.

Naqueles primeiros oitenta vivíamos numa permanente-factory-de-Warhol. Quando li as memórias de Edie Segwick compreendi até que ponto dez anos depois certos círculos de Madri eram idênticos a certos círculos de Nova York. Círculos viciosos e sem saída, entenda-se. Esses dez anos à frente haviam convertido os americanos em árbitros da cena artística e social [...]. A cada dia éramos apresentados de novo ao deus Warhol, em diferentes festas organizadas em sua homenagem, mas ele nunca nos reconhecia (falo no plural porque sempre éramos um monte de gente). Andy desenvolveu em Madri sua vertente mais autista, limitava-se a estar nos lugares e, quando por acaso tirava uma foto de alguém com gesto automático, dava a impressão de que a máquina fotográfica não estava carregada. O que mais lhe interessava eram as marquesas e gente assim, para ver se elas lhe encomendavam algum retrato, mas acho que nenhuma mordeu a isca. [...] Sempre me apresentavam como o Warhol espanhol; na quinta vez (na casa dos March) ele me perguntou por que eu era o Warhol espanhol. Porque não lhes ocorre outro modo de me apresentar, eu lhe disse. À primeira vista não nos parecemos, ele me disse. Ele ostentava sua famosa peruca platinada e eu minha juba natural preto-azeviche. Deve ser porque em meus filmes também mostro travestis e drogados, respondo envergonhado, consciente de que a conversa e meu papel nela eram bastante ridículos. [...] Voltando à cena madrilenha, [...] coin-

cidou com o momento em que se começava a falar da *movida*⁵⁶⁶.

Pouco depois da pressão para partir resultar em recomposições e celebrações de vida como as da *Movida* – fundando estilo de vida, sob coletivismo –, a AIDS muitas vezes pressionará a partir outra vez, agora de volta para onde vieram.

O fará pela intensidade dos adoecimentos e pelas rápidas finitudes, assim certificadas logo de início. Retornar para onde se é chamado por nome e sobrenome, conhecido pelas parentelas, poderia ensejar algum socorro, no ponto em que “as pessoas estivessem morrendo, e de uma forma extremamente dolorosa; e a AIDS, era cada vez mais evidente, não respeitasse os perfis que atacava. Alguma resposta governamental organizada era não apenas desejável, mas essencial em qualquer ângulo de política pública”.⁵⁶⁷ Cidades de menor arregimento podem significar políticas públicas de menor arregimento, menor maquinário burocrático. Por debaixo dos indícios, essa resposta governamental soaria algo menos improvável de expedir-se, suprimindo e agilizando acompanhamento familiarizado – ou ao menos alguma atenção clínica –, nos ambientes de origem, menores e menos populosos.

Ambientes que, frente à morte próxima, talvez representassem zonas de conforto hospitalar, senão hospitaleiro.

4.5. *Habeas corpus*

Nessa retroversão de rumo, outra medida também norteará estradas e pistas, talvez até mais que a ambulatorial: a dos afetos. A ciência dos pacientes quanto a suas, de regra, bem rápidas finitudes, requisitava celeridade em resgatar laços e encerrar conexões de vida, despedir-se. A partir desses dados, os afetos também muito fundam este aparelho teórico, na construção ou reconstrução de laços que está estabelecida, em maior ou menor grau, nos discursos de despedida. O enfrentamento da morte é um enfrentamento de base familiar.

566 ALMODÓVAR, 1992, p. 8-10.

567 Ibidem, p. 325 (tradução nossa). No original: “people were dying, and in an extremely painful fashion; and AIDS, it was increasingly apparent, was no respecter of the people it attacked. Some organized governmental response was not only desirable but essential on any view of public policy”.

Não necessariamente parental, mas familiar. Idem o luto.

Famílias podem se encontrar, depois que se perdem. Podem se reencontrar, depois que se separam. Podem também se constituir de outros modos, reconhecendo-se por afinidades eletivas. Conexas aos traços atitudinais mais salientes e aceites das percepções de si.

Essas constituições outras, pelo referente oitentista, parecem conciliadas, parecem contaminar-se: avolumam-se as metrópoles, avolumam-se os acastelamentos territoriais e discursivos de gênero, raça e orientação, avoluma-se a AIDS. Avolumam-se umas às outras.

Na Argentina não há nenhum trabalho que enfoque exclusivamente o tema da AIDS, mas há artistas que vivem com HIV. O que chama a atenção – diz Gumier Maier – é que, ao contrário do que acontece nos Estados Unidos e em outros países, o que esses artistas comunicam não é uma soturnidade. Seus trabalhos estão mais relacionados a celebrar a vida do que a informar a dor.⁵⁶⁸

Embora a dicotomia não seja compulsória, assim o artista e curador portenho Jorge Gumier Maier definia a substanciação e a efetivação de uma matriz narrativa em primeira pessoa, influenciada pela AIDS e autorizada dentro dos sistemas rematados de habilidade e visibilidade para a arte, em consonância a essa mesma influência, a esse abalo. Definia-o sob um viés localista, burilado por essa influência – e confluência – territorial. Onde motivações, faculdades e possibilidades se compõem por leques específicos de haveres e de legados, ainda que perpassados por agências universalizantes, tais quais os exercícios da sexualidade, tais quais os vírus. Tais quais a gestão digressiva ou opressora de ambos, nos vincos do biopoder, da necropolítica e da mistanásia.

No célebre ensaio ‘Necropolítica’, Mbembe (2003) argumenta que a análise necropolítica complementa a noção foucaultiana de ‘biopoder’, ou seja, “um poder de manter a vida ou de não permiti-la, ao ponto de morte” (Foucault 1981: 138), com um foco sustentado no poder soberano como fundamentalmente preocupado com a produção de mortes. Os colaboradores deste volume mobilizam uma gama diversificada de trajetórias analíticas que iluminam a ‘necropolítica’, ou seja, “formas

568 MAIER, Jorge Gumier *apud* DILLON, 2016, p. 24 (tradução nossa). No original: “En la Argentina no hay obra que se centre exclusivamente en la temática del SIDA, pero hay artistas que viven con VIH. Lo llamativo – cuenta Gumier Maier – es que a diferencia de lo que sucede en los Estados Unidos y otros países, lo que comunican estos artistas no es ningún bajón. Su obra está más relacionada con celebrar la vida que con enseñar el dolor”.

contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte” (Mbembe 2003: 39), explicitamente como um domínio chave da análise e crítica queer. Mais especificamente, todos os capítulos do livro chamam a atenção para a produção contemporânea de ‘mundos mortos’, ou seja, “novas e únicas formas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de mortos-vivos” (Mbembe 2003: 40).⁵⁶⁹

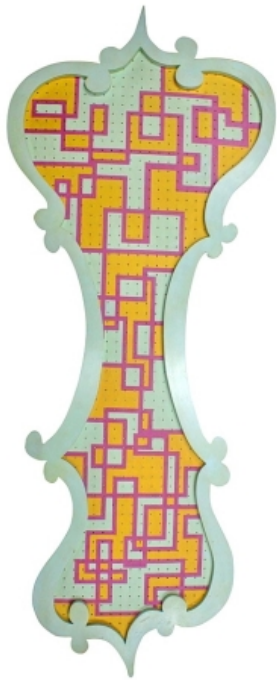
Se os leques dessas composições de grupos se ordenam desde o recebimento de legados específicos, de histórias de vida semelhantes, de trajetórias similares, de liminaridades participadas por seus sujeitos com equivalência, sob tais vincos também constituem outros quais, oportunizando futuridades: “o legado da ontologia política e da ação dos ativistas de esquerda negra, queer e/ou trans e da AIDS é o ponto de partida para um repensar fundamental de como as lutas queer e/ou trans podem ser rearticuladas no terreno necropolítico contemporâneo e em constante mudança”.⁵⁷⁰

Maier, recém-falecido a dezembro de 2021, aos sessenta e oito anos de idade, fora casado com o também artista Omar Schiliro, também portenho, falecido em decorrência da AIDS em 1994, aos trinta e dois anos de idade (FIG. 139). Estivera a seu lado durante a aceleração do declínio, após o qual principiou uma paulatina retirada de um cenário artístico então efervescente e inovador. Cenário que parecia se repetir, durante o entorno da década de 1980, em diversos espaços reconhecidos como de forte produção e recepção de arte ao redor do globo, como mais um dado de zeitgeist. Repetia-se com temperaturas muito similares, naturalmente adequando-se às particularidades regionais, também ajudando-as a se fazer dialogarem entre si – princípios daquela universalização já em andamento. Mas ainda bem pouca na compensação de paragens da arte historicamente menos legíveis do ponto de vista ocidental, como o Japão de Furuhashi ou a Nigéria de Fani-Kayode.

569 HARITAWORN; KUNTSMAN; POSOCCO, 2014, p. 6 (tradução nossa). No original: “In the celebrated essay ‘Necropolitics’, Mbembe (2003) argues that necropolitical analysis supplements the Foucauldian notion of ‘biopower’, that is, ‘a power to foster life or disallow it to the point of death’ (Foucault 1981: 138), with a sustained focus on sovereign power as fundamentally concerned with death-making. The contributors to this volume mobilize a diverse range of analytical trajectories that illuminate ‘necropolitics’, i.e. ‘contemporary forms of subjugation of life to the power of death’ (Mbembe 2003: 39), explicitly as a key domain of queer analysis and critique. More specifically, all the chapters in the book draw attention to the contemporary production of ‘death worlds’, that is, ‘new and unique forms of social existence in which vast populations are subjected to conditions of life conferring upon them the status of living dead’ (Mbembe 2003: 40).

570 HARITAWORN; KUNTSMAN; POSOCCO, 2014, p. 9 (tradução nossa). No original: “the legacy of black radical, queer and/or trans left and AIDS activist political ontology and action is the starting point for a fundamental rethinking of how queer and/or trans struggles might be rearticulated in the contemporary, ever-shifting necropolitical terrain”.

Figura 139 – (Esq.) *S/título*, 1993, acrílica sobre eucatex e madeira de Jorge Gumier Maier, 1,84 x 83 cm. (Dir.) *S/título (Batato te entiendo)*, 1993, objeto de Omar Schiliro (plástico, acrílico, vidro, tubos fluorescentes e lâmpadas), 65 cm. x 32 cm. x 32 cm.



Fonte: (Esq.) Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. (Dir.) Coleção Guillermo Kuitca, Buenos Aires, Argentina.

Cenário que, onde estava, Maier ajudara a fundar, agindo como uma figural central – e centralizadora –, entusiasmando “uma forma de pensar a arte em que não há hierarquias entre alta e baixa cultura; entre design, decoração e arte. E uma forma de pensar a arte por si mesma, sem recorrer a discursos que, por vezes, parecem alheios à prática artística”.⁵⁷¹ Formas que, especialmente desde aquela década, se

consolidaram definitivas nos caminhos de circulação, fruição e interpretação da obra de arte, igualmente ao redor do globo. Permanecem.

Propiciam, justamente, anexar a legibilidade de paragens outras, como as supramencionadas nigerianas e nipônicas, dentro desses caminhos – tornados mais amplos e mais ramificados, como redes.

Com a devida impotência, Maier acompanhara a deterioração física de Schiliro, culminando em sua morte, através de uma experiência de assistência exequível e de protetividade, de cerne absolutamente transformador, para cuja extensão só podem realmente dimensionar os pares, aqueles que estão *ao lado*. Pela qual refletira adquirir “algo de serenidade, certa responsabilidade frente ao amor”.⁵⁷² A qual endossa monogamia, compromisso e

571 LEMUS, Francisco *apud* OYBIN, 2021, não paginado (tradução nossa). No original: “impulsó un modo de pensar el arte donde no hay jerarquías entre alta y baja cultura, entre diseño, decoración y arte. Y un modo de pensar el arte por sí mismo, sin recurrir a discursos que a veces parecen ajenos a la práctica artística”.

572 MAIER, *op. cit.*, p. 24 (tradução nossa). No original: “algo de serenidad, cierta responsabilidad frente al

afeto como questões tão políticas quanto aquelas, de ordem quase contrária, com as quais o coletivo geracional mais apostava se afirmar socialmente. E as insere no conjunto dessa afirmação, por vias tão dignas quanto: “Perdemos toda a vergonha, apenas o fundamental ficou de pé; paramos de ter tempo para besteiras e assim pudemos viver a grande história de amor”.⁵⁷³

Afetos são um problema político.

Tudo que Maier fizesse por Schiliro seria paliativo. Para a AIDS oitentista, paliativo não é pouco. Nada que Maier pudesse fazer “teria diminuído a agonia de Omar (seu par) por um minuto, ele se preparou para partir e isso levou um tempo para ele. Seus sonhos, suas fantasias o estavam aproximando daquele passo que ele teve que dar”,⁵⁷⁴ direcionado ao próprio fim. Para um artista plástico em exercício, posicionado na experiência física direta (como Omar), ou em sua companhia (como Maier), isso ativa um argumento muito distinto a ser desenvolvido plasticamente. Muito particular e muito universal ao mesmo tempo, porque está na justa foz do primeiro ao segundo.

O pacto romântico, enquanto ambiente de experiência vivificativa e também enquanto gênero produtor, avizinha o pacto autobiográfico. Primeiramente, por sua própria definição: são pactos, são acordos, são concordâncias entre vontades. Mesmo com as devidas pressões dos ethos, ainda são principiados e alimentados por decisões individuais e mutuais que envolvem mediar gostos de vida com lugares de vida e possibilidades de vida.

Segundo, suas problematizações se arranham. Medem conflitos internos ou internalizados. Exploram ordenar acontecimentos cronológica e emocionalmente fragmentados, recuperando-os e interpretando-os ao mesmo tempo. Contrapõem o desafio da veracidade inquestionável ao emprego da narrativa e da memória – naturalmente ficcionalizado.

A ciência da morte, como elemento conector dos pactos, é essencialmente orgânica e adiada até que se manifeste. Longevidade e doença aceleram essa manifestação e dispõem

amor”.

573 Ibidem, p. 25 (tradução nossa). No original: “Perdimos toda vergüenza, solo quedó en pie lo fundamental; dejamos de tener tiempo para las boludeces y así pudimos vivir la gran historia de amor”.

574 Ibidem (tradução nossa), p. 24. No original: “hubiera acertado ni un minuto la agonia de Omar (su pareja), él se preparó para partir y eso le llevó un tiempo. Sus sueños, sus fantasías lo iban acercando a ese paso que tenía que dar”.

seu prazo como um dado absolutamente regulatório. Submetem o estar no mundo de cada um, e seu impacto sobre seus circundantes, a uma grandeza agônica que, se aceita nos discursos em circulação, ressignifica toda sorte de trajetórias, engajando-as sob seu parâmetro.

Viver *a grande história de amor*, viver seu epílogo principiado na experiência do fim anunciado, depois desenrolado como uma travessia de manifesta densidade, como uma progressão: de amor e de morte. O conjunto de sensações e sentimentos que pavimenta visualmente essa ordenação retórica – afeto na proa – tradicionalmente oferta para as artes plásticas pouca monta acadêmica e/ou intelectual, acessando esses espaços mais sob uma filtragem arquetípica.

Por outro lado, frequenta incessantemente dinâmicas mais largas da visualidade e da dita baixa cultura, brandido que está por um intenso reconhecimento na vida comum. Cinema, teatro e literatura, profusos de ficcionalizações românticas – e biográficas – bem o exemplifica.

Ainda que borrar fronteiras expressivas já estivesse muito em jogo na cena oitentista – ou por isso mesmo –, particularmente quando tal ordenação retórica – afetos outros, de outra orientação – produz material público (biografias literárias ou cinematográficas, obras de arte plástica), ela granjeia estetização e afirmação na régua dos discursos socialmente aceitos e partilhados. Quando está instada pela ‘justa causa’ de uma pandemia integralmente fatal, que ali parecia fronteá-la diretamente, com suas mortes expiadas, martirizadas, o que se potencializa verificar é um sistema ascensional para seu posto cultural. De enobrecimento, de dignificação. Quiçá de celebração, no sentido de ter enfim conquistado a oportunidade de voz. E no sentido da (re)valorização de si, com essa conquista e com essa voz.

Além de – ou por isso mesmo – verificar-se uma clara renovação dos expedientes dessa afirmação na régua discursiva, que estão agora nas mãos e no interesse produtivo de muitos e mais variados sujeitos, dados os muitos e mais variados infectados. Que agem, vivem, produzem desde seus lugares políticos, econômicos e culturais específicos, facilitando uma diversidade então (e até hoje) em embate inclusivo na linha dos discursos, com

suas vitórias paulatinas. Comungada na doença como fato autoral, a diversidade encontra a dignificação.

Como se observa em Fani-Kayode (enxergado com muito mais potência bem depois de sua morte), mesmo que sua arte mobilize desde sempre essas aptidões, a produção de uma parcela desses artistas movimenta legibilidades tardias. A partir de procedimentos de recuperação, muito envolvidos com recortes conceituais interessados, com o legado das fronteiras borradas e com os benefícios da interconexão global, onde ela alcança.

Outra parcela desses artistas, estável e considerável, compõe-se daqueles cujo reconhecimento e acompanhamento institucional prévio e/ou imediato gerou, e/ou permanece gerando, material crítico e registro histórico hábeis para serem localizados, depois desenvolvidos dentro de eixos compatíveis, depois apresentados em pesquisas da natureza desta. Pelo preceito, essa parcela já era frequente do exercício lapidado e dos lugares de autenticação – ou de afirmação – da arte, levando consigo os aceites para a oratória que passam a abraçar com a AIDS.

Se tantos, como Maier, ressaltavam um caráter especialmente celebrativo (sobrepondo-se ao fúnebre) nessa ordem de oratória, que ia se compondo crescente e axial nos objetos da arte quando da infecção de seus sujeitos, essa será uma dentre outras ramificações conceituais estimuladas pelo impacto da AIDS a pertencer aos discursos da arte. Como discurso propriamente, como conduto, cujas inclinações são essencialmente narrativas, essencialmente cronistas, essencialmente confessas, essencialmente epistolares.

Por suas inclinações, o tronco que distribui essas ramificações sustenta-as na *veemência* da plástica de resgate, de finitude, de ter consigo, de ter com o outro. A essência é combativa, é responsiva, é sobrevivente – transferindo a subsistência do autor, sabidamente recusada de antemão, para a subsistência do objeto de arte, sabidamente mais perdurável. Ainda mais se instalado em espaços de estimulação. Em espaços monitorados, preservativos, manuteníveis. Um deles: espaços de cubo. Outro: espaços mentais.

A chave estará portanto onde sempre esteve, com o ádito da urgência: em *alcançar* esses espaços, acessando-os, interpelando-os ou dispondo-os por si.

A transferência desses índices, do sujeito agônico para sua arte e, por conseguinte, para o

resultado histórico-cultural, engatilha um outro espaço de produção e de recepção para a autobiografia, em sentido plural de dizer de si, de expor-se, de autorizar-se aos glossários culturais e aos regimes fundantes da obra de arte e da vida partilhada, como origem consciente e como sistema processual. É preciso informar o si para informar o aniquilamento geracional e tudo o que o tange. Solidariedade, cooperação e assistência adquirem outra distribuição social quando uma doença tem rostos, quando tem nomes. Quando tem histórias.

É preciso, pois, porque é mais próximo, mais senciente. Mais trovador. Mais imediato, porque é mais direto ao arranjo das cognições e também ao das heranças simbólicas – e não há tempo a perder. É preciso até porque é mais novo naqueles glossários e regimes, em que se considere que a novidade discursiva é mais aceite e mais disputada pelos lugares de admissão, de compreensão e de conservação da obra de arte, quais sejam seus formatos: físicos ou imateriais; tradicionais ou alternativos.

Com assiduidade significativa, uma celebração da vida somando-se, sobrepondo-se ou opondo-se à informação da dor, como braço expressivo sequencial da contaminação, era preexistente e convicta em ideários referenciais, em processos produtivos ou em resultados formais dos artistas. Que, assim, nesse apetite, optaram manejar suas artes a serem também elas ‘contaminadoras’ – formando e motivando lutas. Tal celebração sustentou-se e remodelou-se no encontro com a AIDS, gratulando vida dentro das réguas da partida, e mesmo do luto.

Mas já se intensificava antes, resistente e sobrevivente, além de preexistente. Administrada como mecanismo de superação. Alinhada, como se observou, com recebimentos geracionais e também regionais, longamente requeridos e motivados. Literalmente festiva e potencialmente intempestiva (dada a cíclica contestabilidade que acomete sobre ela, como a que verteu recentemente nas portas expositivas). Ativada no cumprimento de conquistas de natureza ampla, sobretudo políticas, de uma comunidade em processo de se ver como tal. Conquistas de espaço.

Como o orgulho, a celebração será, por sua vez, também uma palavra-chave, testada no mesmo antígeno.

Some-se a ela – e à própria expressão pública do sofrimento, que ela pode justapor, sobrepor ou contrapor – também a fala furiosa, combativa, nos moldes daquela verbalizada por Hemphill, Kramer e Rubin, performatizada pelo ACT UP, estetizada pelo Gran Fury. Mais uma tripartição se sugere (com seus respectivos pendores sublimes, recorrentes como se prova): um raciocínio de batimento celebrativo se pode triangular com outro de substância dolorida, ferida; e com um terceiro de condição agressiva, porque defensiva.

Embora prospecte uma série de estruturas de coletivização, em regra positivas, a autorização da autobiografia como parte elevada do fazer se deu a partir de uma conjunção de fatores muito circundantes à década de 1980, tomada por término de outra tríade, agora decenal. Fatores muito relativos à espetacularização e à celularização dos sujeitos, que ainda imperam. Em verdade aumentam, fundando um paradoxo da contemporaneidade: tendo por método e meio a função de representatividade, fortalecem-se identidades coletivas mais e mais, agenciando as necessidades de indivíduos distanciados mais e mais.

Mas, se pensado o quanto, historicamente, o ânimo autobiográfico ultrapassou a autorreferência inserida em modelos visuais, plásticos e gráficos já ativos. E entusiasmou a inclusão de um novo e específico modelo de produção artística, fruível com maiores ou menores graus de ostensividade (de si) ou simulação (de si). Então essa inclusão definitiva em alto platô produtivo cultural – dentro da alta cultura, da matéria erudita – compatibiliza-se muito com a circunstância especial em que celebração, aflição e reação se triangulam como empreendimentos da arte originados de um ponto comum: o vírus, a agonia e a morte.

Ao se triangularem não só se revezam, mas até se confundem.

Quando a implicação imediata da AIDS põe a teste as flexões públicas do afeto, do orgulho e da celebração – prioritária mas não necessariamente nessa ordem –, ela se interpõe já nas dimensões primárias desses três substantivos. São suas dimensões evidentemente sensíveis, precípuas do humano e do humanitário – o quanto esses sentimentos formam seus indivíduos e motivam seus percursos de vida, também fazendo-os encontrarem-se uns aos outros.

Em seguida, ela põe a teste a solidez política desses substantivos, enquanto agentes de

uma alteração comunitária criativa, enquanto progressos de cunho sociocultural, aparentemente irrevogáveis sempre que alcançados. Apenas aparentemente, como atestam os retornos periódicos das dissonâncias cognitivas e dos apedeutismos ao trânsito dos valores morais, propondo debates expirados. Daí a intempestividade supramencionada, que regula as folias dessa solidez política acreditada, como formas de resposta e vigília, própria e apropriada. Vista por uns em cariz de ingenuidade, por outros de leviandade, de toda forma plenamente digna de acolhida justo por ser comemorativa, afirmativa e aclamatória.

E congregadora.

E instrumentadora.

Se os motores comemorados são progressos de múltiplas frentes – desde as redemocratizações latinas até as afirmações de raça, passando pelas de giro gênero/orientação/autoidentificação (FIG. 140) –, são também intrincados uns nos outros pelo contágio, pelas transmissões que podem promover entre si: sucessividade, revigoroamento, fortificação mútua. Coletivismos.

Figura 140 – (Esq.) *Estoy vivo*, 1994, bordado sobre tecido de Feliciano Centurión (1962-1996), 45,7 x 50,8 cm. (Dir.) *Que em nuestras almas no entre el terror*, 1992, bordado sobre tecido de Feliciano Centurión, 37 x 42,5 cm.



Fonte: (Esq.) Americas Society Art Gallery, Nova Iorque, EUA. (Dir.) Walden Gallery, Buenos Aires, Argentina.

“Qualquer enfermidade tida como um mistério e temida de modo bastante incisivo será considerada moralmente, se não literalmente, contagiosa”,⁵⁷⁵ e o será ainda mais quando certificados os veículos corporais de sua difusão, muito engatados desde sempre a arbitramentos de acerto ou desacerto comunitário. Assim que adicionada a uma perpétua acareação de morais esbraseáveis entre si, a AIDS primeiramente testará sugerindo retrocessão de curso sequencial, abalando o hoje já combalido conceito de evolução, logo entre aquelas três décadas-chave para a partilha comportamental, para sua indexação nos costumes:

Os anos 1970 e 1980 testemunharam uma aguda reação às mudanças liberais dos anos 1960, e isso foi acentuado pelo impacto devastador da pandemia de HIV/AIDS no início dos anos 1980. [...] Além do mais, a década de 1980 veria um poderoso ataque aos ganhos da década de 1970, encorajado pela crise da AIDS, e alcançando uma culminação.⁵⁷⁶

Circunstanciada pela AIDS, essa reação, esse ataque, cabe ser especialmente elaborado onde é menos considerado: na exata movimentação de corpos e fundação de espaços que a pandemia encontrou e freou. Como se vê na mecânica dos choques traumáticos, como se viu novamente no advento do SARS-CoV-2, a uma pandemia, assim que explode concreta ou informativamente, sucede de imediato um instituto muito peculiar de frenagem. Uma paralisia, uma suspensão de prisma abrangente (do profissional ao relacional), um hiato espaço-temporal quase palpável, quase tátil. Um ar denso, ao mesmo tempo atordoado e interrogado. Uma rua deserta.

Observada essa fisicalidade que é significativa por si, por sua vez sucede um recuo. Para a AIDS, estabelecido enquanto retroversão de bandeiras sobretudo territoriais, de direção campo-cidade para cidade-campo: voltar para casa.

Havendo casa. Identificando casa.

Embora possa divergir razoavelmente no que se pretende ou se concebe como seus desdobramentos adotáveis ou admissíveis, *voltar pra casa* é uma expressão de extensa coin-

575 SONTAG, 2007, p. 12.

576 WEEKS, 2018, p. 272-310 (tradução nossa). No original: “The 1970’s and 1980’s witnessed a sharp reaction to the liberal changes of the 1960’s, and this was accentuated by the devastating impact of the HIV/AIDS pandemic from the early 1980’s. [...] Moreover, the 1980’s were to see a powerful attack on the gains of the 1970’s, encouraged by the AIDS crisis, and reaching a culmination”.

cidência cognitiva, para a qual se reconhece a dimensão de seus enredos e de suas vontades basicamente nos exercícios simbólicos de qualquer cultura, em termos universais. E basicamente no ímpeto originário de qualquer sujeito, num pódio das motivações de vida. *Trở về nhà* intitula daí este capítulo: pela desproporção interpretativa entre idiomas, além de ‘voltar pra casa’, sua tradução pode se alargar para ‘saudades de casa’ – cabendo na mesma divergência. Para aqui seletar a versão vietnamita da expressão, também a coincidência foi propositada e de outra ordem, ainda mais especificamente territorialista, tratando-se de um país cuja invasão gerou largo produto cultural na linha do trauma.

Afinal, das guerras, das pandemias, dos êxodos, dos refúgios, dos vírus: mais outra vez, era tudo sobre territórios, sobre conquistá-los. Sobre defendê-los.

Sempre é.

Ante o impacto e “na ausência, num futuro previsível, de uma cura ou de uma vacina, a única proteção confiável contra o vírus parecia residir em mudanças comportamentais das pessoas”,⁵⁷⁷ ponderou-se na chegada da AIDS, investigando o trânsito fluídico de suas transmissões. Embora o aéreo incorreria no mesmo: reclamar mudanças comportamentais. Que depois o SARS-CoV-2, encontrando um panorama de outras agudas reações a progressos morais (e agora científicos também), comprovou não serem nada unânimes em sua adoção.

As mudanças que se supuseram sanativas para arrefecer a AIDS (ou para arrefecer condutas a ela associadas) serão assim mais facilmente questionadas justamente aos recém-chegados. Àqueles que adentram espaços físicos ou éticos, trazendo consigo comportamentos outros, inovam torná-los públicos, centralizando no debate e no convívio atitudes não assentadas, historicamente refutadas ou escanteadas, escondidas. Daí “esse pânico moral talvez nos informe mais do que qualquer outra coisa sobre o clima moral da década. O mais óbvio foi a natureza inacabada da revolução”.⁵⁷⁸

Se as mudanças de atitude são mais requeridas, portanto, àqueles que trazem novidades – ‘ameaças’ – nesse campo, estes recém-chegados territoriais e comportamentais, prova-

577 Ibidem, p. 325 (tradução nossa). No original: “In the absence for the foreseeable future of a cure or of a vaccine, the only reliable protection against the virus seemed to lie in changes in people’s behavior”

578 Ibidem, p. 324 (tradução nossa). No original: “This moral panic tells us perhaps more than anything else about the moral climate of the decade. Most obvious was the unfinished nature of the revolution”.

se definitivamente: ambos os preceitos, *território* e *comportamento*, se buscam, se compõem.

Pelos claros sinais emitidos – e circunstancialmente manobrados – pela opinião pública, interpretando-a corriqueiramente “como uma doença provocada por excesso de paixão, que acometia os imprudentes e os sensuais”,⁵⁷⁹ Rubin previa uma então incipiente progressão associativa (que ainda perdura), que necessitava – ou eventualmente aproveitava – irrogar uma correlação entre a AIDS e o grupo que estava bem ali, na frente dela em sua chegada. Grupo que, dado o modelo sexualmente afirmativo que empregava, se via mais vulnerável àquela primeira onda de casos, em sua primeira penetrabilidade mais insidiosa e desprevenida sobre os corpos: “O pânico à AIDS é ainda mais provável. Quando o medo de doenças incuráveis se mistura com o terror sexual, o resultado é extremamente volátil”.⁵⁸⁰

Já é ruim o suficiente que a comunidade gay tenha de enfrentar o infortúnio médico de ter sido a população na qual uma doença fatal começou a se difundir e se fez visível. É pior ainda ter que lidar com as consequências sociais. [...] Até que a AIDS e suas formas de transmissão sejam compreendidas, é provável que surja todo tipo de proposta de controlá-la punindo a comunidade gay e atacando suas instituições.⁵⁸¹

Daniel antecipava-se nessa mesma atenção, saldando em 1991: “Nunca foi confirmada a acuidade que essa imagem do doente de AIDS – como um saudável, promíscuo, homossexual masculino – oferecia como descrição de alguma oculta realidade epidemiológica”.⁵⁸² E seguia: “Muito além da discussão da ‘doença’, tudo deveria passar por outra discussão – política! – sobre a saúde como autonomia de uma dada comunidade de administrar seus corpos e seu meio, ou seja, os terrenos de construir sua própria história”.⁵⁸³ Para concluir: “É preciso entender como dor, doença e morte são tratadas dentro de uma sociedade autoritária para a produção de uma certa domesticação dos corpos. [...] Como se vê, a AIDS tem mil e uma utilidades. Seu emprego é flexível e define a ‘doença’ como parte de uma

579 SONTAG, 2007, p. 24.

580 RUBIN, 2017, p. 112.

581 Ibidem, p. 113.

582 DANIEL; PARKER, 2018b, p. 18.

583 Ibidem, p. 130.

guerra ideológica duradoura”.⁵⁸⁴

De mais outra ordem, mais outra coincidência se flexiona diretamente na semântica: ‘êxodo’ define-se também como o episódio final da tragédia, no teatro grego. E com o fim da comédia e início da tragédia, no teatro romano que o sucede: o fim do riso, o depois da celebração, o após a alegria (cujo exercício expõe outro consórcio semântico, desta vez interidiomático: gay). Especificamente no enfoque que contrapõe a AIDS aos avanços territoriais, às conquistas de espaço físico e ideológico para a diversidade de orientação, assim foi. Eventualmente ainda é.

4.6. O penhor dessa igualdade

Tragédia e trajetória, quando se avizinham, fazem ressaltar o prefixo que compartilham. O morfema latino ‘tra’ fala de um movimento para além, de um movimento através. A tragédia só se realiza num sentido de travessia, de trajeto. A trajetória individualiza esse sentido de travessia, para afirmar o saldo de vida de um ser ou de um grupo identitário, seja em aspecto geral ou específico: trajetória profissional, trajetória clínica, etc.

No primeiro ato desta tragédia – aquele que vai do campo para a cidade – o refúgio do anonimato se propiciou, como se viu, em sentido de paridade, enquanto ser mais um dentre muitos. Bem como, deva-se ressaltar, de paridade enquanto equivalência produtiva. Que não questiona ou se detém por aquelas características físicas, gestuais e comportamentais arroladas por controversos procedimentos identificatórios e identitários, desde que haja produção de bens – e consumo de bens – provindo de seus indivíduos. Não raro uma produção majorada, no igualmente controverso dispositivo compensatório, instituidor de valia social irrefutável. Entabulado com frequência (nem sempre com ciência) pelos próprios indivíduos, para se proporem para o todo como parte valorosa da dinâmica capital, parte indispensável. Idem a majoração quanto ao consumo, que alguns desses indivíduos empunhavam como demonstrativo de valor pessoal, em disposição também inclusiva.

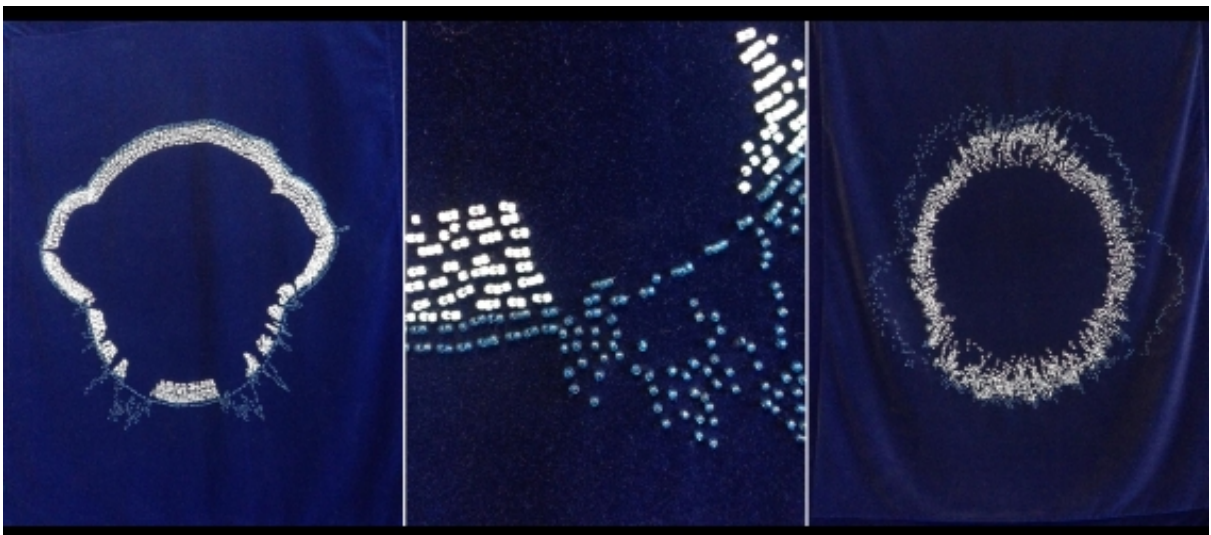
⁵⁸⁴ Ibidem, p. 130-134.

A paridade se estendia, daí, na mão de obra útil para um capitalismo financeiro alcançando seu teto conceitual. Cujas predação ascendente também buscava fazer sedes para os topos administrativos de suas corporações nos ambientes de adensamento igualmente ascendente. Validando o trânsito apenas entre grandes cidades, como componente de um estilo de vida inverso e avesso ao fundiário, ao rusticano, ao rural.

Um trânsito muito colaborativo para tornar as capitais ocidentais cada vez mais semelhantes umas às outras, encontrando-se bens e serviços os mesmos, fosse em São Paulo, em Berlim, em Buenos Aires ou em Nova Iorque. Encontrando-se estilos de vida os mesmos. Profissões as mesmas, recreações as mesmas. Figuras as mesmas.

Entre essas figuras, algumas ocupavam os topos corporativos – considerados de forma abrangente, que, aos primeiros postos (presidente, coordenador, CEO, etc.), soma as cadeias produtivas imediatamente subalternas, ainda altas. Os alcançavam fomentadas pelo próprio adensamento de aspecto horizontalizante (em termos de convivência apaziguada entre diversidades). Tais figuras sustentariam a maturação e a tipificação de um perfil cosmopolita – até hoje culturalmente incensado. Um perfil que aproximaria o haver econômico do consumo de bens ditos refinados, a exemplo das obras de arte (FIG. 141). Um perfil que, inclusive, seletaria algum (ou muito) conhecimento artístico e alguma (ou muita) frequência aos espaços expositivos da arte, como elemento ordenador.

Figura 141 – Excertos da série *In situ*, 2006, bordados sobre veludo de Sergio Avello, medidas não informadas (pormenores).



Fonte: Galería Dabbah Torrejón, Buenos Aires, Argentina.

Esse é também um fato significativo para o argumento teórico aqui proposto, na medida em que ara o terreno para elevar e validar as declarações plásticas em primeira pessoa, as expressões artísticas direcionadas para a discursividade sobre si, que a AIDS semeará a grão solto, no sentido testamentário que se assoma nas obras dos artistas contaminados e então condenados. O cenário vai se descortinando a partir de uma elevação geral da primeira pessoa no centro das vontades, dos fazeres, dos haveres, dos convívios. Assim permanece até hoje.

Da mesma forma, o perfil cosmopolita também propiciava-se ordenar por figuras que personificavam esse tal arquétipo *gay*, essa qual declaração *queer*, esse ser homossexual e estar assumido perante o todo, incluso e partícipe dos discursos sociais. Um perfil oitentaista em boa medida, forçando-se até mesmo ao acesso às práticas discursivas e às relações de poder. Não raro, o acesso dobrava práticas e relações para ensejar um campo específico de bens na roda produtiva, no qual “o sucesso espetacular dos empreendedores gays em diversificar a economia gay alterou a qualidade de vida dentro do gueto gay. O nível de conforto material e elaboração social atingido pela comunidade gay nos últimos quinze anos não tem precedentes”.⁵⁸⁵

Nessa ocorrência, ambas as tipificações de figura – a empresarial e a homossexual – eram a mesma. Se encontravam num só sujeito, que poderia, pela erudição perfilada, saber de fato ou ao menos intuir que “o grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto; de quem, se introduzindo no aparelho complexo”,⁵⁸⁶ puder conectar benefícios de método. De quem, para cuja coletividade ensaiada, “a genealogia exige, portanto, a minúcia do saber, um grande número de materiais acumulados, exige paciência. [...] Em suma, uma certa obstinação na erudição”.⁵⁸⁷

Noutra ocorrência (de igual impacto comunitário), era a figura do artista e a do homossexual que se reuniam num mesmo sujeito, perpetuando predicados associativos longevos, com habituais intenções depreciativas direcionadas nessa associação a ambos, ao mesmo

585 RUBIN, 2017, p. 107.

586 FOUCAULT, 2004, p. 25-26.

587 Ibidem, p. 15.

tempo. Como uma espécie de bifurcação da hostilidade. Equitativa em entender artista e gays como condições censuráveis já separadamente, e ainda mais se juntas. Sedimentada por um longo percurso histórico de intolerâncias discriminatórias que os atinge similarmente, percurso sempre frágil em justificativas tangíveis para alimentar suas repressões e agressões.

Ou, mais que em certas ocorrências, a figura do artista e a do homossexual se reuniam, não necessariamente num mesmo sujeito, mas em confraternização desembaraçada e convívio pacífico, protegidos da discriminação dentro dos locais de produção cultural e/ou de saber acadêmico. Uma proteção bem distrital, espacial, se comparada ao inóspito então, ainda antes e até hoje em certa voga no lugar descoberto e nos entornos desses neutros urbanos. Esse inóspito é atestado por violência e morte, e também pelo contínuo dos embates em frente aos espaços expositivos, interpelando com recorrente mal sucesso o quinhão que estes espaços regulam dentro dos mais diversos arcabouços socioculturais, como já visto.

Protetorados dentro desses cubos de apresentação e realização da obra de arte – que se consagravam nessa sua natureza receptiva e plural –, o artista, o homossexual e todos os diversos e demais perfis de enfrentamento normativo, de exercício de ‘excentricidade’ ou de abomínio tradicionalista, ali se reuniam e reúnem como em ponto de encontro e ponto pacífico. Sem se verem às voltas com as repulsas então e ainda presentes já desde a porta dessas estâncias, que enxergam todo esse espectro de cidadãos sob uma ótica de abjeção e uma vontade de exclusão.

O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito.⁵⁸⁸

Cegas que são tais repulsas, para delas se defenderem, esses perfis de enfrentamento normativo insistentemente requisitam, dentre si, um haver a público, uma formação combativa, um senso coletivo e uma junção coletiva. Questionam a incorporação do indivíduo considerado abjeto por critérios conservadores e opressivos. Resgatam, como valor de ci-

588 BUTLER, 1999, p.155.

dadania, sua própria ascensão para aquela territorialidade mais prestigiada e meritória dos lugares da arte, constituídos na maioria das culturas como uma de suas partes mais centrais e mais elevadas. Do que os espaços de exibição da arte, qualquer dela, não haveria melhor lugar para essa dinâmica de reposição nos trânsitos de discursos e de corpos, que é sobretudo uma dinâmica de reparação.

A partir da reparação, para avançar se defenderem daquelas repulsas, dentre si esses perfis requisitam mãos dadas: efetivação de coletividade e meios de se fazer ouvir e se preservar existir.

A partir da reposição, requisitam inserção ao estilo da que os homossexuais rumados às megalópoles em formação conduziram para si, reinventando-se e reinventando os meios ambientes, as manobras de poder e as estruturas de direito à fala, tanto se fixando como indivíduos iguais quanto se autorizando à circulação nos espaços e nos ofícios comuns. Não apenas questionando vigências e regras, mas inserindo nelas seus tópicos de grupo em formação, com essa existência afirmada como consumidores e como produtores de bens e serviços. E, especialmente, como gestores administrativos, empresariais ou artísticos: “as diferentes emergências que se podem demarcar não são figuras sucessivas de uma mesma significação; são efeitos de substituição, reposição e deslocamento, conquistas disfarçadas, inversões sistemáticas”.⁵⁸⁹

É quando são nomeados em sua excepcionalidade, ou perversidade, que os homossexuais podem acessar as formações discursivas e requererem não só a sua identidade específica, mas também as próprias formações discursivas que, no interior da história, os conforma e por eles são suplantados. Os militantes norte-americanos apropriaram-se, em vista disso, do termo *queer* para designar o sujeito que se constitui a partir de sua diferença. Não é demais assinalar que a palavra *queer*, em inglês, costumava designar o excêntrico e o abjeto, o estranho e o ínfimo, e que, por isso, designava, pejorativamente, o homossexual. O processo de apropriação do termo resultou numa ressignificação expressiva, dando um novo estatuto aos indivíduos identificados a partir de uma sexualidade excêntrica que se convertia em sujeito e objeto da produção de conhecimento.⁵⁹⁰

Em *Faggots* e na contemporaneidade setentista final que retrata, esses espaços metropolitanos de possível anonimato por igualdade, de aparente neutralidade facilitadora para

589 FOUCAULT, 2004, p. 26.

590 LUGARINHO, 2010, p. 67.

condutas e expressões pessoais, estavam exemplificados pela (ainda duradoura) mitificação (ou midiatização) da cidade de Nova Iorque como local de acolhimento de diversidades e de fertilização de subculturas (FIG. 142), que – como Berlim ou outros adensamentos progressivos, gerando megalópolis como capitais comportamentais pretensa ou potencialmente universais – modelariam atitudes a partir de então.

Parte significativa de suas bolhas conversacionais são fundadas por identidade de raça, de orientação e de origem de deslocamento (migrante ou imigrante) – ou pelo entrecruzamento de mais de um destes dados. Daí, privilegiam a si próprias na repartição de oportunidades e haveres e protegem a si próprias num acastelamento que não é apenas ideológico, mas também propriamente geográfico.

“Uma vez nas cidades, populações eróticas tendem a se nuclear e a ocupar um território regular e visível”.⁵⁹¹ Segmentados do todo urbano, seus espaços de domínio assentam-se em bairros unitários ou em zonas e regiões que conjuguem mais de um deles. Muitos tornam-

se tradicionais pela longevidade com que permanecessem regionalmente fixos, afigurando referentes amplamente identificáveis dentro da compreensão total de suas cidades, até mesmo sugestionando as travessias cotidianas (lugares que se evitam, lugares que se buscam).

Outros demonstram certa motilidade, mais induzida por evoluções em suas próprias ca-

Figura 142 – *Peste rosa*, 2006, objeto de Sergio Avello [couro acolchoado estampado], 150,2 × 249,9 cm.



Fonte: Philadelphia Museum of Art, Filadélfia, EUA.

⁵⁹¹ RUBIN, 2017, p. 107.

racterísticas coletivas, ou por gentrificações – que atendem, por um lado, demandas metropolitanas, sempre dinâmicas. Por outro, figuram expulsão propriamente dita, empurrando para afastamento constante e progressivo, no rumo de bairros menos providos de sustentabilidade urbana, depois para subúrbios, depois para cidades-satélites. Com o auxílio incidental de uma pandemia de contágio fluídico, esse empurro pôde até alcançar o terreno das pequenas comunidades originais de onde se partira antes, duplicando a rejeição como motivo primário, nas duas pontas e nos dois sentidos dos trajetos e dos projetos de vida, que conectavam cidades de proporções díspares.

Os atuais créditos discursivos e inclusivos da orientação, avançados na contemporaneidade, tais quais os de raça e gênero – com os quais possuem similaridade, inclusive na oportunidade contagiosa estruturalmente mais fragilizada – ofertam suficientes razões para idear que boas conquistas sobreviveram aos testes da AIDS; embora essas razões estejam, como se atesta, tão envolvidas com os sistemas de economia e capital quanto com os processos de avanço normativo dos discursos, fundados no manifesto público destas comunidades.

Considerada a função prioritariamente ocupacional das cidades, trabalhista, e consideradas suas amplidões que não permitem à visão e ao passo mais que a si mesmas, esses sistemas de geolocalização identitária passam rapidamente a estender sua funcionalidade separativa e frequentativa. Direccionam seus livres exercícios a espaços de lazer e veraneio extraurbanos, nomeando-os e apossando-os com a mesma afirmação.

Para Nova Iorque, a constantemente citada (em *Faggots* e também na própria historiografia da orientação ocidental) ilha de Fire Island, localizada na periferia peninsular atlântica da cidade e habituada à visitação de turismo e férias, representa um caso bastante acentuado de reciprocidade entre marcação territorial e demarcação de convicções. Estavam ambas em formação ao mesmo tempo, para esse grupo populacional, e ambas se auxiliaram nesse sentido: a apropriação e entrincheiramento de um grupo específico dentro dos limites da ilha não apenas transformou-a. Mas transformou também o próprio grupo que a tomava, servindo como retiro neutro para a especialização do perfil grupal, tornando-se um passo significativo para o próprio aparelhamento dessa população, quando seus contornos ainda definiam-se.

Figura 143 – *Big heat*, 1986, acrílica sobre tela de Martin Wong, 152,7 x 122,2 cm.



Fonte: Whitney Museum of American Art, Nova Iorque, EUA.

Tendo o distanciamento – geográfico e argumentativo – como motriz, ampliava-se territorialmente, para o todo mais seguro de uma ilha, as comparativamente arriscadas e esquivas naturezas específicas de conquistas espaciais, do tipo que seguia fundando-se ao abrigo das noites urbanas (FIG. 143). Ali destituídas dos desenvolvimentos do flerte, da “prática da corte no comportamento amoroso”⁵⁹² quando todos os procedimentos que partem das mais sutis demonstrações de interesse mútuo, até chegar à consumação sexual, se dão publicamente desimpedidos, desapressados, prazenteiros passo a passo – e não são impeli-

dos diretamente para o ato sexual, porque seus fenômenos não têm origem numa proibição.

O primeiro tem a posição da iniciativa, ele persegue, o que lhe dá direitos e obrigações: ele tem que mostrar seu ardor, e também tem que moderá-lo; ele dá presentes, presta serviços; tem funções a exercer com relação ao amado; e tudo isso o habilita a esperar a justa recompensa; o outro, o que é amado e cortejado, deve evitar ceder com muita facilidade; deve também evitar aceitar demasiadas honras diferentes, conceder seus favores às cegas e por interesse, sem pôr à prova o valor de seu parceiro; também deve manifestar reconhecimento pelo que o amante fez por ele. Ora, essa prática de corte mostra [...] todo um jogo de adiamentos e de chicanas destinados a retardar o término e a integrá-la numa série de ati-

592 FOUCAULT, 1984, p. 84.

vidades e de relações anexas.⁵⁹³

Alguns espaços se constituíam para o encontro, usualmente nas praças centrais das grandes cidades, a exemplo do próprio Central Park novaiorquino, do Parque Trianon paulista, do Parque Camet portenho, da Praça Tiradentes carioca – que abria exceção e afronta diurna à Praia de Ipanema, territorializada na altura da Rua Farne de Amoedo.

Por seu aspecto fortuito e pressuroso, suscetível à condenação ou delação comunitária geral (também habilitada à frequência desses territórios, posto que pública) e mesmo ao policiamento e seus corolários truculentos, essa natureza de espaço nunca se prestou a constituir um arcabouço concreto de apoderamento grupal. Ofertando-se mais ao exercício envergonhado da sexualidade e da sexualização – via de regra obstruído para os indivíduos dessa orientação, nos lugares regularizados para tal exercício.

Em parte, essa espécie de perda de rodeios, que direciona os contatos diretamente ao sexo, regulará definitivamente muitas relações. A somar, nessa conta, a secularidade patriarcal que requer aos homens a contenção emotiva e a inexpressão sentimental, entendidas como elementos de alta masculinidade, como demonstrações de força de gênero. No cômputo final, para muitos a expressão do afeto só pode ser exercitada como expressão sexual.

Fire Island, por sua vez, exemplifica um curioso caso de agigantamento dessas praças, libertado das amarras repressivas. Que merece ser considerado mesmo com todas as suas ambiguidades – ou justamente por elas. Representou uma espécie de núcleo simbólico, desde a insularidade por si, que manifestaria contradições fenomenológicas. Por um lado, o distanciamento continental facilitava construções de pertencimento, participadas da índole e da atitude social de seus frequentadores. Impregnadas com uma sensação palpável de liberdade, produzida por afastamento da coabitação societária, da vivência submetida a seus ditames, da preservação de seus códigos.

De outro lado, a disposição concentrada de encontro e integração entre indivíduos, modos de ser e discursividades afins, somada ao distanciamento geográfico, mais os segregaria do restante da sociedade (FIG. 144). Pois sua agudeza se ampliaria de forma desen-

593 Ibidem, p. 174.

freada e inadaptada, sem a modulação natural, que atenta ao julgamento opositivo (para sujeitar-se ou para apaziguar ou para enfrentá-lo, buscando seus recursos a partir do contraposto). E que atende ao esforço tópico, socialmente introdutivo, que requisita interação, mesmo que litigiosa, para alcançar a estrutura social e cultural dos costumes. E afetá-la.

Nessa oscilação entre epistemes, a simbologia de Fire Island será expediente tanto para as narrativas de recusa identitária quanto para as de sua afirmação.

As primeiras a identificavam como uma espécie de Sodoma (res)surgida, uma fronteira bem delimitada geográfica e moralmente, a partir de cuja travessia estaria autori-

zada e estimulada uma sexualidade considerada, por essa ordem de julgamento, entre insultuosa e aberrante, abjeta. Tal autorização não seria somente relativa às características alegóricas, exteriores, com as quais fabulavam essa orientação, metaforizadas em condutas, hábitos e preferências de gama constitutiva, desde o tipo de vestir até o tipo de lazer. Mas seria relativa a seu ponto mais literal: a ação sexual propriamente dita, cujo exercício se descortinava na ilha à visão e ao público. Como se fosse uma versão diurna daquelas praças e parques, que tendiam à obscuridade e ao acobertamento nesse haver entre corpos. De fato, não raro estava agora escancarada e – outra vez – orgulhosa. Não apenas transigente, mas participativa da instituição dessas condutas, desses hábitos, dessas preferências.

As vozes de recusa identitária obviamente não atribuiriam a esse exercício uma instauração de nova modalidade de estar público, a ser naturalizada no espaço comum, desmistificando o ato sexual. Retirando-lhe o pudor que não lhe é formante, mas culturalmente

Figura 144 – *Born with the moon in Cancer*, 1986, performance de John Kelly.



Fonte: Cultural infidels: film and performance for consenting adults, 1990, Walker Art Center, Minneapolis, EUA.

agregado – como parecia, em certa medida, sugerir-se a proposta (ou aposta). Instavam-na no cômputo da libertinagem a céu aberto, obsessiva, corruptiva e permissiva ao ponto da não rara sexualização dos anjos.

Chegaram os dois anjos a Sodoma à tarde, estando Ló sentado na porta de Sodoma; Ló, quando os viu, levantou-se para os receber e, prostrando-se com o rosto em terra, disse-lhes: eis agora, meus senhores, vinde para a casa do vosso servo, passai nela a noite, e lavai os pés, e de madrugada vos levantareis e ireis vosso caminho. Responderam eles: não; mas na praça passaremos a noite. Instou-os muito, e foram e entraram em casa dele; ele lhes deu um banquete, fez assar uns pães ázimos, e eles comeram. Porém antes que se deitassem, cercaram a casa os homens da cidade, os homens de Sodoma, assim os moços como os velhos, sim todo o povo de todos os lados; e chamando a Ló disseram-lhe: onde estão os homens que entraram esta noite em tua casa? traze-os cá fora a nós, para que os conheçamos. Então Ló saiu-lhes à porta, e fechou-a atrás de si. E disse: rogo-vos, meus irmãos, não procedais tão perversamente.⁵⁹⁴

Instavam-na no cômputo de uma libertinagem que não percebiam rara, mas agora extremada em seus apontamentos, até a assemelhação da sugestão do abuso desejoso destes (os anjos) e visual daqueles (os insulanos).

Nos moldes da sugestão que recai, na cidade bíblica supracitada, sobre os corpos dos próprios mensageiros, que chegam para alertar a possível destruição dela própria, “porquanto seu pecado se tem agravado muito”.⁵⁹⁵ Corpos angelicais cuja representação adulta atravessa a história da arte reiterando formas helênicas (o resistente acordo do que é harmônico), tónus atlético, masculinidade consistente (menos viril e mais estável, biotípica). E reiterando *sugestão* – como já se observara nas anteriormente mencionadas interpretações da luta corporal entre Jacó e o anjo, especialmente dimensionáveis nas versões de Delacroix, Leloir, Bonnat, Tissot e Ward (FIG. 145). Imagem é vírus, linguagem é vírus – Daniel atenta para o jogo de ferramentas pragmáticas da sociolinguística:

O grande pecado de Sodoma, cidade de vícios perigosos, não seria, para um hebreu, fundamentalmente o condenável ato da relação anal, mas principalmente a muito mais condenável afronta às leis da hospitalidade. A falta de solidariedade e com o estrangeiro condenou Sodoma à destruição. Mas os costumes mudam. E com eles a importância relativa das relações com os orifícios e pingentes do corpo. [...] Quando apareceu, na

594 Gn 19: 1-7.

595 Gn 18: 20.

medicina, uma novidade mórbida, no início da década de 80, uma de suas características serviu de brilhante chamariz: na imensa maioria, os atingidos pela entidade patológica eram homossexuais. Além deles vinham he-roinômanos, haitianos, hemofílicos... Muitos agás (letra muda do horror do preconceito e que não cabe em *hamor*, muitas fascinações mórbidas. Assim que foi descoberta, a doença (ou doenças) também recebeu o lúcido título de GRID (Gay Related Immune Deficiency). *Grid* é grade ou grelha, mas não deve ser traduzida assim. Nem como “deficiência imunológica relacionada com a Alegria”. De qualquer forma, a medicina acabou introduzindo na sua linguagem a alegria como um troço mórbido. E não estou brincando com palavras. A designação GRID, apenas transitória, foi

Figura 145 – (Esq.) *La Lutte de Jacob*, 1876, óleo sobre tela de León Bonnat, 221 x 154,3 cm. (Dir.) *Jacob wrestling with the angel*, 1865, óleo sobre tela de Alexander Louis Leloir, 145,3 x 254,7 cm.



Fonte: (Esq.) sothebys.com. (Dir.) Musée d'Art Roger Quilliot, Clermont-Ferrand, França.

logo substituída por AIDS – que não deve ser traduzida por *ajudas*. Mas é notável observar que o termo *gay*, internacionalizado pelos homossexuais americanos que assim se autodenominaram, passou a frequentar os textos médicos mais sóbrios como sinônimo da palavra homossexual, de formação exclusivamente médica. Percebam que nesse jogo de palavras há um enredo que reflete uma evolução social da chamada “homossexualidade”. Uma trama (*grid*) que sugere um caminho que vai do enredamento ao cuidado: uma história de bicho(a) preso e tratado no zoo higiênico. Ou um quadriculado (*grid*) que permite um mapeamento (territorialização) de Sodoma, de tal forma que o lugar do erro e do pecado e do mal seja higienizado, tratado, curado, ajudado a salvar-se (*aids*). Continuando a ficção: em português, SIDA pode soar como apelido de uma (‘tá boa’) santa finalmente surgida das águas escuras. Ou como um sufixo ho-

micida que indica o que fere ou mata...⁵⁹⁶

Já as narrativas de afirmação identitária, na outra ponta do debate, especulavam importâncias e corolários para essa conquista plena de um território – que elege, funda e significa uma bolha no espaço e no tempo, na qual a normatividade dominante se invertia. Onde se efetivaria, não sem alguma ingenuidade, aquele apoderamento das regras, por um momento que fosse. Idílico sob toda perspectiva (FIG. 146) – até cair em si com o chamado da cidade: o retorno à rotina no continente.

Retorno para o qual contava, a efeito de retomar fôlego, sempre haver Fire Island – o que

Figura 146 – Excertos s/título da série *Fire Island Pines*, 1975-1983, fotografias (polaroides) de Tom Bianchi. 11 x 9 cm. (cada).



Fonte: Visual Aids, visualaids.org.

596 DANIEL; PARKER, 2018b, p. 131.

não se concretizou: quarenta anos depois da crise da AIDS, a ilha permanece bastante visitada pela coletividade, mas sustenta ares de área comum de veraneio. Combinados a uma visitação peregrina, memorialista de uma conjunção muito particular de abertura experiencial, onde a voz de poder, a autoridade comportamental que ditava os aceites, as recusas e os imperativos de adaptação (versus proscricção), era a voz da orientação. Daquela orientação. O compromisso com esse espaço de catarse coletiva, de fantasia recuperativa e sobrevivência recuperativa, que marcou a geração oitentista como uma referência positiva pré-AIDS, a despeito de seus comprovados excessos (mais contundentes sob a ótica contemporânea, com suas cautelas) parecia ofertar um preço pagável para o enfrentamento da vida cotidiana.

Como se vê, os excessos sexuais, e também os de adicção, situavam-se exatamente na interseção entre as falas recusatórias e as afirmativas, possivelmente como um único ponto em comum entre elas, lapidado para conclusões opostas. Possivelmente erguendo-se, para as últimas, naquela exata chave de exageração e ressaltos de condutas e ornamentos físicos. Elaborada naquele mesmo retruco normativo, contra as considerações sobre gestualidade, vestuário e demais códigos, quando indigitadas como deficiência.

Ou seja: forçar sua integração no todo social avultando a propriedade provocadora da indigitação, qualificando-a como expediente de alteridade e distinção, de afronta a sistemas, de afirmação grupal. Erguendo-se, especialmente, por expressões de festividade contínua – precisamente relativa a essa distinção, a essa afronta, a essa afirmação. Na contracapa das reedições a partir de 2000, início de milênio, Kushner situa o potencial confronto entre paradigmas instituidores, inserido no discurso controverso de Kramer:

A libertação da sexualidade das amarras do moralismo deixou em seu rastro uma premente necessidade por princípios, por inteligentes e vigorosas explorações sobre como uma moralidade genuína pode ser introduzida em nossa liberdade recém-criada. Esta exploração é uma parte central da obra literária historicamente significativa de Kramer, da qual *Faggots* constitui um importante começo e uma chave. Como documentação de uma era, como uma paródia social selvagem e selvagemmente engraçada, como um grito no deserto e como uma leitura presciente e precisa do escrito no muro, o romance é incomparável e absolutamente necessário. É brilhante, belicoso, desdenhoso, compassivo e – como é verdade para tudo o que Kramer escreve – por trás de sua dureza deliciosa, divertida, às vezes enlouquecedora, está um

[...] apelo.⁵⁹⁷

Já quando do surgimento constatado da AIDS, às voltas com toda aquela obscuridade de compreensão clínica, e sob o abalo da ampliação constante das infecções, dos adoecimentos e das mortes – e do processo martirizante que conectava, sem qualquer impedimento e por igual ampliação degenerativa, esses três estágios do caminho viral sobre os corpos –, Kramer arriscará propor a abstinência. E o fechamento provisório dos espaços de partilha física, instituídos dentro dessa comunidade em formação como principais lugares acessíveis ao livre agir e livre ser. Confortados pela frequência restrita aos iguais, sem o embate afirmativo que se fazia cotidiano nos demais espaços públicos. Instituídos, portanto e especialmente, como territórios de liberdade conquistada a alto preço. Ao preço de vidas, que também parecia ir se estabelecendo então novamente com a AIDS, maior e mais coletivo e coletivizante – mas que já se estabelecera muitas vezes antes.

Clamar – ou melhor, esbravejar, no caso de Kramer – por essa suspensão soara, para muitos, como regredir a antes da tríade de décadas que melhor escalonou os triunfos modernos da orientação, instáveis ao longo dos séculos e das culturas. Soara como recuar perante uma sociedade que se oportunizava ainda mais incriminatória naquele momento, retomando a antiga “idéia do doente como uma criatura inquieta, imprudente, sujeita a excessos passionais, alguém demasiado sensível para suportar os horrores do mundo vulgar e cotidiano”.⁵⁹⁸ Alguém inapto à virilidade do capital, descartável à braveza do cotidiano, indefeso para seleção natural por “uma doença que ataca, de maneira punitiva”.⁵⁹⁹ Enfim, alguém que serve como “amalgama de duas fantasias distintas: uma pessoa passional e, ao mesmo tempo, reprimida [...], entre todas as fantasias ornadas de culpa a respeito da contaminação sexual vinculadas”.⁶⁰⁰ Com seu valioso humor, Daniel de certa forma sequencia Sontag, e estreia ensaiar a transitividade de palco entre determinantes mo-

597 Ibidem, contracapa (tradução nossa). No original: “The liberation of sexuality from the bonds of moralism has left in its wake a crying need for principled, intelligent, vigorous explorations of how a genuine morality can be introduced to our newly minted freedom. This exploration is a central part of Kramer’s historically significant literary work, of which *Faggots* constitutes an important beginning and a key. As a documentation of an era, as a savage and savagely funny social parody, as a cry in the wilderness, and as a prescient, accurate reading of the writing on the wall, the novel is peerless and utterly necessary. It is brilliant, bellicose, contemptuous, compassionate and – as is true of everything Kramer writes – behind its delectable, entertaining, sometimes maddening harshness is [...] plea”.

598 SONTAG, 2007, p. 36.

599 Ibidem, p. 38.

600 Ibidem, p. 38-39.

raís, na anteriormente mencionada *Jacarés e lobisomens*:

Entra em cena Deus em pessoa. E já não é mais aquele: é um velho senil, com graves problemas de saúde, locomovendo-se com dificuldade apoiado em seus anjos. O celestial Concílio, analisadas as circunstâncias, pesadas as impotências do Todo Poderoso, não encontra senão uma alternativa: convoca o Demônio que, instado pelo Senhor, inventa a punição máxima para o deboche. Assim nasce na Terra a sífilis. Pelo menos essa é a versão dada por Oskar Panizza, um autor suíço, no “Concílio do Amor”, peça escrita no final do Século XIX que provocou escândalo e contrariedades ao autor. Naturalmente, ele conheceu a usual panóplia de perseguições e sanções da censura obscurantista. [...]. Sem o talento de Panizza, muitos — jornalistas, médicos e outros — tentam reescrever a versão contemporânea do “Concílio do Amor”, acentuando apenas um moralismo vesgo que justifica punições aos que pecam na carne e na fraqueza dela. Eis que, senhores e senhoras, entra em cena o AIDS SIDA (Síndrome de Imunodeficiência Adquirida), a sífilis da era atômica. Castigo feroz: como nova cena bíblica, o raio destruidor arruína Sodoma. Pobre Sodoma.⁶⁰¹

Sob o leque das contínuas percussões entre essas determinantes e seus trânsitos, sempre não menos que tensos, bem marcados nas guerras sexuais das décadas de 1960, 1970 e 1980, constata-se uma universalidade – ocidental no mínimo. Com a qual as narrativas de orientação do período, tal qual as de raça e gênero, não se disporiam a baixar suas bandeiras e recuar facilmente de seus novos territórios. Nem mesmo na sombra da AIDS, oportunizada no contraditório para fantasias morais e fanatismos nas interpretações e apropriações teológicas.

Como exemplo desse finco geracional, de Daniel se pode observar correspondências tonais em Kushner, como na passagem de *Perestroika*, em *Angels in America*, em que Walters/Jacó alcança o topo da escada e adentra “o Salão dos Principados Continentais; Paraíso, uma Cidade Muito Parecida com São Francisco”,⁶⁰² e lá depõe – ou sentencia – para “Seis de Sete Entidades Angélicas Agregadas Infinitas Miríades em Atendimento, Talvez Seus Nomes Gloriosos Sejam Louvados Para Todo o Sempre, Aleluia. Conselho Permanente de Emergência está agora em Sessão”:⁶⁰³

601 DANIEL; MÍCCOLIS, 1983, p. 121.

602 KUSCHNER, 1995, p. 259 (tradução nossa). No original: “the Hall of the Continental Principalities; Heaven, a City Much Like San Francisco”.

603 Ibidem, p. 259-260 (tradução nossa). No original: “Six of Seven Myriad Infinite Aggregate Angelic Entities in Attendance, May Their Glorious Names Be Praised Forever and Ever, Hallelujah. Permanent Emergency Council is now in Session”.

Deus... Ele não vai retornar. E mesmo se Ele retornasse... Se Ele alguma vez retornasse, se Ele ousasse mostrar Seu rosto, ou Seu Glifo ou qualquer outra coisa no Jardim novamente... se depois de toda essa destruição, se depois de todos os terríveis dias deste terrível século Ele voltasse veria... quanto sofrimento o seu abandono criou, se tudo o que Ele tem a oferecer é a morte, vocês devem processar o bastardo. Essa é minha única contribuição pra toda essa Teologia. Processe o bastardo por abandono de função. Como ele ousa.⁶⁰⁴

A similar afirmatividade empunhada nas narrativas de Daniel e Kushner, cada qual falando de seus respectivos lugares de construção/abalo cultural e respectivos modelos de inserção discursiva – militante latinidade, para o primeiro, e judicializadora setentrionalidade para o segundo – mostra como o brado de Kramer soara, para muitos, como se propusesse devolver justamente o troféu de progressos. No que tangia ao livre exercício da sexualidade como corporificação do livre exercício da homossexualidade. Ainda que o primeiro exercício seja uma parte do segundo, não seu todo.

Mas uma parte compreendida pelos seus como altamente representativa, como o troféu de fato, emblemado territorialmente pelo funcionamento, afinal, de seus espaços: as saunas e os *dark rooms* – aqueles quartos escuros, de acesso cifrado a iniciados, ofertados em anexo a boates, a bares, a clubes sexuais e mesmo a algumas livrarias e videolocadoras. Crimp perspectivará, dentro também de um recorte nortista, uma movimentação que avançava, de fato, mundialmente:

Ao contrário de hoje, os homens gays da década de 1970 na América do Norte urbana tinham um ethos altamente criativo em relação ao prazer sexual; foi um dos poucos movimentos na história deste país que construiu uma cultura a respeito de uma grande variedade de formas de relações afetivas e sexuais, uma proliferação de diversos arranjos de amizades e de relações comunitárias, o que possibilitou muitas boas opções para obter prazer e formar conexões e intimidade humanas. O casal normativo era apenas uma das muitas possibilidades, então, se você não estivesse inclinado a essa forma de conexão, não se sentiria estranho, excluído e desfavorecido.⁶⁰⁵

604 Ibidem, p. 264 (tradução nossa). No original: “God... He isn’t coming back. And even if He did... If He ever did come back, if He ever dared to show His face, or his Glyph or whatever in the Garden again... if after all this destruction, if after all the terrible days of this terrible century He returned to see.. how much suffering His abandonment had created, if all He has to offer is death, you should sue the bastard. That’s my only contribution to all this Theology. Sue the bastard for walking out. How dare He”.

605 CRIMP, 2014, p. 86 (tradução nossa). No original: “Unlike today, gay men in the 1970’s in urban America had a highly creative ethos about sexual pleasure; it was one of the few movements in the history of this country that built a culture on a great variety of forms of affectional and sexual relationships, a proliferation

Da mesma forma que quanto aos inibidores de protease, Crimp outra vez se posiciona esperançoso e celebrativo. Entretanto, num sentido de rebote estrutural, esse ethos propiciava redirecionar a sensação de afastamento comunitário para o próprio casal normativo. Que já se apresentava consideravelmente minoritário naquela variedade oitentista de modelos de relação, e muito frequentemente à parte da sensação de conquista, de vitória social que coligava esses modelos. Como se estivesse situado numa resistência ultrapassada, repetidora de códigos heteronormativos.

Kramer discordaria desse rebote estrutural, desse efeito colateral do ethos: “Absurdo. É possível que dois homens inteligentes se interessem um pelo outro em sua totalidade: emocionalmente, fisicamente e intelectualmente. Embora eu esteja prestes a chegar à meia-idade, não tenho que me tornar um mal-amado, veado de meia-idade. Eu não tenho que ficar azedo”.⁶⁰⁶ Kramer acreditava que o processo de hipersexualização com o qual a orientação homossexual masculina comumente se associava ou era associada, por estigma, seria repercutente da própria mecânica opressiva que os impelia a essa resposta a partir de outro estigma, o da falha.

O de terem uma sexualidade falha para a vigência de comandos heteronormativos, construtores das sociedades recentes. E o de serem falhos como reprodutores propriamente, e/ou como figuras hábeis ao cuidado parental – um transtorno interpretativo que não se percebia puramente ideológico. Mas era, o que a contemporaneidade demonstra na prática, habilitada, ao menos em parte, pelas lutas travadas ali.

Acho que os gays foram forçados a transformar em virtude a única coisa que tínhamos: nossa sexualidade. Nossos paus. Nossas interações uns com os outros estavam nesse nível básico. Se tivéssemos permissão para nos casar, não haveria tanta necessidade de promiscuidade. Basicamente, é disso que se tratam as casas de banho e os bares.⁶⁰⁷

of variously organized friendships and community relations, which made for a great many options for obtaining pleasure and forming human connection and intimacy. The normative couple was only one of many possibilities, so if you weren't inclined toward that form of connection, you didn't feel weird, left out, and miserable”.

606 KRAMER, 2000a, p. 10 (tradução nossa). No original: “Nonsense. It is possible for two intelligent men to be turned on to each other in totality: emotionally, physically, and intellectually. Though I am about to become middle-aged, I shall not become a bitchy, middle-aged queen. I shall not torn sour”.

607 Idem, 1993, p. 62 (tradução nossa). No original: “On why he blames the spread of AIDS on the fact that straight people oppress gay people: “I think gay people were forced to make a virtue out of the only thing

Kramer ia de encontro a esse conjunto diretivo, ao especular sobre sua superficialidade, de pouco suporte a trajetórias mais longitudinais de vida. Medidas, inclusive, pelas necessidades surgidas nos inevitáveis acontecimentos clínicos e no inevitável envelhecimento. Ia de encontro ao especular sobre a ausência de vontades românticas e partilhas monogâmicas, que nesse conjunto diretivo se ressentia. Sobre o quanto a necessidade de pertença obrigaria pares ao abandono de anseios por uma vida a dois, mais simples e menos impelida, menos agitada. Se observada da forma correta, uma vida a dois potencialmente tão contracultural quanto, por se estabelecer próxima de modelos sociais regulares, mas ainda distinta, afronte e afirmativa, ao impor-se em igualdade estando em tal recorte acentuado de orientação.

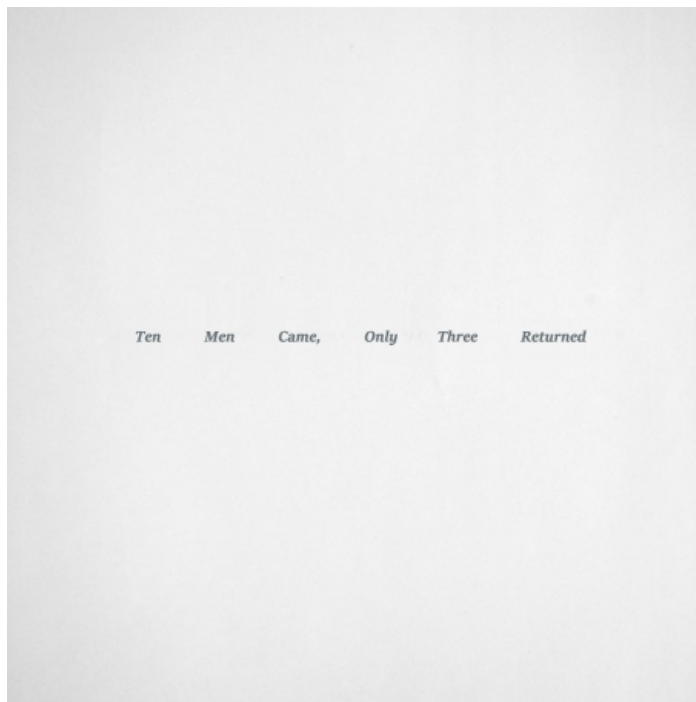
A AIDS não deve, de forma alguma, ser colocada nesse sistema de conflito representativo como uma potência de recuo do ethos, dando razão aos questionamentos de Kramer desse jeito. Se assim fosse, ele próprio não teria, a partir dela, se amoldado como nunca à comunidade que pertencia e criticava de dentro. O que ela proporcionou a Kramer foi a interseção entre os critérios. O que ela pôde é sugerir a avultação dos afetos, acima dessas diferenças. São os afetos, mesmos os que antes não se percebiam distintamente emitidos nas diferentes formas de relação entre aqueles sujeitos, que irão conduzir as solidariedades, os cuidados, os acompanhamentos – imperando sobre as conexões coletivas ou consortes. Imperando sobre o haver sexual, e assim constituindo outra agência simbólica para a formação daquela comunidade. Antes impensada. Tão grandiosa quanto. Tão historicamente transformadora quanto: um instituto decisivo de coletividade, e um aflorar de demonstrações afetivas estruturalmente silenciadas, sendo motivados conjuntamente pela doença. Pela mistanásia. Pelo estertor dos corpos.

we had: our sexuality. Our dicks. Our interactions with one another were on that base level. If we had been allowed to get married, there wouldn't have been such need for the promiscuity. That's basically what the bathhouses and bars were all about".

4.7. Perfect lovers

Hospeda a dobra representativa, com avanço na agência simbólica da apresentação de afetos – hospedando a urgência da mistanásia ao mesmo tempo –, com a fraternidade que sempre se espera do ato de hospedar – e do ato do artista – a obra *Untitled (Monument)* (FIG. 147), apresentada naquele contundente 1989 pelo estadunidense Felix Gonzalez-Torres, cubano guaimarense por gênese e por endogenia. A peça, sutil, resiste à

Figura 147 – *Untitled (Monument)*, 1989, litografia offset de Felix Gonzalez-Torres, 73,7 X 58,4 cm.



Fonte: Cuban Art News, cubanartnews.org

representação direta da AIDS, do fenecimento, da morte ou da crise social, no auge que sua data impõe, e ainda assim os elenca a todos, como de praxe para Gonzalez-Torres, que irá também fenecer em consequência da doença, sete anos depois: “eu acabo me estressando tentando ter algum tipo de presença pessoal na obra. Porque eu não sou minha arte [...], mas por outro lado, há um nível pessoal que é muito real”.⁶⁰⁸

A ambivalência autoral responde à ambivalência entre presença e

esvanecimento, entre extinção e infinitude, entre panorama e memória. Que tanto determinam o período da AIDS e do registro cultural da AIDS *in situ*, quanto determinam as produções de Gonzalez-Torres: por seus talentos, essa peça sugere ser das primeiras versões para a série *Endless copies*. Esta se iniciaria dois anos depois, e se caracterizaria

⁶⁰⁸ GONZALEZ-TORRES *apud* SELZ; STILES, 2012, p. 1058 (Tradução nossa). No original: “I’m become burnt out with trying to have some kind of personal presence in the work. Because I’m not my art [...], but on the other side, it has a personal level that is very real”.

pela reposição contínua de obras litográficas como essa, que são empilhadas nos espaços expositivos sob o convite de que sejam levadas pelo espectador. E também sob a condição curatorial de que sejam repostas continuamente durante o período das exposições: “Todas essas peças são indestrutíveis porque podem ser infinitamente duplicadas. Elas irão sempre existir porque elas não existem realmente ou porque elas não têm de existir todo o tempo”,⁶⁰⁹ já que a coparticipação expositiva do espectador, de ares performáticos, é que as institui.

E já que suas exposições vêm sendo, da mais passada até a mais recente, periódicas e sucessivas, ancoradas em autorizações e instruções de montagem testamentadas – só nesses momentos a produção múltipla e a reposição são oportunizadas. A resposta de uma ambivalência à outra fundamenta o contágio da arte pelo “panorama no qual o ficcional, o importante, o banal e o histórico colapsam numa só captação”:⁶¹⁰ com essa sentença Gonzalez-Torres define o cerne de toda sua produção.

Com esta outra, define a si: “Sou uma pessoa que vive nesta sociedade e sou um produto desta sociedade e desta cultura. Não sou apenas um reflexo, sou a cultura em si...”.⁶¹¹ A metonímia é extensiva a todo sujeito, portanto também a todo artista, na lente em que, assim, constata a si próprio como produto de uma sociedade e de uma cultura. E depois constata a si como produto de uma pandemia – primeiramente como sujeito, então como artista, então como condenado – articulando a autoficção à ficção da arte. “Mas há que manter essa louca confiança no fazer do artista, eu creio que devemos permanecer em uma ficção, na ficção de pensar que podemos mudar o mundo, que podemos mudar o real”,⁶¹² aposta em 1992, ano anterior à sua morte em decorrência da AIDS, aos trinta e oito anos de idade, o cordovês Pepe Espaliú, que anteriormente atestara a rápida consolidação do ACT UP novaiorquino em 1989, como citado no primeiro capítulo.

609 Idem *apud* AVGIKOS; CAHAN; ROLLINS, 1993, p. 22. (tradução nossa). No original: “All the pieces are indestructible because they can be endlessly duplicated. They will always exist because they don't really exist or because they have to exist all the time”.

610 Idem *apud* MILLER, 2017, não paginado (tradução nossa). No original: “panoramas in which the fictional, the important, the banal and the historical are collapsed into a single caption”.

611 Idem *apud* GIBBONS, 2007, p.28 (tradução nossa). No original: “I'm a person who lives in this society and I'm a product of this society and this culture. I'm not only a reflection, I'm that culture itself...”

612 ESPALIÚ, 1992a, p. 4 (tradução nossa). No original: “Pero hay que mantener esa loca confianza en el que hacer del artista, yo creo que debemos permanecer en una ficción, en la ficción de pensar que podemos cambiar el mundo, que podemos cambiar lo real”.

Na relação entre a vastidão contagiosa daquela catástrofe, que indicava que não mediria seus passivos, e o produto artístico à sua frente, o aparelho de sua prática dispõe o artista (bem como seu colocutor, o observador) numa mão dupla interpretativa, num *continuum* consigo mesmo. Em primeira instância pela autorrepresentação que se insere, em diferentes acordes e maiores ou menores volumes, no substantivo (e na substanciação) da autoria, que sugere-se tanto estruturalmente inelutável quanto plasticamente movediça. Mas também na voz em primeira pessoa, que decisivamente se expõe como agente dos discursos propostos por sua arte, “em modelo de biografia sendo assim mesmo testemunhal”,⁶¹³ reconhece Espaliú.

Quando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse “si mesmo” já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração; [...] a razão disso é que o “eu” não tem história própria que não seja também a história de uma relação – ou conjunto de relações – para com um conjunto de normas.⁶¹⁴

Se essas normas se tensionam ou se colapsam ou se chocam umas às outras na polifonia das condições extremas – como nas guerras, no holocausto ou nas pandemias –, então tais condições contagiam tais normas, que contagiam tais narrações. Abre-se uma conjunção propícia para certificar modelos discursivos para a arte que, antes, nela não encontravam refúgio e guarda tão irrefutável, ou ao menos não tão central.

Um procedimento artístico autobiográfico já viera se originando, de forma mais pontuada, aqui e acolá, ao longo do último século (que como visto, estruturalmente direcionou-se ao crescente do ego). Procedimento comumente relativo ao trauma – como aqui –, mas orientado por raias e compleições de âmbito mais privado, mais pessoal, menos responsivo a uma conjuntura e a uma coletividade – como na arte de Frida Kahlo, como na arte de Louise Bourgeois, como na arte de Joseph Beuys, como na arte de Tracey Emin. Dessa vez, se estabelece definitivamente como vetor expressivo de panteão, se legitima em par a outras condutas artísticas. Legítima (ou certifica a legitimidade) até mesmo (de) grafias de vida anteriores, como atesta a ascensão do reconhecimento de Kahlo no mesmo período oitocentista. Embora já tenha ocorrido de

⁶¹³ Idem, 2018, p. 64 (tradução nossa). No original: “a modo de biografía siendo asimismo testimonial”.

⁶¹⁴ BUTLER, 2015, p. 11.

forma esparsa, o jogo de forças, inusitado e compulsório, superou diegeses e patenteou a partir dali o protagonismo medular das locuções plásticas, a fala endovenosa que assomou artes significativas daquela década, como reflete Espaliú:

Muitos artistas, gente como Gran Fury ou David Wojnarowicz, que não só trabalham sobre a enfermidade, senão que estão eles mesmos enfermos. E nesta exposição podemos observar trabalhos de uma contundência enorme, que estão evidenciando como a partir da consciência da enfermidade se pode gerar um tipo de gramática específica na arte. [...] A gramática consiste em um biselamento do que pode ser um exercício de âmbito visual referente a toda uma série de constantes que a enfermidade implica. Há um elemento de fadiga que é básico na enfermidade e que, na minha opinião, implica uma espécie de desânimo diante do real, quase uma incredulidade do real. Uma visão de mundo, em definitivo, muito diferente daquela que tem alguém não contagiado, não enfermo.⁶¹⁵

Espaliú instala assim, na baía de uma exaustão física e também emocional, mas não espiritual, a incidência gramatical, para a arte, de uma expressão cuja voltagem autobiográfica é muito mais marcada, mais confessional. Mais evidente do que aquela que já se inscreve, por eco, no próprio conceito de autoria. Certamente, essa voltagem não é constitutiva de toda a produção do período e nem de toda a produção de autoria debilitada, pode também a enfermidade condenatória instituir outros vieses, outras demandas autorais. Desde aquele que se nega ao entardecer do corpo e, por consequência, da plástica, daí permanece produzindo em iguais réguas, iguais buscas e iguais processos àqueles anteriores ao diagnóstico; até aquele que simplesmente renuncia a produzir – seja pela derrota intelectual, essa *incredulidade do real* de haver pandêmico, seja pelo triunfo da fadiga corporal sobre a volição do artista, rotineiramente habitado por um estoque transitivo, a cumprir.

O leque responsivo da enfermidade e, ao mesmo tempo, restitutivo do ser artista ou do simples ser, abre uma sorte de alternativas de foro pessoal, genuínas por definição. Passa

615 ESPALIÚ, 1992a, p. 5 (tradução nossa). No original: “Muchos artistas, gente como Gran Fury o David Wojnarowicz, que no sólo trabajan en la enfermedad, sino que están ellos mismos enfermos. En esta exposición podemos observar trabajos de una enorme contundencia, que están evidenciando cómo a partir de la conciencia de la enfermedad se puede generar un tipo de gramática específica en el arte. [...] La gramática consiste en una biselación de lo que puede ser un ejercicio de ámbito visual referente a toda una serie de constantes que la enfermedad ya conlleva. Hay un elemento de cansancio que es básico en la enfermedad y que en mi opinión conlleva una especie de desánimo ante lo real, casi un descreimiento de lo real. Una visión del mundo, en definitiva, muy diferente de aquella que tiene alguien no contagiado, no enfermo”.

também por aquele que acede a um laconismo formal, ancorado apenas nos portos autorais mais essenciais e cognoscíveis. Uma simplificação da prática, equilibrando-se tanto em atender aos novos e plurais limites físicos quando à contínua pulsão de arte, negociando-os em e entre si num defeso. Numa “desesperança desafiada pelo fato de eles continuarem a pintar em vez de capitular e desistir totalmente da pintura, esses artistas foram capazes de fazer, de uma certa forma, o que a arte sempre fizera: projetar-se além do momento presente”.⁶¹⁶ O sortimento das respostas autorais impera a legitimidade e a respeitabilidade de quaisquer das alternativas, em honra das circunstâncias e também do próprio ser artista. O fortalezense José Leonilson, morto em decorrência da AIDS em 1993, aos trinta e seis anos de idade, inventaria:

Acho que existem pessoas que insistiram no lugar do sujeito dentro do trabalho, e eu sou um deles. Mas existe também os que ... preferem que o trabalho fique longe do artista, o que eu acho também muito legal, outros lidam com aspectos íntimos, e projetam seu interior para a obra.⁶¹⁷

De uma maneira ou de outra, o enfrentamento do seu tempo – pessoal ou histórico – estará disposto. Estarão (im)postas, para lida, a profundidade e especificidade inéditas daquele encontro entre artistas e suas decadências e desfechos, com ares de colisão pela abruptação, pela subtaneidade, pelo acidente adventício. Ainda que não necessariamente coativa, ou predominante, dentro dos saberes engatilhados por uma obra de arte, que são plurais e livre interpretados, parece dispor-se majoritariamente alguma forma de engajamento dos autores com alguma forma de regresso a si, em âmbito pessoal e interior, diante do cansaço e da frontalidade da morte. Parece dispor-se majoritariamente que tal regresso, em se dando, ensombre significativamente a obra de arte constituída dentro e durante esse tensionamento de parâmetros.

De uma ponta à outra do toldo de decifrações individuais da enfermidade, se foi tão categórico quanto parece o regresso a si, e se for tão disposto quanto parece que o regresso nuble nalguma medida a obra de arte, então a projeção mais ativista, mais voluntária e propositada, terá de fato a creditar um conjunto de balizas à pandemia de AIDS. Que solapou de forma contundente inúmeros sujeitos das artes, em sua primeira

⁶¹⁶ ARCHER, 2001, p. 175.

⁶¹⁷ LEONILSON, 2014, não paginado.

ceifa. Que assumiu rapidamente a proa dos argumentos desses sujeitos, ou mesmo destas artes, traduzindo-se para elas como “o principal problema que existe no mundo, dada a quantidade de afetados que somos”,⁶¹⁸ franqueia Espaliú.

A pandemia ceifou vidas em cascata, encadeadas umas nas outras, interrompeu trajetórias e silenciou conteúdos artísticos prematuramente, através da severidade daquela incurabilidade e daquelas dissoluções – seja dos corpos, seja das vontades. Depois de todas as crescentes mudezes, originadas das crescentes extenuações dos corpos, é acolhedor – além de recorrente, para quem presenciou o período – fantasiar quais construções de mundo teríamos hoje se nunca houvesse tal arrasto. Como rumariam esses artistas nesse mundo que não houve, se tomado sem a interrupção de suas produções, enquanto contributivas, formadoras de opinião. Ou como rumariam no mundo que de fato houve, esse que aí está e cujo desenrolar devasta, que ainda resente suas ausências. Que fala teriam agora esses sujeitos. Que canções comporia Cazusa, que artigos Abreu escreveria a respeito das recentes e destrutivas contramãos políticas, das quais o anedotário jamais abandonou a linha de frente (FIG. 148).

Apesar de tudo, embora por um momento de assombro tenha parecido que não haveria, houve um mundo depois daquela crise, ferido ali e ferido agora novamente. Esse que aqui está traz consigo lições desaprendidas de toda sorte, verificáveis nos comportamentos públicos ao longo

Figura 148 – S/título, 2021, charge de Alberto Benett, medidas adaptáveis [publicação online].



Fonte: agenciaaids.com.br

da nova pandemia. Traz consigo significativos matizes de esquecimento quanto à coroa da catástrofe da AIDS, que contabiliza entre vinte e três a quarenta e quatro milhões de vidas levadas até hoje em seu cesto. Incontáveis outras infectadas pelo luto, alteradas definitivamente pelas perdas. Além dessas desafiadoras matizes, o desaprendizado também arroga factualidade a uma superação sectária (imbricada num atendimento medicamen-

⁶¹⁸ Ibidem, p. 7 (tradução nossa). No original: “el principal problema que existe en el mundo del arte, dada la cantidad de afectados que somos”.

toso sectário), que conta trinta e oito milhões de sorologias positivas sobrevivendo atualmente.⁶¹⁹

Desconte-se nessa apuração de sorologias em curso os nada incomuns (mas pouco descritos) falhanços terapêuticos – que poderão movê-las a quadros deteriorantes idênticos aos oitentistas. Além das bem comuns colateralidades, condutoras de outros poentes salutíferos, que se somam à marginalização social para a míngua das oportunidades trabalhistas e fraternais. Depois conte-se os mais de um milhão e quinhentos mil novos contágios anuais, estimando cinco mil novas infecções diárias – com especial expansão na faixa etária compreendida entre quinze e vinte e quatro anos de idade,⁶²⁰ porque a juventude permanece destinando-se a liminaridades e ritos de passagem. Continua instigada e aceita a riscos, se lançando desprotegida não só aos territórios cartográficos, mas também aos carnais.

Entre a desmemória, bem setorial, e a superação, também setorial, o mundo que houve deve seus créditos culturais àqueles que, naquele breve intervalo entre o diagnóstico e a dissolução, produziram arte nova e enunciaram curas tropológicas. De deslocamento existencial, de resgates de si e de suas trajetórias, de pacificações de legado e memória. De urgência em finitude. De essencialidade sincrônica. De lidimidade. Espaliú captura:

Creio que uma das coisas que há que se agradecer à AIDS é o haver introduzido uma certa gravidade no discurso artístico, uma gravidade que havia sido abolida nos anos 80 e que a mim fez interessar novamente pela capacidade da arte para mudar o mundo. Curiosamente é a partir de algo tão terrível, como foi a aparição dessa nova enfermidade, que surgiu em nós essa nova consciência, a vontade de mudar o mundo. [...] A arte dos oitenta é a consequência da sociedade dos oitenta. É um tipo de sociedade com a qual ainda estamos envolvidos e que apoiou qualquer iniciativa que suporia algum tipo de imitação brega e colorida do modelo norte-americano. No meu caso, devo dizer que nunca estive excessivamente envolvido nessa explosão puramente visual dos oitenta. Minha obra sempre teve trabalhado com parâmetros opostos, inclusive antes de estar trabalhando para a AIDS.⁶²¹

619 Cf. UNAIDS, 2019, não paginado.

620 Ibidem.

621 Ibidem, p. 5 (tradução nossa). No original: “Creo que una de las cosas que hay que agradecer al SIDA es el haber introducido una cierta gravedad en el discurso artístico, una gravedad que había sido abolida en los años 80y que a mí me ha hecho reinteresarme por la capacidad del arte para cambiar el mundo. Curiosamente, es a partir de algo tan terrible como ha sido la aparición de esta nueva enfermedad, que ha surgido en nosotros esa nueva conciencia, la voluntad de cambiar el mundo. [...] El arte de los ochenta es la conse-

Da reversão de sentença, da revogação dessa gravidade que andava abolida do discurso artístico, revogação que Espaliú capta a partir da arte oitentista; da arte resultante de tal revogação, arte que se reinveste de seriedades a partir do advento da AIDS, constata-se até o presente uma sobrevida. Uma permanência, uma estabilidade tanto referente quanto reverente, que ou fundamenta ou ainda modela diretamente discursividades contemporâneas. Essa sobrevida atravessa as mesmas décadas que atravessam a própria doença: portanto não só provém do corolário, mas também da continuação de uma enfermidade que permanece incurável e permanece letal e aleijante. Ainda que (ou porque) sua queda do agudo para o crônico seja tanto celebrada quanto parcialmente interpretada, tanto em termos de prática sexual cotidiana desprotegida quanto de acessibilidades medicamentosas ainda não tão horizontais quanto as locuções que as hasteiam. O testamento ainda está em fórum.

E pandemias se sucedem – que se levem melhor, de uma à seguinte, seus aprendizados, a começar pela convicção na ciência.

Para hoje, comprova-se aqui suficiente paternidade oitentista no modelo de habilitação autobiográfica e reintrodução de gravidades discursivas na arte. No que tal modelo apontou para um recrudescimento mais horizontalizante das falas, acessadas de seus lugares. Que tanto serve para dizer desse hoje, para predizer do amanhã e para redizer do ontem – nesse último caso, a visitar e frequentar justamente aquele momento, comprovando a retroalimentação de pressupostos. A contemporaneidade desenvolveu bastante, a partir dali, algo que agora se repara sobre os regimes de invisibilidade, sobre as cooptações e sequestros de pautas históricas e geográficas, em prol de um atual acolhimento de diversidades. De um reequilíbrio pluralista que, na busca da fonte, volta seu olhar, com boa frequência, àquele período unívoco, especialmente em retrospectivas expositivas, em valoração daqueles artistas e em produções teatrais e cinematográficas revisionistas – que são também *mea culpa* históricas, reparações direcionadas ao alarme da persistência dos morbos.

cuencia de la sociedad de los ochenta. Es un tipo de sociedad en la que aún estamos envueltos y que apoyó cualquier iniciativa que supusiera algún tipo de imitación horterá y colorista del modelo americano. En mi caso debo decir que nunca he estado excesivamente envuelto en esa opción por lo puramente superficial, nunca he estado envuelto en esa explosión puramente visual de los ochenta. Mi obra siempre ha trabajado con parámetros opuestos, incluso antes de estar trabajando para el SIDA”.

A contemporaneidade desenvolveu, a partir dali, o que agora se afilia à arte com ingresso pleno: o afeto como matriz dialética da obra de arte. Desenvolveu o afeto pela via de ser de diferentes formas afetado. Via que a pandemia salientara e acalorara a partir da volta de infectados às suas famílias, em iguais medidas à permanência de infectados aos cuidados de seus iguais – outras irmandades, de cuidados muitas vezes mútuos.

Sob essas figuras de corporeidade excessiva e esses títulos de pornografia de banca de jornal talvez houvesse um circuito que, muito mais do que a Lei, produz o fundamento dos vínculos sociais. Talvez houvesse a circulação daquilo a que nossos olhos não podem ser indiferentes porque nos afeta, seja através das formas da atração, seja através da repulsa. No lugar da lei, das normas e das regras havia, na verdade, um circuito de afetos.⁶²²

O afeto é sempre uma oferta, nunca uma paga. A arte também. No ferimento de uma geração inteira, na corporeidade excessiva e nesse circuito de afetos, Gonzalez-Torres fora duplamente atípico: primeiro porque se acentuara monogâmico e romântico num tempo de apogeu da democratização sexual e do pluralismo dos tratos entre os corpos. O que se configurava, para si, através de desejo e moral pessoais, ainda não através de alguma retração comunitária de moral e desejo, forçada pela bravura dos tempos e encaminhada para o *cuidado* como elemento mediador dos corpos – afetivo por definição.

Para a hostilidade da intolerância, com a qual aquela bravura soou anuente e estimuladora, qualquer uma das duas opções – monogâmica e romântica, ou autônoma e poligâmica – recebe semelhante julgamento, no fim das contas. Pois os meios de transmissibilidade foram (ainda são) testemunhas invectivas e conservadoras, a só ressalvar hemofílicos e puerperais, transmitidos verticalmente.

Aproximando linguagens de Kramer e de Gonzalez-Torres, some-se, para a primeira opção de leva do desejo e construção de cotidianos – a monogamia –, receber condenação não só tradicionalista, mas também daqueles que apostavam na segunda opção, poligâmica. Por entenderem muitos deles a monogamia como posicionada não num natural acomodamento de personalidade, mas numa contramão ideológica, num desfazimento

622 SAFLATE, 2016, p. 7.

de suas conquistas. Por entendê-la indevida ou inadvertidamente assemelhada a modelos menos associados ao trato do corpo masculino ao corpo masculino – esse trato coincidentemente mais afetado, junto à adicção, pela primeira pesca da doença. A monogamia assemelhar-se-ia, nesse entendimento, a cartilhas matrimoniais de casal, somente diversificadas pelo duplo genital, o gêmeo, o igual. Sua recepção fica duplamente desamparada: não funciona para as tradições do heteronormativo, e também não para os batalhões do homonormativo.

Firma-se, também nesse desarrimo de códigos, a segunda razão da dupla atipia supramencionada: Gonzalez-Torres se ressaí oferecendo *ao espaço expositivo* tal monogamia e qual romance. Oferecendo, portanto, uma linhagem de escassez para esse espaço, tradicionalmente mais orientado à formatação de subjetividades, à filosofia do intelecto ou do espírito. Mas sempre inclinado a uma admissão interessada. Como ao apogeu, à Fire Island, se sucede por definição a queda; e como a queda poliândrica sucedeu-se pelas vias de uma enfermidade devastadora, igualmente democrática em sua devastação, o espaço expositivo não só acedeu a Gonzalez-Torres, mas o necessitou. Gonzalez-Torres oferendou seu afeto pessoal, oferendou sua arte, fez do seu afeto a arte boa para aquela *secura* dos tempos, enquanto também comprovou a arte como afeto e a recepção da arte como um extremo ativo do afeto: a solidariedade.

É possível que uma perspectiva crítica precise atualmente partir de uma compreensão distinta do que é uma sociedade. Talvez precisemos partir da constatação de que sociedades são, em seu nível mais fundamental, circuitos de afetos. Enquanto sistema de reprodução material de formas hegemônicas de vida, sociedades dotam tais formas de força de adesão ao produzir continuamente afetos que nos fazem assumir certas possibilidades de vida a despeito de outras. Devemos ter sempre em mente que formas de vida determinadas se fundamentam em aspectos específicos, ou seja, elas precisam de tais afetos para continuar a se repetir, a impor seus modos de ordenamento definindo, com isso, o campo dos possíveis. Há uma adesão social construída através das afecções. Nesse sentido, quando sociedades se transformam, abrindo-se à produção de formas singulares de vida, os afetos começam a circular de outra forma, a agenciar-se de maneira a produzir outros objetos e efeitos. Uma sociedade que desaba são também sentimentos que desaparecem e afetos inauditos que nascem. Por isso, quando uma

sociedade desaba, leva consigo os sujeitos que ela mesma criou para reproduzir sentimentos e sofrimentos.⁶²³

Com a afecção na tangente, Gonzalez-Torres oferta afetividades em todos os códigos de seu trabalho, majoritariamente voltado à instalação, intramuros ou extramuros. Cujo epílogo é o ápice (abrupção das mortes), coincidindo o período de maior valoração crítica e pública de seus trabalhos com o do processo de fencimento de seu marido, Ross Laycock, falecido em decorrência da AIDS em 1991. Levará depois Gonzalez-Torres, em 1996, aos trinta e oito anos de idade.

Interligadas na vida a dois, na doença, na finitude e, por fim, na ausência de Laycock, Gonzalez-Torres produz um elenco de criações de carretilha universal, ternas, convidativas, humanitárias, nas quais a medida da obra é quase sempre o corpo, mas quase nunca a imagem do corpo. Seus trabalhos testamentam a intimidade da relação amorosa, preenchida de paridades, de elementos em dupla. Como a operar no lado outro que os espelhos sugerem, tal intimidade espelha um testemunho do construto social do período, faustoso de imparidades, de individualizações, posicionando no meio desse espelhamento o espectador, de maneira extrema e empática. Inserindo-o dentro mesmo do discurso amoroso e de sua contraparte: a perda e o luto.

Eu poderia dizer que, enquanto ele ia se tornando menos uma pessoa, mais eu o ia amando. Cada nova lesão que ele adquiria me fazia amá-lo mais. Até o último segundo, eu disse a ele ‘eu quero estar ao seu lado até seu último suspiro’, e eu estive ao lado dele até seu último suspiro.⁶²⁴

Sempre pungente e sempre continente dos seus usuais tocantes do cuidado, do amor, do apego, da parceria equivalente e da relação entre dois corpos que sempre se sugerem mas nunca se mostram, o ventre de obras passa, sob o filtro da AIDS, a ser também orientado pelos conceitos de enfermidade, fencimento e morte. Acrescenta, na sua habitual sensibilização sem demasias do espectador, comovente e digna ao mesmo tempo, uma consciente capacidade formativa de ajuste para com a causa da luta contra a AIDS. Uma luta que, como mais que visto, estava sendo vivenciada no auge por outras

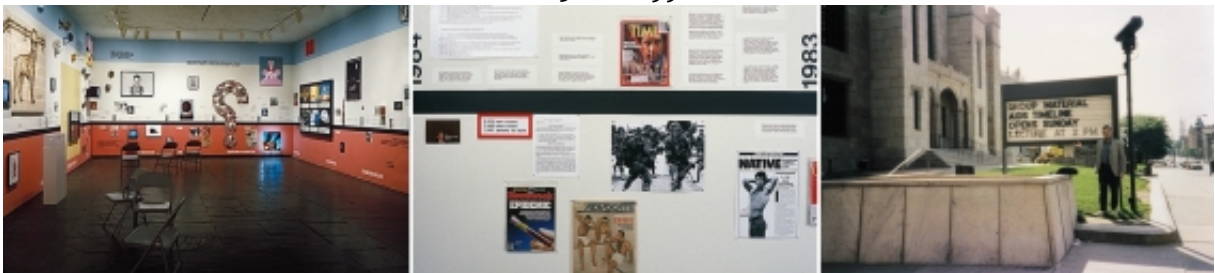
623 Ibidem, p. 8.

624 GONZALEZ-TORRES *apud* GÜNER, 2016, não paginado (tradução nossa). No original: “I would say that when he was becoming less of a person I was loving him more. Every lesion he got I loved him more. Until the last second, I told him ‘I want to be there until your last breath’, and I was there to his last breath”.

linhas de junção de propósitos, de partilha comunitária e de circulação visual, e que borrava ainda mais as fronteiras já naturalmente imprecisas entre a arte e a política, entre o ativismo de direitos e a produção cultural, entre o ser artista no mundo e o ser cidadão do mundo. Mesmo em seu esquadro de contenção de elementos e limpeza discursiva, Gonzalez-Torres caberá aí também.

Essa estrutura convocatória e participativa de sua arte, que é hospitaleira ao mesmo tempo em que é confrontadora, colabora para arregimentar Gonzalez-Torres, com toda sua habilidade para o relacional, para o sensorial e para o sensível, aos quadros do Group Material. Como o General Idea, o Dumb Type, o TDV, o Fabulous Nobodies e o Fierce Pussy, esse foi outro coletivo que girou a produção com a AIDS à sua frente (FIG. 149). Militara com particular altivez, em prol do fim da negação, de uma responsabilização governamental para a direção do combate à epidemia e para uma maior visibilidade social. Menos distanciada e mais solidária ao crescente contingente de enfermos que lotavam sobretudo as grandes cidades, e eram desassistidos tanto na progressão de suas enfermidades quanto na dignificação de suas mortes.

Figura 149 – (Esq.) Vista da exposição *AIDS Timeline*, do Group Material, no Wadsworth Atheneum, Hartford, EUA, em 1990. (Centro) Pormenor. (Dir.) Gonzalez-Torres em frente ao espaço, na abertura da mostra, em 30 set. 1990.



Fonte: afterall.org

Menor em compilado de haveres tematizados e menos publicitário que o Gran Fury, mais familiarizado com uma erudição algo restritiva em recepção do objeto de arte, o Group Material intencionava deliberar plástica e visualmente relações de (co)dependência da arte ao contexto social para sua significação, “sem o embate com outros segmentos do circuito (sabe-se, através da arte conceitual, que o sentido da obra é constituído em seu

deslocamento pelo circuito de arte em seus diversos caminhos)”.⁶²⁵ Imbuía-se de um perfil igualmente participativo, e igualmente convocatório a si, a partir do ambiente expositivo mais regular e de seu entorno, mas também das elasticidades (re)definidoras desse ambiente e entorno.

Contando com Holzer e Hans Haacke entre seus membros, além de Barbara Kruger e Julie Ault, o coletivo principiou numa galeria no Lower East Village, outra porção daquele pequeno conjunto de bairros novaiorquinos onde pousaram Mapplethorpe, Haring e Furuhashi, onde Wojnarowicz deambulava com e sem seu Rimbaud. Bairros tão precursores de uma reformatação de amperagens normatizadoras sobre a arte e seu papel, no impulso oitentista, quanto herdeiros de uma renovação contracultural sessentista. Servindo de abrigo para seus exercícios conceituais, os integrantes dividiam a gestão da galeria, onde suas dinâmicas certamente receberão interferência da AIDS, direta ou subliminar, tão mortal e incurável quanto socialmente excludente e polarizadora a pandemia se apresentava. Ainda que não a tenham tido como elemento formador, como o Gran Fury; ou tão fortemente transformador, como o os demais coletivos.

Os recursos especulativos de Gonzalez-Torres acomodavam-se perfeitamente nesse ângulo de encontro entre arte e sociedade, que, mesmo em menor escala se comparado à massividade explorada por Gran Fury ou General Idea, também cumpre um papel e alcança um extrato mais intelectual de audiência, com potencial de replicação informativa. Gonzalez-Torres manterá a produção individual em paralelo à com o Group Material, como um desdobramento de linguagens de mesma perspectiva, algo que já é de sua natureza formal.

O coro extenso de obras (especialmente prolífico após a perda de Laycock e o diagnóstico), que recusam a representação do corpo para denotá-lo nos objetos do cotidiano, e que majoritariamente trabalham com a noção de duplo, do par, do gêmeo, facilmente situa Gonzalez-Torres como um dos autores mais relevantes do final do milênio passado. Do mesmo modo que destaca sua capacidade de centralizar no coração das artes os sentidos inter cruzados de passionalidade e morte, de conexões e rupturas,

625 BASBAUM, 2006, p. 73-74.

Figura 150 – *Untitled (Perfect Lovers)*, 1991, instalação de Felix Gonzalez-Torres, medidas adaptáveis aos espaços expositivos.



Fonte: MoMA, Nova Iorque, EUA.

de aura e ausência. A universalidade sígnica permite destacar, nessa relevância, uma de suas mais célebres obras, *Untitled (Perfect Lovers)* (FIG. 150), que ressalta a cumplicidade, a sincronia e o compasso, creditados ao relacionamento amoroso de formato ideal e absoluto. Através de dois relógios posicionados lado a lado, com os três ponteiros apontando os mesmos números, até que o consumo desigual das

pilhas, ou qualquer outra adversidade, faça com que os de um desacelerem e parem antes dos do outro.

Também permite destacar um de seus usuais painéis públicos, a peça sem título produzida no ano da morte de Laycock, no qual as mossas de dois corpos numa cama desfeita e vazia sugerem a presença recente desses corpos. Assim, sugerem também suas ausências, servindo tanto para indiciar um recente cenário amoroso quanto para indiciar um vazio, uma finalização, uma partida. Uma lembrança do corpo como ela própria uma perda, um apagamento gradual, uma marca efêmera, em segunda camada iconográfica sobre a noção de morte.

E lençóis conectam-se a mortalhas. Camas, a repousos físicos e voos anímicos. A obra foi, como tantas outras, de fato desenvolvida como uma elegia a Laycock, e até a quantidade de cópias instaladas pela cidade de Nova Iorque – vinte e quatro – se referia ao dia de seu falecimento. Ao abordar mais diretamente a minoração do corpo pela AIDS, majoram-se duas de suas peças que são, possivelmente, a mais e a menos consideradas. As variações com que Gonzalez-Torres produz, a partir daquele ano, instalações empilhando ou acarpetando espaços expositivos com balas em embalagens metalizadas, a cuja coleta e

consumo a audiência é estimulada, podem facilmente ser aquilatadas como de maior acolhimento público e crítico.

Apesar do consumo público, em *Untitled (Loverboys)* (FIG. 151) a reserva infinita do peso ideal da pilha, de 161 kg (soma dos pesos de Gonzalez-Torres e de Laycock), deve ser, nos moldes das impressões gráficas anteriormente mencionadas, mantida com reposições diárias. Funcionam como fênix, como manutenção simbólica de suas vidas e de seus corpos, como uma vitória sobre o tempo, sobre as destituições sociais, e sobre o avanço da doença que vitimou um e vitimará o outro. A reserva infinita também sedia a transubstanciação do corpo, no modelo das hóstias:

Eu estou dando a você essa coisa açucarada; você põe na sua boca e chupa o corpo de alguém. Desse modo, meu trabalho se torna parte do corpo de várias pessoas. É muito sensual. Por alguns segundos eu coloquei algo doce na boca de alguém e isso é muito sexy.⁶²⁶

Noutra leitura, chupar o corpo enfermo também significa trazer para dentro de si a enfermidade, se infectar com propósito. Um contágio que, como a AIDS, é consequente a um ato sensorial e a uma comunhão ou injeção de corpos. Um contágio que provoca, através desse atravessamento de corpos enfermos, uma equalização entre todas as pessoas.

A ausência de reposição das balas, que ocorre noutra versão da obra, apropriadamente nominada *Placebo*, faz suspeitar, por sua vez, uma aceitação da inevitabilidade do tempo e da morte. Noutro sentido, o significante do título faz facear

Figura 151 – *Untitled (Loverboys)*, 1991, instalação de Felix Gonzalez-Torres (balas, medidas adaptáveis aos espaços expositivos).



Fonte: Fotografia de Jon Gasca / Wiels Contemporary Art Centre, Bruxelas.

⁶²⁶ Idem *apud* BISHOP, 2005, p. 115 (tradução nossa). No original: “I’m giving you the sugary thing; you put it in your mouth and you suck on someone else’s body. And in this way, my work becomes part of so many other people’s bodies. For just a few seconds, I have put something sweet in someone’s mouth, and that is very sexy”.

essa aceitação à omissão governamental e à expropriação farmacológica a que estavam submetidos os pacientes de AIDS – os corpos vão expirando, vão sendo tomados.

Comparativamente, outro trabalho pode se localizar no polo oposto em termos de notoriedade representativa: a série, também iniciada em 1991 e finalizada em 1995, de cinco cortinas de contas monocromáticas, intituladas *Chemo* (perolada); *Blood* (vermelha) (FIG. 152); *Beginning* (verde); *Golden* (dourada) e *Water* (turquesa). Produzidas, portanto, bem ao longo dos seus últimos anos de vida.

Figura 152 – *Untitled (Blood)*, 1992, instalação de Felix Gonzalez-Torres (cortina de contas, medidas adaptáveis aos espaços expositivos).



Fonte: Fotografia de Delfino Sisto Legnani e Marco Cappelletti / Palazzo Grassi; Museu Punta della Dogana, Veneza.

Cada qual a seu modo, as peças articulam as relações adquiridas por Gonzalez-Torres com a ciência de seu próprio fim e a vivência da deterioração de seu próprio corpo. Tratando-se de cortinas, são expressamente indicadas – um hábito – para serem expostas em locais

de passagem. Assim sendo, têm de ser atravessadas pelo corpo do visitante, nele tocando e escorrendo suas cordas – amplificando relações contextuais para com o corpo de um outro. Por conseguinte, substanciam também a contaminação, enquanto a tornam mais epidérmica, mais externa.

Mais pública.

Com as cortinas, seu típico manuseio de peças do cotidiano mais uma vez se estabelece, o que por si gera reconhecimento e empatia. O campo íntimo e doméstico assim se repete, visto o pertencimento delas ao interno das casas. Repetem-se também as conexões da sua obra com léxicos aos quais o associavam e os quais ele nunca refutou: “acredito mais do que qualquer um que eu sou exatamente uma extensão de certas práticas, minimalismo ou conceitualismo”.⁶²⁷ Repete-se ainda o acolhimento do observador, através de instrumentos de delicadeza e afeição, instrumentos de sugestividade dentro dos quais se pode suscetibilizar uma consciência política através do desarme, da sedução plástica. Sem ativar blindagens automáticas e/ou abjeções da visão e do conhecer, mais comuns para realismos viscerais como os das fotografias de Reininger, Leatherdale, Frare, Nixon e Fournier.

A primeira das obras, *Chemo*, e a última, *Blood*, especialmente, somam novas propostas simbólicas, que até em seus títulos e suas cores abraçam mais claramente os signos da dor, da doença, da manipulação extrema do corpo enfraquecido, do envenenamento e da morte: artificiosa como a quimioterapia que se praticava para interromper a progressão da AIDS, no primeiro caso. Emblemática e universalizante como o sangue, no segundo. O contágio figurado é obrigatório, porque induz o espectador a apenas um caminho possível de passagem, no qual ele necessariamente terá seu corpo roçado pelo ‘sangue’ e pela ‘química’.

A oposição entre o dentro e o fora, concedida na entrevisão de ambos pelo fosco das cortinas e pelas brechas entre suas contas, sugere tanto uma turvação (a visão enodada do doente) quanto um imiscuir na cena íntima, uma intrusão. Forçosa e hostil, no sentido da quimioterapia invadindo o corpo, em *Chemo*: aquele insipiente e então esperançado trata-

627 Idem *apud* SELZ; STILES, 2012, p. 1056 (tradução nossa). No original: “I think more than anything else I’m just an extension of certain practices, minimalism or conceptualism”.

mento, que se mostrou muito mais devastador do que regenerativo para a AIDS. Infecciosa e destruidora, no sentido do sangue contaminado circulando pelo corpo de forma ondulante e imprevisível, em *Blood*.

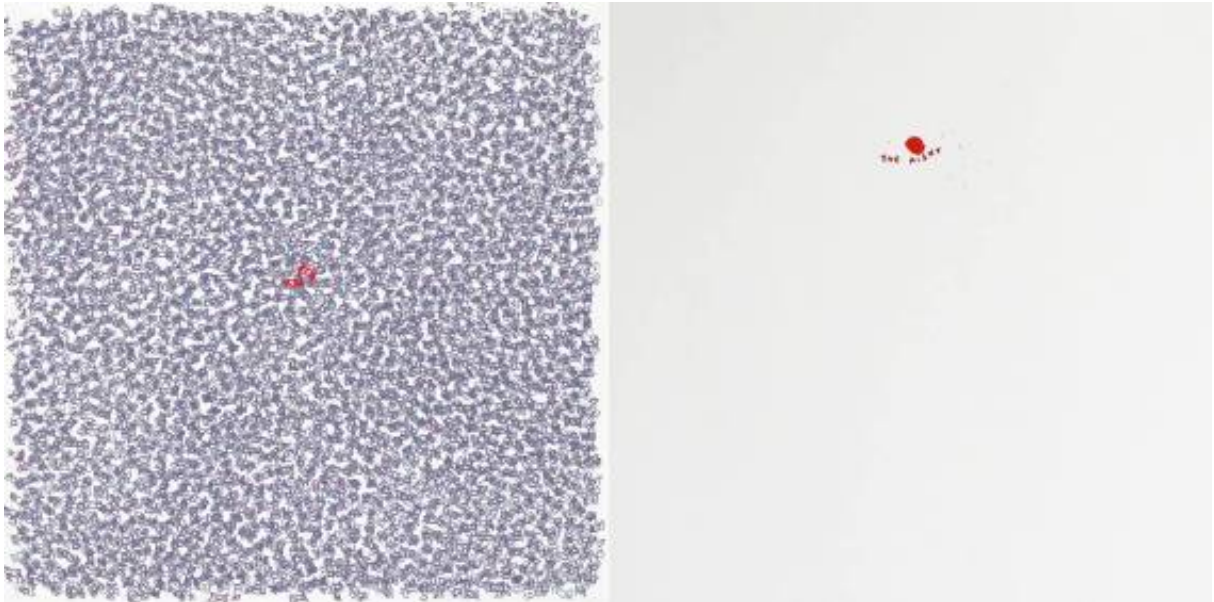
A transparência física dessa visão de atravessamento entre as cortinas aponta, ainda, a impossibilidade de se omitir ou acobertar a doença, uma impossibilidade bem distintiva do período. Afinal, declarar-se ou não enfermo, consideradas todas as consequências específicas deduzidas de tal declaração, é um direito individual constituído em parte considerável dos estados modernos. Mas, naquele momento, a própria AIDS suprimia esse direito, pois operava sua exclusão pública nos mesmos moldes de um racismo: o julgamento social se ancorava na magreza e no sarcoma (para cuja erradicação se acreditou na quimioterapia), na macilência e nas lesões da pele. Na exterioridade da aparência, enfim: era portanto inocultável, segregacionista e condenatório.

4.8. De Leo para o mundo, e os pés de Pepe

Através da mais moderada objetificação, Gonzalez-Torres pôde trabalhar a corporeidade em seus indícios, não em sua explícita apresentação – o que conota tanto universalidade, pelo sinal aberto, quanto desobrigação a determinismos socioculturais, mais inclinados à literalidade quanto a isso, vide as fotografias anteriormente mencionadas. Já Leonilson, através de outro modelo de moderação de elementos (FIG. 153), criou um relato tão íntimo e biográfico quanto o dele. Tão igualmente romântico, mas mais confesso de uma inaptidão para laços do que afirmativo de sua desobrigação.

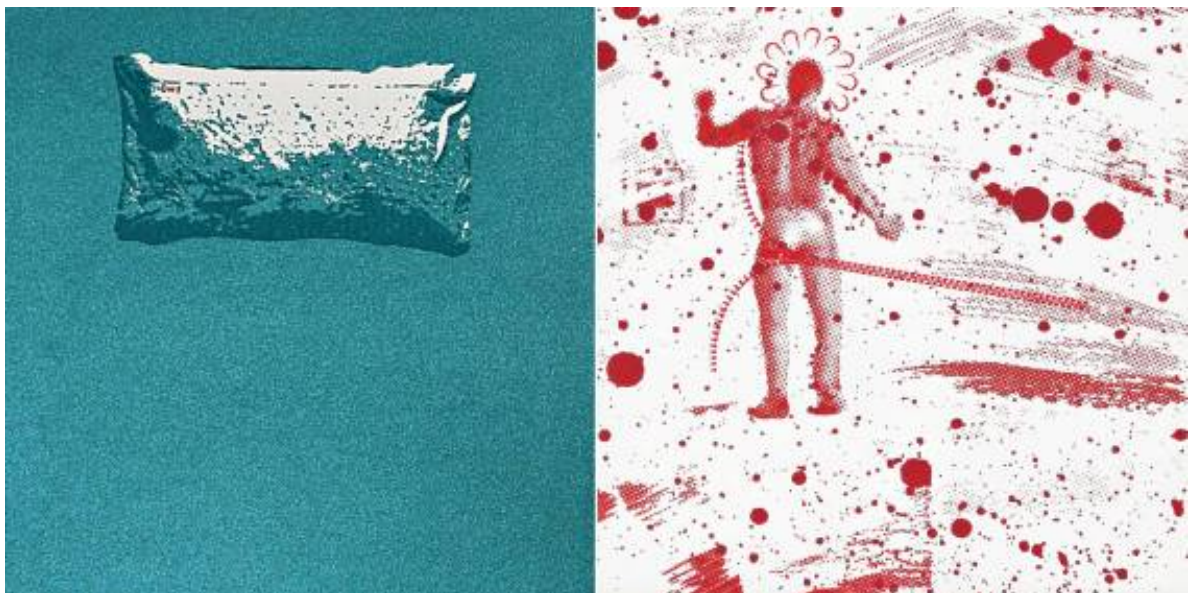
Embora entre ambos se possam traçar inúmeras outras similitudes e pontos de contato, Leonilson conjuga na sua trajetória plástica todos os tempos verbais da solidão e do amor não correspondido. Ou da privação do amor propriamente dita, ao contrário da completude conjugal de Gonzalez-Torres, temporária e fraturada, mas lotada e fértil enquanto subsistiu (FIG. 154). É nessa solidão que Leonilson funda sua corporeidade exposta, quando francamente divide conosco ambos: a solidão e o corpo. Os indiscrimina. Noutro contrário a Gonzalez-Torres, sua obra é abertamente figurada. O corpo, na criação de Leonilson,

Figura 153 – (Esq.) *Grifo nosso – Para Ross, de Felix, 2017*, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 × 16 cm. (Dir.) *Grifo nosso – Zé Leonilson, 2013*, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 × 16 cm.



Fonte: acervo pessoal do autor.

Figura 154 – (Esq.) *Grifo nosso – Leo pode mudar o mundo, 2013*, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 × 16 cm.. (Dir.) *Grifo nosso – Felix, 2017*, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 × 16 cm.



Fonte: acervo pessoal do autor.

é a base e o próprio manancial de toda sua prospecção simbólica, enredando vida privada, vida coletiva e vida plástica.

Em Leonilson o corpo não se furta ou se deslustra na doença: ao contrário, permanece totalmente exposto, e expõe abertamente ela própria, a doença.

Talvez nem mesmo se enfraqueça, pois na urgência da aproximação da morte seu trabalho foi se despindo e se adensando em direção ao mínimo e ao essencial, foi frequentando ainda mais intensamente certas simplificações formais que sempre lhe constituíram um braço plástico presente, sem perder e provavelmente até ganhando força alusiva. Sem também retirar o foco da redação de narrativas visuais, que marcam sua trajetória plástica e estão sempre a costurar a escrita na imagem, dotando uma mão dupla: legibilidade textual e tangibilidade plástica no mesmo arranjo, onde letra se lê mas também se vê como item formal, plástico, compositivo. Sempre a costurar, de fato, textos e imagens nas obras, Leonilson ressaltou um meio de produção artística, muito requisitado a partir dele. Dele em diante, sempre a rememorar-lo quando se apresenta em obras outras, como uma marca.

Há trabalhos que eu começo a fazer e que vão ficando mal feitos, malfeitos, malfeito e aí eu penso: não posso tentar fazer alta-costura. Isso não é Balenciaga. *Isso é meu trabalho*. Antes eu pensava que a costura tinha que ser perfeita. E até tentei, só que eu apanhei tanto!⁶²⁸

Se invariavelmente, nalguma mensura, o artista se exprime inspecionando de dentro os limites e liames da teia histórica em que está inserido, tecendo-os e entretecendo-os, nem sempre ele assim se vê e o pensa. Essa lucidez, ciente, se apresenta como ganho dramático para os sentenciados, como urgência dos finitos. Ainda mais sob o desalinho da doença e seu cansaço, que decreta um reverso, um exceto, um outro estar no mundo, arpoado no rastro dos seus possíveis. Como atesta Espaliú:

Diante desta perpétua alteridade em que se vive, diante de um estar no mundo que não compreende nem te interessa, o qual se percebe pereneamente agressivo com tudo aquilo que você é e como você é, só a arte me ofereceu a possibilidade de criar uma silenciosa mentira que se converteu em minha única verdade, último reduto do real...⁶²⁹

628 LEONILSON *apud* SALGADO, 1999, p. 93.

629 ESPALIÚ, 1992b, não paginado (tradução nossa). No original: “Frente a esta perpetua otredad en la que

Diante da própria enfermidade e das dos seus tantos pares; diante da singular combinação entre exclusão social, esgotamento físico e reconhecimento do poente de seu corpo e de sua vida, a obra de Leonilson amplifica a pauta de isolamento e recolhimento a si. A ficção de um universo privado e solitário, na sinaleira da locução simbólica insulada e autorreferente, se apresenta na sua totalidade produtiva, mas ressaí, principalmente, na fase tardia, ou madura (a partir de 1989 ou a partir dos bordados, seus distintivos). E ainda mais especialmente a partir do diagnóstico, na chamada fase ‘Alegoria da Doença’ (1991-1993), que finaliza sua produção e sua vida.

No todo, com paralelos críticos recorrentes, fornece influências e assume afinidades com o imaginário identitário do poeta alexandrino Konstantino Kaváfis (1863-1933), cuja arte, querendo ou não, atrita e avança seu tempo como a de Rimbaud. Cujas discursividades é fisicamente desejosa e amorosamente desprendida ao mesmo tempo. Pede por ambas as realizações: do gozo livre e da partilha de vida – na mesma interseção que a AIDS facilitará depois sobre as discursividades de orientação. Em ambos os pedidos, fica repleta de impossibilidades de concretização: uma esterilidade de muito *amor que não tem para onde ir*, assim aproximada aos ideários de luto, perceptível nos trabalhos de Kaváfis e Leonilson.

Partindo daí, Leonilson não só entrega um dos maiores conjuntos plásticos autobiográficos registrados e assistidos em tempo real; como também, por tal, confronta seus próprios ambíguos aos ambíguos do sujeito autoral. E ainda, ao mesmo tempo e pela mesma razão, faz contrapor e entrançar o privado ao público, elevando esse autor ao pódio da representatividade geracional: “Eu sou ambíguo, completamente. Os trabalhos são todos ambíguos. Eles não entregam uma verdade diretamente, mas mostram uma visão aberta. Eu nunca me conformei com um lado único das coisas”.⁶³⁰

A desambiguação, ou o aceite polissêmico – ou, mais provavelmente, ambos – coube à crítica e curadora Lisette Lagnado, especialista em sua obra, quando cunha *São tantas as verdades* (1995) à primeira grande individual *post mortem* de Leonilson, organizada por

vives, frente a un estar en el mundo que ni comprendes ni te interesa, y al que sientes perennemente agresivo con todo aquello que eres y como eres, solo el arte me ofreció la posibilidad de crear una silenciosa mentira que se convirtió en mi única verdad, último reducto de lo real...”.

630 LEONILSON *apud* LAGNADO, 1998, p. 20.

ela para a Galeria de Arte do SESI em São Paulo. Três anos depois, cunha em homonímia a antologia que publica sobre o artista. No catálogo da exposição, Lagnado também cunha um gênero produtivo específico para abraçar a obra de Leonilson, que faz também abraçar a autobiografia aos arpões da memória:

‘Ficção epistolar contemporânea. Cada peça foi rigorosamente construída como uma carta para um diário íntimo. Discípulo de um ideal romântico malogrado, Leonilson foi movido pela compulsão de registrar sua interioridade a fim de dedicá-la aos objetos do desejo. Esse legado, enunciado por um ‘eu’ cuja expiação é incessante, reavalia a subjetividade após as experiências conceituais. Isto é, desgastada a reflexão sobre o destino da arte, que teve a metalinguagem como ápice, a obra volta-se neste momento para o questionamento do destino do sujeito.⁶³¹

O destino se sabia, só sobrara o questionamento, o arbítrio para externá-lo e o recurso para representá-lo: “o assombro da doença, portanto, só emerge sem disfarces metafóricos a partir dessas obras, quando o artista encontra uma maneira de expressar o inquietante ‘eu’ que o habita”.⁶³² A catástrofe da AIDS, na incurabilidade e na letalidade daquele seu advento trágico, tem inegável crédito no deslocamento metonímico dos conteúdos artísticos, do destino da arte para o destino do artista; a catástrofe da “AIDS é para muitos de nós, enquanto artistas e enfermos, o problema mais urgente que nos concerne”,⁶³³ aponta Espaliú. Coube renitência plástica.

Se a aura sempre foi das maiores evidências na obra de Leonilson, ancorada num constante autorretrato alegórico e numa fixação da memória – como num diário, num caderno de notas pessoais –, passa a ser ainda mais evidente na parte final dos registros de seu percurso existencial, durante o curto prazo da ‘Alegoria da Doença’. Corajosos, os trabalhos produzidos nesse período apontam muito menos autopiedade perante a morte do que apontavam perante a vida, desamada salvo exceções. Fazem até questionar se a morte não veio preencher esse vazio afetivo da vida, dar-lhe razão, motivo, como testemunham muitos pacientes terminais. A morte é, de toda forma, uma experiência assistível mas não compartilhável. Só se pode experimentar individualmente e exprimir por antecipação, por

631 LAGNADO, 1996, p. 27-28.

632 Idem, 1988, p. 53-54.

633 ESPALIÚ, 2018, p. 73 (tradução nossa). No original: “El sida es para muchos de nosotros, en tanto que artistas y enfermos, el problema más urgente que nos concierne”.

lampejo. Em ideações, inexatidões, fantasias, orladuras: “a morte é uma quimera: porque enquanto eu existo, ela não existe; e quando ela existe, eu já não existo”, pontuou o hedonista e atomista Epicuro.⁶³⁴

Um sentido de vulnerabilidade permeia a última etapa da obra de Leonilson. A AIDS mudou o rumo da sua vida e marcou sua produção artística, conferindo-lhe uma terminologia final e irreduzível. A simplicidade e o despojamento característico de sua obra, particularmente do seu desenho, são tensionados pelos conteúdos que eles vão explicitando: uma morte anunciada, pois assim é nos casos das enfermidades irreversíveis, e uma intensa busca de sentido para a travessia da vida. 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.⁶³⁵

A demonstrar as diferentes lidas com a morte acercada, tais ressignificações de trajeto, ante a ciência do fim, não parecem ocorrer nem na obra derradeira de Cláudio Fonseca nem na obra derradeira de Jorge Eduardo Guinle, dois artistas seus contemporâneos, e produtivamente conterrâneos entre si, no Rio de Janeiro. Também falecem ambos em decorrência da AIDS, o primeiro no mesmo 1993 de Leonilson, aos quarenta e quatro anos de idade; o segundo antes, em 1987, aos quarenta anos de idade.

O legado de Fonseca, carioca de origem, sonda rara recolha simbólica da enfermidade, para além do especular transformações, finais e recomeços de Sísifo, em recorrentes percursos ascendentes que vão imperando sobre suas últimas obras, cheias de montanhas e cumes em que “se vai subindo sempre, o céu como alvo [...]. Lá do alto desse pico alcançado, caíram as pedras que são agora os quadros dados ao espanto”⁶³⁶, os quadros que encerram sua trajetória plástica.

Já o legado de Guinle, novaiorquino de origem, indicia que a arte serviu-lhe não como veículo de construção pública e política de um diálogo com a finitude faceada; mas, ao con-

634 EPICURO, 2002, p. 29.

635 MESQUITA, 1997, p. 13-14.

636 PONTUAL, 1983-1987, não paginado.

trário, como refúgio para entendê-la, admiti-la e domesticá-la. A interrupção de sua arte é a interrupção de “escassos, rápidos sete anos”⁶³⁷ de produção, e “sete anos é um tempo ínfimo. Para alguns poucos, porém, é o suficiente para [...] percorrer uma significativa elucidação cultural”⁶³⁸, envolvida com a geração que marcou de forma bastante celebrativa a atualização de uma identidade plástica nacional, nos estertores ditatoriais brasileiros, e a visibilidade exterior que decorreu desse caso.

Com bem marcados pontos de contato com Schiliro e Maier, entre tantos outros comemorando plasticamente similares estertores de similares ditaduras, a abertura dessa identidade a uma internacionalização agita e força a rolha, dá-se efervescente como deu-se a década. Marca historiograficamente a si como provida e provedora de uma identidade festiva, voluptuosa, lúdica, historicamente inflectida para Guinle, Fonseca e Leonilson, a partir de suas participações na exposição ‘Como vai você, Geração 80?’, que juntou cento e vinte e seis artistas numa heterogênea coletiva na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1984. A mesma instituição que, trinta e três anos depois, dará guarida à Queermuseu – contando novamente com obra de Leonilson. E que deu cadeira docente a Fonseca, dois anos depois da mostra, cujo texto de apresentação foi redigido por Guinle, sob o parcialmente parafraseado título “Papai era surfista profissional, mãe fazia mapa astral legal: Geração 80 ou como matei uma aula de arte num shopping center”.⁶³⁹

Esses modelos celebrativos concebiam a plasticidade (assim como a vida) como cultivo de prazer, e assim se inclinaram com facilidade a novas experimentações de linguagem (assim como de vida). Mitificavam o popular e popularizavam os mitos, e nesse processo some-se Alex Vallauri à mesma decorrência da AIDS, totalizando vencer quatro participantes da exposição, incensada como marco: Vallauri falece aos trinta e oito anos de idade,

637 BRITO, *op. cit.*, 2001, p. 7.

638 BACH, 2001, p. 11-18.

639 GUINLE, 1984, não paginado. N. do A.: a paráfrase parcial refere-se unicamente ao título e exclui o subtítulo: o primeiro bisa estrofe da canção “Eu sou free”, de autoria de Rubens Barra e Patricia Travassos, performada e veiculada com grande sucesso popular, no mesmo ano, pelo conjunto musical feminino *Sempre Livre*. Guinle, como quase a totalidade daqueles artistas, habituava-se a títulos prazenteiros e/ou referentes a sujeitos e objetos da cultura de massa, para batizar tanto obras plásticas quanto textuais. Esta em questão foi projetada para figurar num catálogo da mostra, tendo em conta Guinle como um decano do grupo, mas a precariedade das condições expositivas e a falta de recursos o encorajaram a atrair a Revista Módulo para a publicação, em uma edição especial.

no mesmo 1987 que Guinle. Asmarino de origem, Vallauri contradiz a conterraneidade produtiva daqueles, e rediz a de Leonilson – operava predominantemente em São Paulo. Perfila-se como um dos primeiros grafiteiros de produção academicamente aceite, com bom trânsito entre rua e galeria e alinhado com a absorção e realocação dos conteúdos culturais populares, que marcam as obras do período em todas as frentes das artes. Nesse sintoma de seu tempo, Vallauri desmurava e internacionalizava sua agenda de contatos, incluindo nela hospedar Keith Haring – ambos exemplificam com perfectibilidade esse outro truço histórico desenhado na década: a arte de plataforma urbana já ali flertava com sua institucionalização nos cubos brancos e nas academias, hoje mais que assente e estável.

O legado de Vallauri, como o de Fonseca e Guinle, sugere preferir se encerrar na celebração, se retirar da festa enquanto festa havia, sem menção direta à AIDS, a manter essa melhor memória desses melhores dias. Curtos dias. Vivenciados apenas num suspiro, num intervalo entre dois longos fenômenos aberrantes, cujo ataque forte e frontal priorizou a arte e os artistas: o ditatorial e o pandêmico (Daniel se eleva, daí, como testemunha de olho de dois furacões consecutivos).

Assim, a *geração oitenta* brasileira – equivalendo por todo o país suas propostas visuais e manifestos conceituais, como parte nacional do desterro ideológico em processo – se surpreende, às voltas daquele 1984 da mostra, com o início tão abrupto e tão violento da infecção de seu ‘como vai’, que levará também o curitibano Raul Cruz, falecido em decorrência da AIDS em 1993, aos trinta e seis anos de idade. Cruz era conhecido à época, coloquialmente, como ‘representante paranaense’ da geração oitenta, por produzir dentro das mesmas tendências de recuperação subjetivista das plásticas, e por viver dentro das mesmas percepções e experimentações sensoriais que agitavam a década. Ao contrário dos demais supracitados, seus trabalhos apontam certa ressignificação para o fatídico, a partir da ciência da infecção (FIG. 155), tornando-os mais fatalistas, mais envolvidos com uma negociação de entendimentos para com o próprio fim.

Não fossem os acervos deixados por Cruz, provavelmente entre os infectados no Brasil do período Leonilson responderia plasticamente sozinho à pandemia, em que pese seu trabalho como um todo, mesmo contextualizado com frequência nessa específica

Figura 155 – *O princípio da ciência*, 1990, acrílica sobre tela de Raul Cruz, 80 x 80 cm.



Fonte: Fundação Cultural de Curitiba.

inserção geracional festiva, já seguir o traçado mais ensimesmado e contemplativo, no qual a orla da morte, tida como encerramento em sentido plural, sempre se avizinhou. A orla da morte é a vida: ainda que a obra de Leonilson seja sempre compositivamente bem estruturada e erudita, essa estruturação perscrutada se ofusca pelos imaginários afetivos; se dilui e se invisibiliza nos relatos

personais, de intimidades partilhadas, de registros de dores e de alegrias. Se acoberta pela agenda pessoal particular, que sustenta um doar-se a seu acontecimento público que é, por si, sacrificial. Dá-se ao busca-vida, às fateixas. Oferece-se.

Ao contrário da estruturação mais tangível de Gonzalez-Torres, a estruturação de Leonilson é fiel a si e já experiente na flexão votiva do ato de expor-se. Passa a retratar a vivência da AIDS, do sofrimento, da limitação e da condenação como uma vivência trágica, espiritual, sublime, mais que como ato diretivo, panfletário, militante, agregador e urgente – ainda que em tal ato habite qual vivência. Ainda que a palavra arremate: “ser gay hoje em dia é como ser judeu na Segunda Guerra Mundial. O próximo pode ser você, a praga tá aí pronta pra te pegar”.⁶⁴⁰

A série *O perigoso*, constituída de sete desenhos produzidos após seu diagnóstico, e já em período hospitalar com o agravamento da doença, retrata a situação mais extrema – a cessação da vida – justamente enquanto a protagoniza. Com a docilidade de dar nomes de flores aos desenhos – *Margarida*, *Prímula*, *Lisiantos*, *Copos de leite* –, e de desenhar anjos companheiros e cúmplices – companheirismo e cumplicidade esforçam-se

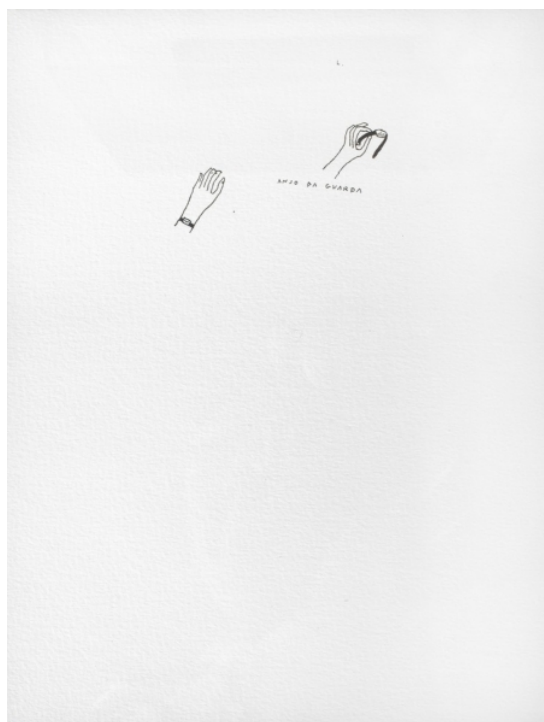
⁶⁴⁰ LEONILSON, José *apud* SCHLEDER; PERIGO, 2016, p. 145.

punguistas do tempo, tiram-lhe o relógio (FIG. 156). No desenho mais reconhecido dos sete, uma gota de seu sangue contaminado encima o termo ‘o perigoso’.

Eu sou uma pessoa perigosa no mundo. Ninguém poder 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.⁶⁴¹

É duplo o domínio: Leonilson domina seu martírio acalentando-o, e domina seu ofício a ponto de esse martírio não tolhê-lo mas, ao contrário, incitá-lo. Em certos momentos, até justificá-lo, nas razões das musas, da Galateia. As locuções ativistas e convocatórias vão aparecer de todo modo, na interseção entre esses dois domínios, na garupa desses depoimentos autobiográficos de caráter íntimo e privado, que são seu trajeto natural pela doença, como o foram pela saúde: “minha vida é um diário. Toda minha atitude é esta”.⁶⁴² A enfermidade e a presença oblíqua da morte estão inscritas e são descritas da mesma forma: como um rosário narrativo de si, como uma experiência compartilhada, cuja suavidade está sobreposta ao brado civil, ao tempo que não o revoga.

Figura 156 – *Anjo da guarda*, 1992, desenho sobre papel de José Leonilson, 30,5 X 23 cm.



Fonte: Fotografia de Rubens Chiri / Projeto Leonilson.

Já estive bem mal, mas não penso em suicídio. Fico pensando que em qualquer situação do mundo, se você tem um pequeno suporte para fazer uma garatujá, vai ter sempre alguém que vai olhar para aquilo e ver a importância que você deu [...]. Acho que estou numa situação que não é muito fácil. Apesar de não estar com medo... [...]. Fico muito cansado. O trabalho me ajuda. Nele coloco minha força. Ele não me deixa esmaecer.

641 Idem *apud* LAGNADO, 1998, p. 123.

642 Ibidem, p. 86.

Fico fazendo esses trabalhos como orações, da mesma maneira que os hindus fazem bordados. É como uma religião que fornece os símbolos. Acreditando neles, você pode chegar em algum lugar. Nas religiões primitivas, há um repertório de objetos, você pode pintar o corpo, fazer performances, tudo se liga a uma entidade superior. Meu trabalho é mais guiado por esse sentido do que pelo valor estético. Isso não os impede de guardar uma sutileza.⁶⁴³

A oração é temente, mais emotiva que racional. Se a obra de Gonzalez-Torres é igualmente emocionada à de Leonilson, pois é igualmente confrontada pela destruição e finitude, por outro lado é menos intuitiva, mais instituída de um escopo, explicita um maior domínio dos caminhos de afirmação perante o espectador, com um formato mais evidente de buscas de compreensibilidades, um gatilho mais apontado a mobilizar subjetividades específicas do espectador. A experiência pessoal é elaborada, decantada, e o é para servir à construção de sentidos da obra, em vez de ser ela própria o sentido da obra, como em Leonilson.

Se o oratório e o diário são fiados como fixações da memória, nos quais Leonilson fala de si e aceita (ou presume, ou pleiteia) ser ouvido, a obra de Gonzalez-Torres faz uso de dispositivos muito semelhantes (o corpo inaudito, o desabafo audito), mas com a clara intenção de falar para o outro, de dialogar com o outro. Assim opera também Espaliú, que triangula com Gonzalez-Torres e Leonilson esses depósitos de afeto e de empatia, de partilha pública de sensibilidades e sensibilizações, que alcançam cumes muito particulares na obra dos três. Que, até essa geração, contavam valor inestético para a arte: cabriola aditada pela soma do talento dos seus com a janela empática do cenário infortunado. A motivação de suas moléstias, atravessadas pela proximidade de uma morte inevitável, e a cuja direção se completará todo um calvário de deterioração, alicerça esses cumes e une as pontes desse triângulo, fazendo dialogar seus trabalhos.

643 Ibidem, p. 119.

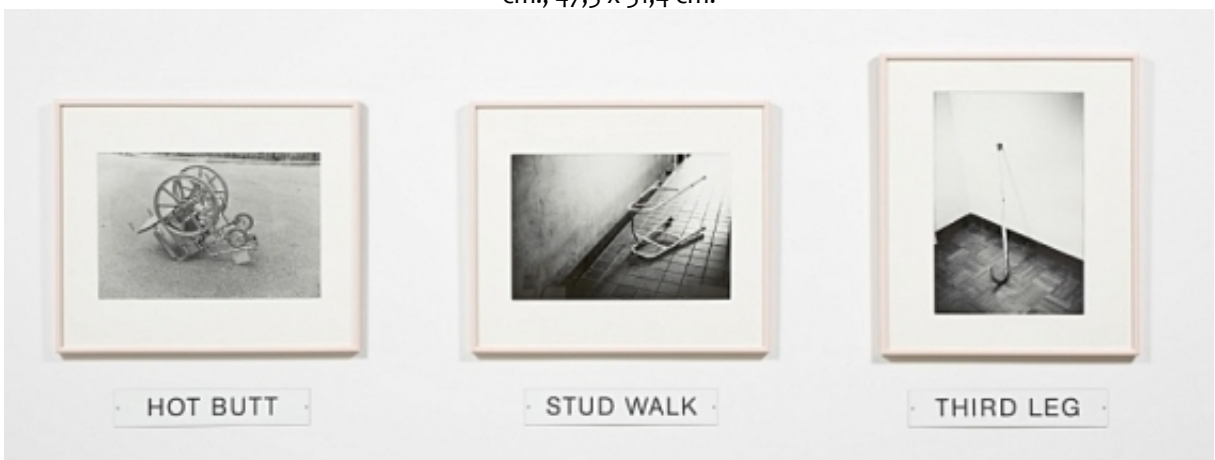
Figura 157 – (Esq.) *Paseo del amigo*, 1993, instalação de Pepe Espaliú (ferro pintado), 120 x 20 x 4 cm. (cada). (Dir.) *El nido*, 1993, objeto de Pepe Espaliú (ferro pintado), 120 x 90 cm. (Centro) Vista conjunta.



Fonte: Instituto Valencià d'Art Modern, València, Espanha.

Após o diagnóstico oficial, em 1990, Espaliú passou a sintetizar seus recursos formais, como fez Leonilson, e reorientou sua iconografia em direção à própria doença, como fizeram os outros dois e os coletivos. Foi quando criou suas séries de muletas (FIG. 157) e de outras referências instrumentais, ferramenteiras e especialmente compositivas, representando a atrofia e a imobilidade de seus membros inferiores, que iam avançando junto com o avanço da enfermidade, a emblemá-la para si. Essas obras relacionam as dores de seu corpo a uma patologia muscular comum da doença, a atuação fisicamente limitante da enfermidade, com similaridade a produções de Ray Navarro (FIG. 158),

Figura 158 – *Equipped*, 1990, fotografias (tríptico) de Ray Navarro (c/ Zoe Leonard), 31,4 x 47 cm; 31,1 x 47 cm.; 47,3 x 31,4 cm.



Fonte: Institute of Contemporary Art, Boston, EUA.

Figura 159 – *Warrior's leg*, 1966–1967, objeto de Paul Thek (cera, metal, couro e tinta).



Fonte: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, EUA.

natural de Simi Valley e falecido em decorrência da AIDS em 1990, aos vinte e seis anos de idade; e de Paul Thek (FIG. 159), novaiorquino falecido em decorrência da AIDS em 1988, aos cinquenta e quatro anos de idade – a quem Sontag dedica sua *AIDS e suas metáforas*.⁶⁴⁴

Remetem também ao imaginário explorado pela arte protética do mexicano Abraham Cruzvillegas, que se conectava às distrofias de seu pai, mas com as peças mais tersas, menos construtivas e entrópicas que as deste. Uma arte que, outra vez, remete aos discursos visuais de Kahlo, continentes de martírios corporais muito conexos a aparelhamentos forçosos e restritivos de seu corpo, autobiografado a pincel. Cujo prospectado discurso de gênero também pode servir de inspiração para o trabalho da libanesa Mona Hatoum,

igualmente movida por raciocínios do sacrifício físico e representações da vitimação das guerras, tão frequentes naquele confuso espaço de mediatriz global. Especialmente nos trabalhos em que as muletas aparentam derretimento, e a cadeira de rodas possui facas no lugar das manoplas – a propor o tamanho do enfrentamento também dos pares, dos que cuidam.

Nesses seus haveres, também há uma apropriação ressignificante de objetos do cotidiano caseiro, íntimo, inquietados quando postos sob relações entre público e privado – como em Gonzalez-Torres. A quem o diagnóstico decide o giro na obra, que responde ao giro que faz na visão de mundo – como decidiu em obras e visões de mundo de Leonilson e de Espaliú:

Alguns acreditam que a arte é uma forma de entender o mundo. No meu caso, sempre foi a forma de não entendê-lo [...]. A AIDS me forçou de

⁶⁴⁴Cf. SONTAG, 2007.

forma radical a estar presente. Me precipitou em sua presença como uma emergência pura. Sou grato à AIDS por este regresso impensável à superfície, colocando-me pela primeira vez numa ação em termos de realidade, de concretude. Talvez desta vez, e é indiferente para mim se é a última, meu fazer como artista ganha um sentido pleno, uma união absoluta com um limite existencial que eu sempre rodeei sem conhecê-lo de todo, dançando com ele sem nunca chegar a abraçá-lo.⁶⁴⁵

Em seus últimos anos de vida, Espaliú começou a trabalhar a performance, relacionada à falência de seu corpo e à sua experiência com a afecção, lembrada tanto por sua imanência social e política quanto por sua transcendência plástica – características que se repetem em Leonilson e em Gonzalez-Torres. Um ano antes de morrer, conjuntamente a seu anúncio público da sua sorologia, Espaliú apresenta esta hoje lendária performance pública, intitulada *Carrying*, que adota o modelo de ‘escultura social’ de Joseph Beuys e acontece em 26 de setembro de 1992 em San Sebastián. E em Madri dois meses depois, em 01 de dezembro, dia internacional da luta contra a AIDS – data que se tornará cada vez mais convergente para as solenidades posteriores, como na citada inauguração do New York City AIDS Memorial, com o piso de Jenny Holzer recitando Walt Whitman, vinte e quatro anos depois da performance de Espaliú.

Também não sou nem um pouquinho acomodado,
e também sou difícil de entender,
faço soar meu bárbaro dialeto sobre os telhados do mundo.
o último passo do dia demora por minha causa,
puxa a imagem de mim depois que para e é fiel como todas
nas sombras desfiguradas,
vai-me levando para o vapor e a treva.
Eu parto que nem ar, sacudo os cabelos brancos
ao sol que está indo embora,
derramo minha carne em remoinhos e a deixo flutuando
em pontas rendilhadas.⁶⁴⁶

645 ESPALIÚ, 1992b, não paginado (tradução nossa). No original: “Algunos creen que el arte es una forma de entender el mundo. En mi caso, siempre fue la manera de no entenderlo [...]. El sida me ha forzado de forma radical a un estar ahí. Me ha precipitado en su ser como pura emergencia. Agradezco al sida esta vuelta impensada a la superficie, ubicándome por primera vez en una acción en términos de Realidad. Quizás esta vez, y me es indiferente si se trata de la última, mi hacer como artista tiene un sentido pleno, una absoluta unión con un límite existencial que siempre rondé sin conocerlo del todo, bailando con él sin nunca llegar a abrazarlo”.

646 WHITMAN, 2008, p. 30 (Trad. Geir Campos). No original: “I too am not a bit tamed, I too am untranslatable, / I sound my barbaric yawp over the roofs of the world. / The last scud of day holds back for me, / It flings my likeness after the rest and true as any on the shadow’d wilds, / It coaxes me to the vapor and the dusk. / I depart as air, I shake my white locks at the runaway sun, / I effuse my flesh in eddies, and drift it in lacy jags”.

De “uma metáfora, uma ação de tipo simbólico, que parte da experiência que tive nos Estados Unidos, em Nova Iorque, de uma atividade humanitária que aqui não se pratica”;⁶⁴⁷ do encantamento pessoal engendrado por essa experiência anteriormente mencionada, o travar conhecimento das estratégias e articulações do ACT UP – e de suas conquistas e repercussões – suspeite-se o inglês intitulado a obra. A somar a deferência às respostas mais veteranas, que pôde gestar o epicentro pandêmico, com o aproveitamento da vitoriosa abrangência idiomática, como fizeram o Dumb Type e o Fabulous Nobodies.

Carrying (cujo propositado gerúndio denota o contínuo, o andamento, a ininterrupção) conduz a um carregar factual e obrigatório, um levar consigo imperioso, uma convivência forçosa com algo que aí está e daí não sairá – a acostumação que se requer do outro ao doente, e do doente à sua própria doença.

Na apresentação, transportando o artista – cujo corpo, antecipado em apenas um ano à sua cessação, já começava a se inscrever terminal – uma corrente humana remetia às ideias de solidariedade e de elo natural entre todas as pessoas, de rede e encadeamento. Mas também à ideia de contágio, que está inserida no axioma desses vínculos e no próprio conceito de solidariedade. Uma série de duplas carregava Espaliú pelas ruas da cidade, sentado em seus braços entrelaçados no formato de uma cadeira suspensa, revezando-se umas às seguintes, sempre aos pares e sem nunca deixar que seu corpo toque o chão. A então Primeira-Dama, Carmen Romero, e o próprio Almodóvar foram dois entre tantos que participaram da performance coletiva, que partia do Parlamento espanhol, passava em frente ao Museu do Prado (FIG. 160) e se encerrava às portas do Museu Reina Sofia – que já fora um hospital. Portas as quais o artista abriu empurrando-as com os pés descalços – alegorias da exclusão e do desprezo social –, ainda equilibrado sobre braços alheios.

647 Idem, 1992a, p. 7 (tradução nossa). No original: “una metáfora, una acción de tipo simbólico, que parte del conocimiento que tuve en Estados Unidos, en Nueva York, de una actividad humanitaria que aquí no se practica”.

Figura 160 – *Carrying*, performance de Pepe Espaliú em Madri, 1992.



Fonte: Fotografia de Bernardo Pérez / El País.

Por seus mesmos pés, tanto o museu quanto o hospital não se devem negar à cura.

A suspensão rematada, de sequer relar o chão, evidencia também a referência compartilhada entre a maca e a liteira, ambas de presença regular entre suas obras escultóricas. Ambas tradicionalmente servem, cada qual, para transportar o doente e o aristocrata, retirando-os de seus lugares de distanciamento, que lhes dão parentesco. Almodóvar posiciona a AIDS na “origem de algumas das maiores mudanças neste fim de século (e sua incógnita mais pavorosa), nunca saberemos como teria sido o mundo sem a aparição desta espantosa doença. O pior: o modo como a sociedade não-contaminada vive a doença”.⁶⁴⁸ Ato contínuo, posiciona a Aids no compromisso – consigo e com as reparações socioculturais –, que vela e ata os sobreviventes:

Relaciono-me com todos os artistas do fim da década de 1970 e do início dos anos 1980 na Espanha. É o período mais rico da nossa cultura, no final

⁶⁴⁸ ALMODÓVAR, 1994, não paginado.

do século XX. Esses artistas são também meus amigos, e mantemos uma relação bastante sentimental, fortalecida pelo fato de que sobrevivemos. Sobrevivemos não à mediocridade ou ao sucesso, mas no sentido literal, sobrevivemos a outros, que morreram. O fim dos anos 1970 e o início dos anos 1980 foi um período muito especial⁶⁴⁹.

Figura 161 – *Carrying*, performance de Pepe Espaliú em Madri, 1992.



Fonte: (Esq.) Fotografia de Pepe Cobo SL. (Centro) Panfleto de Ricaro Iriarte / Arteleku. (Dir.) instagram.-com/alaskaoficial.

O fundamento comunal de *Carrying* manifestou, da forma mais imperiosamente pública, a necessidade de uma sociedade que se entenda como tal (FIG. 161), e assim se estenda à familiarização e à consanguinidade. Que não conviva com a doença através da recusa, ou da apatia, ou da indiferença, de um testigo remoto enfim. Ao contrário, se contagie, transporte os seus fracos consigo – carregue coletivamente a crise da AIDS. Atente para o estado de calamidade e emergência em curso, negando qualquer desconhecimento ou resignação quanto ao biopoder dos interesses institucionais. Uma sociedade que pressione para fora da guarida cimeira esse biopoder, esse poder seletivo sobre vidas e sobre mortes, capaz de ser exercido com igual eficácia através da ação e através da inércia, enquanto ausência ativa de ação – como revimos agora há pouco, em governo findo. Espaliú invoca:

‘Carrying’ [...] tencionava iluminar o ato em que consiste tratar doentes terminais de AIDS [...], também é uma denúncia. Uma denúncia da covardia. Da covardia daqueles que não ousam falar da doença e da

649 Idem *apud* STRAUSS, 2008, p. 115.

covardia por parte das instituições, tanto políticas como culturais, que não fazem nada e nem sequer pronunciam a palavra AIDS.⁶⁵⁰

A nevrálgia comunitária de *Carrying* reclama o cidadão comum, reclama pares e paridades, portanto desencilha sua audiência, a avoluma pelas vias do reconhecimento. Sem equalizá-la mais do que ela pode transigir equalizações: há algo de universal nessa obra, que perpassa chamamentos de auxílio e aciona ciências de decadência e finitude individuais. Algo na integridade do *pedir*, que incentiva uma agnição coletiva sem destituir as singularidades das vidas de observadores e partícipes. Cujos percursos únicos sustentam e entusiasma suas próprias singularidades perceptivas: os roteiros do afeto articulam um lugar público e particular ao mesmo tempo. Um banco numa praça. Sem desmerecer tal polissemia constitutiva da obra de arte, *Carrying* trata enfim, particularmente, de iluminar as estratégias tradicionais e oficiais de silenciamento, de escanteamento, de obscurecimento que se aplicam sobre o enfermo, tirando-o da visão. Baldando tanto os reclames da sua enfermidade quanto os proclames da saúde que a precedeu.

Com *Carrying*, Espaliú encerra a tese porque essa performance é também um ir continuado, um estender-se (micro) migratório, um não ter lugar e pertencimento como motor de formar lugar e pertencimento. Um deslocamento transitivo que busca coletivização, e somente nela encontra amparo – resumindo essa geração identitária, em todas as contradições de seus (não) pertencimentos. Espaliú encerra também a tríade, porque traz iguais presenças de elementos particulares de Gonzalez-Torres e de elementos particulares de Leonilson; e ainda soma os elementos comuns aos dois: o que de sua produção não se identifica ao primeiro, então se identifica ao segundo, ou ainda se identifica a ambos. Antes de tudo, une-os a AIDS em seu momento mais fatal e pandêmico, alteando a fisga plástica das transmissibilidades e das empatias afetivas, alçando relatos de si: Espaliú politizou sua própria identidade sexual e foi franco sobre sua orientação desde o início de sua carreira. Como o foram Gonzalez-Torres e Leonilson, e como eram os corpos mais alvejados no princípio daquele caos.

650 ESPALIÚ *in* *Carrying*, 1992, não paginado (tradução nossa). No original: “‘Carrying’ [...] intentaba alluir a la acción que consiste en asistir a enfermos terminales con Sida [...], es también una denuncia. Una denuncia de la cobardía. La cobardía de aquellos que no se atreven a citar la verdad y la cobardía por parte de las instituciones, tanto políticas cuanto culturales, de no hacer nada, ni siquiera mencionar la palabra Sida”.

Sua obra é prioritariamente escultórica, formada de objetos-alvo, repleta de metáforas e atributos recorrentes como máscaras, luvas e gaiolas – comumente aos pares e tendo esses pares conectados entre si de alguma forma, como prevalecente em Gonzalez-Torres e recorrente em Leonilson (FIG. 162). Mas o desenho e a pintura também se apresentam, vão representar corpos e cicatrizes nos corpos, que por sua vez vão dizer de marcas sociais. Marcas. De interesses e preocupações sobre sua sexualidade e sua espiritualidade, os medos e traumas ligados às experiências pessoais e comunais de uma, de outra ou de ambas, como em Leonilson.

Figura 162 – (Acima) *Untitled (Orpheus, twice)*, 1991, instalação de Felix Gonzalez-Torres na Galeria Massimo de Carlo, Milão, Itália (dois espelhos de 195 X 70 cm, posicionados lado a lado em adaptação aos espaços expositivos). (Centro) *Instalação sobre duas figuras / Instalação da Capela do Morumbi* (Dir.: Do bom coração; Esq.: Da falsa moral), 1993, instalação de José Leonilson (bordado sobre camisa de piquê e cadeira de madeira, 92 x 55 x 50 cm. Cada) (pormenor). (Abaixo) *Luisa II*, 1993, instalação de Pepe Espaliú (ferro e pintura), 2,40 X 96 X 34 cm.



Fonte: (Acima) Fotografia de Roberto Marossi/ Massimo de Carlo Contemporary Art Library. (Centro) Projeto Leonilson, projetoleonilson.com.br. (Abaixo) visualaids.org

Essa visibilidade sobre martírios reais e autobiográficos ata as obras de Espaliú (especialmente *Carrying*), de Leonilson (especialmente *O Perigoso*) e de Gonzalez-Torres (especialmente as cortinas) numa triangulação de iguais vivências e iguais términos de suas deteriorações e de suas segregações. A dignidade com que os três não só não desistem de produzir diante da morte, mas ainda depuram essas produções, as inscrevem num formato ora e agora bastante desabitado das produções de arte – o da solidariedade. E inscrevem as locuções dessas e entre essas produções num triângulo de afetos.

Barcelona, 1989
Un cuento de ayer,

Aquí, en esta habitación de hotel, querido Andrés, pienso en la Barcelona de entonces y sufro. Ya nada es como antes, ni sus voces ni sus ecos.

Hoy tumbado en este camastro sólo oigo tras el silencio unos silbidos de alguien que entona «Lili Marlene» rompiendo la negra seda de esta noche.

Recuerdo, Andrés, los colegios de entonces, el tuyo o el mío indiferentemente, llenos de curas de sotana negra y de habitaciones oscuras, de patios fríos y pasillos muy largos, noches sin pena y días con mucho de ella. Eran los días de la tiza y la pizarra, de las varillas de caña y las manos extendidas, de los «cara al sol» y las filas interminables, de la comida incomible. En ese día, poco a poco, otra cosa aparecía en mi mente, otro mundo se conformaba que negaba al primero, el mundo vivido, el mundo soñado es el más real porque es tu voluntad misma y el quererlo construir, pero nunca puedes. La verdad es que un espectro de la realidad siempre te recuerda a otro, quizás más amplio, más extenso, más radical, y así te vas encontrando en situaciones parecidas. De un colegio a una universidad, de la universidad al mundo. Recuerdo aquellos muros rodeándonos en la escuela y al unísono docenas de chavales orinando y dibujando formas sinuosas en la pared; los curas expectantes a lo lejos, sufriendo y deseando. La nuestra no fue «fábula de fuentes», sino más bien un humilde arroyo en un país humilde.

Y luego los santos, Andrés, santos que llevan tu nombre o el mío o los de tantos otros. Santos invadiendo casas, escuelas, fantasías, silencios. Recuerdo cómo en vacaciones íbamos a una casa enorme en un pueblo próximo a Córdoba. Casa con tantos pisos como antepasados. Interminables escaleras que subían hacia esas frías habitaciones en donde dormíamos y en cuya mitad, en un descansillo, aparecía recogido en una hornacina un Cristo de Pasión, afligido, torturado y con dos velas encendidas. Esa subida era toda una prueba; cada noche al llegar a la habitación me escondía bajo las sábanas, estremecido.

En la casa de Córdoba otro Santo en la puerta de entrada. Allí perdida y en el corazón abierto y saeteado de puñales, también a ella, a la Dolorosa, dos bombillas la iluminaban. Ya dentro, sin embargo, la única imagen, era ese ángel de la guarda que mi madre colgó sobre aquella cama de metal miniado. El ángel, los brazos y las alas abiertas, envuelve a dos

criaturas que recogen flores en el campo. Ángel de color pastel impreso en papel barato.

Más tarde sentí otra forma de ver a los santos. Una experiencia luego vivida en muchos lugares. Era otra forma que, como viera Bataille, mezclaba lo sagrado y lo profano, lo terrible y lo divino. Pienso, por ejemplo, en la Semana Santa de los sevillanos, ¡qué espectáculo más grandioso, más intenso y más duro! Recuerdo cómo a las seis de la mañana en la calle Adriano un Cristo de Pasión camina frente a la Iglesia abierta en la que, una Dolorosa, espera y espera en soledad y en la oscuridad de su capilla. El Cristo se vuelve hacia ella y avanza y al llegar a la puerta de la iglesia la cruz que sostiene Jesús entra dentro del espacio sagrado y prohibido, pero entra sólo un poco, e inmediatamente vuelve a salir, y así en ese vaivén se opera el milagro.

Para hablar del deseo escueto, Andrés, hablamos de los santos. Esas tardes en la iglesia en que te quedas preso, perplejo y aspirando las heridas del costado de Jesús, o las flechas clavadas en el cuerpo desnudo de Sebastián; las heridas son como bocas abiertas, ya Genet lo comprendió en su día y en nuestra imaginación asociamos la felicidad a esa visión de Dolor y de Gozo. Dolor de agujeros negros en un mundo sin gente, «asesinados por el cielo».

Los homosexuales sólo somos una consecuencia. La consecuencia de una vida que fue para nosotros más intensa que para los demás, una vida replegada hacia el interior, a partir de imágenes que los demás no ven, a partir de experiencias que los demás no viven, y así en un simple estar al lado, una mirada perdida constituye, mundos abiertos en los que construimos, como si se tratara de una baraja de cartas imposibles, el más extraño de los deseos, el deseo de sí mismo. Es un amor de soledad, Andrés. Nuestra soledad de hoteles, buscando por los rincones nuestra niñez de mar y el llanto de nuestra noche.

También hay otros altares, Andrés: ¿recuerdas las cruces de Mayo, recuerdas cómo componíamos cajas de madera y de cartón y las cubríamos de platino y papelinas de colores y en medio poníamos una cruz rodeada de flores, de lirios y gladiolos, de rosas y claveles, de azucenas y de pensamientos, de violetas de mil colores? Luego paseábamos por las calles a la salida de la tarde pidiendo monedas a la gente y yendo hacia el río. La tarde era cálida y el río huyendo y los puentes uno tras otro mirándonos andar a lo largo de la Ribera. Entre las jarcias cuando ya nadie hay, cuando sólo la tarde estaba bajo un cielo caído y un río que se va.

En cada ciudad hay un santo, en Córdoba hay un Arcángel. Un San Rafael cubierto de flores, con las alas recogidas y el pelo muy largo, un travestido maravilloso que desde un púlpito dorado nos mira riéndose. Ay... ay... ay... qué mal os veo venir, y así San Rafael, sin saber por qué, atrapa un pescado, quizás porque fue pescador en el Guadalquivir y nos quiera mostrar que el río debe continuar pleno de peces y de vida para ser reflejo del cielo.

A los catorce años me fui a Sevilla, no sé muy bien por qué, quizás porque pensé que era la ciudad de Zurbarán y Velázquez y que algo de eso quedaría, pero no, no queda nada. Sevilla es un desierto con risas y con flores, pero un desierto. Lo ha sido desde hace muchos siglos, y en ella tan sólo una casta absurda y obsoleta y cateta y sin cultura domina la ciudad y hace que el espectro de siglos atrás se convierta en un mimo artificial y absurdo, un mimo sin sentido y que todo queda en el palmoteo inútil de cuatro fiestas. Allí también hablé de ti, Andrés, con otros amigos en esa escuela de Bellas Artes académica y triste; en cualquier sitio la vida era mejor. Inclusive en Málaga, tu ciudad, Andrés, en donde existía un Ateneo en el que unos y otros exponían pretensiones de Vanguardia. Su incierto conocimiento del arte europeo, y si era verdad, un grupo venido del 27 y del exilio mejicano rondaba el ateneo dando conferencias, ediciones y esa maravillosa revista que es «Litoral».

Recuerdo, Andrés, a un poeta barroco maravilloso, Rafael Pérez Estrada. Detrás de sus gafas me miraba como si un besugo mirara a un ángel barroco y me decía que nunca había visto a nadie tan hermoso. Era curioso verlo rodeado de angelotes y antiguallas, sus papeles, sus poemas, sus recuerdos y en su memoria que dibujé como un adolescente y que hoy cubro de rosas y coronas de laurel. Un mundo absolutamente maravilloso destinado a perdurar como la poesía neobarroca andaluza, quizás lo más hermoso de entonces junto al grupo «Cántico».

Pero yo os lo diré todo, Andrés. No preguntarme nada. Yo se lo que queréis saber. Yo sé que siempre estaremos solos y angustiados por todas las cosas que niegan nuestros viajes, por las negras fachadas, por los sepulcros llenos de cobras, por los cristales siempre rotos.

Volviendo al Ateneo malagueño evocamos a los que ya murieron. A Cernuda y a sus manías, a cómo, en casa de Altolaquirre, allá en Méjico, exigió una cama de caoba.

La calle Larios, el pequeño hotel ofrecía sus salones a esta cohorte y allí era de rigor ver pasar la Semana Santa malagueña, tan ostentosa, tan grande, tan apabullante, tan del cielo. La nuestra, la de Córdoba,

era diferente, era la Semana Santa de los pobres, del bricolaje, los cristos van sobre «pasos» con poco aditamento y debajo no hay costaleros, hay ruedas. En este vaivén recuerdo como en una ocasión en el Ayuntamiento montaron un palco para ver entrar al Cristo en su iglesia. El sistema era hacerlo entrar hundiéndolo previamente la cruz en el paso con una manivela, pero la manivela se atascó y todos allí nos quedamos atónitos viendo a ese Cristo encajado en una puerta y sin poderse mover... esperando el milagro.

Andrés, siempre estuvimos de un lugar a otro, pero siempre solos. Nuestra soledad, Andrés, no está en el espíritu ajeno ni en el pensamiento de los filósofos... está en el aire que no nos deja respirar y en los marineros echados en los muelles que nos miran sin vernos. Ninguno de los dos, Andrés, encontraremos lo que buscamos, dos manos que rocen tu cuerpo como se acaricia a la hierba, dos ojos que no te miren como a una máscara sino más bien frente a frente, sin maldad. Desde los trece años, desde aquella tarde triste en que mi madre se fue y vi su mirada perderse sin solución, el mundo perdió su sentido. Desde niño quise ser una simple prolongación de ella, miraba por sus ojos, tocaba con sus manos, andaba con sus pies y su silencio era mi silencio y su estar ahí era el mío. Nunca pensé que conocería algo distinto a aquello. Esa era la felicidad. Era un cubículo hermoso y cerrado rodeado de su aroma, de la suavidad de su piel, del calor de su voz, y de su extrañeza. Nadie entendió jamás, Andrés, lo que ocurrió al morir ella. Y no me quedé convertido en una realidad triste, sin entender por qué ella y las ilusiones desaparecieron para mí. ¿A quién destinaría yo mi vida? Por quién lucharía, a quien ofrecería mis años y mis días. Nunca más entendí la razón de mi estar aquí, y aún hoy no la entiendo; de ahí este «contramimismo» que a veces me ataca y pensar que hoy que me muero nada ha cambiado, pues desde hace muchos años, desde hace veinte años, estoy muriéndome.

De nosotros, Andrés, nada quedará. Nosotros no tenemos mañana. No hubo tampoco amores encendidos y noches de sudor. Nuestra esperanza acaba ahí, donde empiezan las ciénagas sin fruto en una oscura estancia de ruidos estridentes y llena de cadenas en que algún insomne cambiará uno de nuestros besos por unas gotas de sangre.

De mi infancia, de mi madre, sólo quedó mi recuerdo, pero es tan fuerte. Recuerdo minuto a minuto cada una de las cosas que entonces hacíamos, de los lugares que recorrimos. Recuerdo cómo en uno de aquellos viajes, en Galicia, cómo mi madre recorría, los pies descalzos, las rocas en las rías y en la tarde, sentados en esa terraza del Hotel de la Toja, uno junto al otro,

dejábamos perder nuestras miradas en el horizonte y así ilusos pensábamos que continuaríamos siempre. Como dos líneas en paralelo que se pierden en el infinito y no necesitan mirarse para saberse contiguas. ¡Qué diferente ha sido todo, Andrés! ¡Qué triste!

Una historia me lleva a la siguiente y así una tarde de junio, sin saber por qué, me encontré metido en ese tren, llamado «el Catalán», que iba de Córdoba a Barcelona, llevando todo tipo de gente, emigrantes, estudiantes, entre ellos nosotros, siete desafortunados, inconformes con la vida y la gente de Córdoba que no entendía nada. Hijos de padres con pelotas y de ideas de izquierdas. Con santos en la cabeza, Marx, Lenin, pero también la nueva filosofía francesa, Derrida, Lacan... Lévi Strauss. Sin saber mucho del todo y casi nada de lo mismo hoy concluyo que las cosas que buscamos sólo te llevan al vacío.

Pensamos que Barcelona era Europa; que algo allí nos haría ver y cambiar. No nos equivocamos. Fue llegar y topar con las Ramblas y contigo, Andrés, y callejear sin parar hasta encontrar esa oscura pensión de la calle Escudellers. Así pasaron algunos meses. Hoy para mí es imposible el saber cómo sobrevivíamos, pero lo hacíamos, algo de aquí y algo de allá. Y un día sucedía al siguiente y así pasaron meses. En una ocasión pudimos alquilar un piso sin luz en la calle Tallers. Y si luz no tenía, menos tuvo, dado que uno de nosotros, María Castilla, decidió pintar techos y paredes de negro y dejar sólo colchones en el suelo. Eran esos años, verdad, del amor compartido.

Barcelona era, Andrés, una Barcelona de euforia. De eso sí te acuerdas, Andrés. A ti, la política nunca te interesó demasiado, pero al menos, su espectro sí que lo viviste. Sus luces y sus voces, sus carreras. Todos vivimos una euforia que hoy ya ha terminado, a sabiendas que muy pronto todo volvería al orden de siempre, y que, Franco muerto, una nueva idea del país, y de Estado, haría todo cambiar. Pero también las ilusiones. Un país de ilusión es siempre mejor que un país de «Realidades». Eran días en la calle, discusiones interminables, hasta horas imposibles en bares que no cerraban al calor de un café y una ensaimada, intentando cambiar el mundo, como si eso nos compitiera. De eso nos hemos dado cuenta luego mucho más tarde.

Barcelona era también el lumpen, el barrio chino, el recuerdo de Jean Genet. Los chulos y los chaperos y los cines inciertos en donde, en las últimas filas, cobrabas quinientas pesetas por chupársela a un viejo. Pero sobrevivíamos y, a pesar de todo, nos mirábamos con una absoluta y enorme pureza y pensábamos que nosotros sí que sabíamos lo que era «la poesía», que

nosotros sí que sabíamos sentir a J. V. Foix, a Salvat Papasseit, a Salvador Espriu... Tereseta baixava les escales... Por aquellos años, y dados mis escasos recursos, coincidí con una serie de actores y viví varios meses en un camerino del teatro Romea, nadie lo supo. Recuerdo a Ventura Pons, que insistía en montar obras en catalán que hablaban de la homosexualidad, a las que no íbamos, o aquella criatura, Laura Rosillo, que se empeñaba en llevar a cabo montajes teatrales con el Siglo de Oro español como base. He pensado tanto en ti Laura, en estos años. En esa casa tuya de la República Argentina, repleta de recuerdos de tu madre actriz y de trofeos de las hazañas de cacería de tu padre. También recuerdo tu habitación, llena de libros, y frente a la mía, en la que yo me escondía. La mía era una habitación pequeña en la que compartía espacio con la plancha. Allí noche tras noche me perseguías. Cómo yo sigilosamente me encerraba y comprendía que querías entrar sin poder hacerlo. No era a ti a quien yo miraba. A ti siempre te quise, pero de otra manera.

Hablaré sólo de lo bueno, lo malo queda replegado en la oscuridad, junto a Andrés, perdimos en noches quietas y quebrándonos las venas. Sangre que es néctar y química y olvido. Entre lo bueno también estaba Masotta, en un piso de la calle Aribau, creó un «Seminario». Esa ha sido quizás la experiencia teórica más importante de mi vida. En el seminario hablaba sin parar de Freud, de Lacan. Los que allí estábamos nos manteníamos atónitos ante un lenguaje que no entendíamos, ante ideas que no conocíamos, y ante una forma de enfrentarnos al mundo, y a nosotros mismos, diferente.

Yo leía a Lacan como podía, y los demás también. Nuestra única ilusión era conseguir una beca para poderlo seguir en París, donde enseñaba. Oscar nos ayudó no solamente en eso sino en muchas más cosas. Años después, muerto Oscar, y dejando tras de sí los ensayos sobre psicoanálisis más complejos jamás editados en España... También allí conocí a Sebastián, alumno como yo de Masotta. Sebastián era un isleño de ojos claros y sin decirnos nada ambos supimos que estábamos destinados a acabar en la misma cama. Su cama era bastante estrecha en la habitación de una pensión de la Plaza Real de Barcelona, en la que tan solo teníamos libros, queso de Mahón y vino tinto. Fueron noches maravillosas y días claros. En la habitación contigua, otros amigos sobrevivían. Cómo olvidar a Pepe Ocaña. Aquella fiesta viva, hombre y mujer al mismo tiempo. Con él aprendí que se podía vivir la homosexualidad en cada momento y en cualquier lugar, allá donde estuvieres, y así admiré cómo, con cuatro colorines, reorganizaba la Semana Santa en las calles del barrio chino. Una Semana Santa mariquita. Cómo se vestía de oropeles para irse a las Ramblas en esas

noches de primavera. Ocaña era un ángel, un ángel de «La Habana», colibrí y papagallo encendido al mismo tiempo y así murió, ardiendo. Contento de sí mismo. Recuerdo cómo, cuando uno de los críticos más viejos y sesudos de Barcelona, Cirici Pellicer, vino a verlo a su estudio, Ocaña, no buen pintor, apareció maquillado y sin más, sentarse en las rodillas de Cirici y decirle... «hablemos de otra cosa querida...».

Con Sebastián uno de nuestros grandes placeres era irnos al Paralelo por las tardes. El Paralelo de entonces era muy diferente. Era un lugar abandonado, con cuatro viejos teatros, una que otra sala de cine cayéndose, en la que películas muy viejas se exhibían y, sobre todo, un maravilloso salón de recreo en el interior de un edificio. En él había un tiovivo, una tómbola, y un tren de la bruja. El tren era lo nuestro. La historia consistía en subir a sus vagones de dos en dos, e internarse así por un laberinto, peligroso e imposible, entre brujas, escobas y calaveras. Sebastián y yo aprovechábamos para besarnos, besarnos y besarnos. Era como estar con Dios.

Un día Sebastián desapareció. Seguramente estará en su isla, con su soledad, a sus viñas y a su escritura. Nunca supe nada más. Siempre me dijo que estaba escribiendo una novela larguísima. Me gustaría volverlo a ver y ofrecerle ésta, no tan larga, tan mía como suya. Con Sebastián leí en lenguas que no eran la mía, catalán, francés, alemán y supe que la literatura era algo más que cuatro páginas escritas... Balzac, Stendhal, Flaubert... esa es la Gran Literatura. Poco a poco su mundo y el mío se confundieron y yo empecé a tener las mismas obsesiones, siempre literarias; una de ellas fue Marcel Proust. Todo vino de un pequeño relato... «Marcel Proust vol vendre el seu De Dion Bouton». Era un cuento de un isleño. En él se cuenta cómo Proust, ya sin dinero, enfermo y tan sólo acompañado de aquel secretario y chófer al que siempre amó, decidió vender el coche. Es un cuento infantil y maravilloso y toda la filosofía de la existencia y del ser están en él. En páginas de «À la recherche du temps perdu» ya me vi paseando por el Boulevard Haussmann, por el Faubourg Saint Honoré, l'Avenue de l'Opéra. Era París y decidí irme.

Fue llegar a París y residir/vivir en una habitación de la ciudad universitaria. Frente a la habitación se veía un parque, el de Montsouris, denso y verde. Cada tarde, tras las clases, paseaba por sus senderos y alguna que otra vez cruzaba miradas de deseo. Una de esas miradas fue la de Gérard. Supe que continuaría en esa mirada. Al día siguiente, y al siguiente, nos vimos de nuevo y en una ocasión, en tu casa, me dijiste: ¿Cuándo te instalas aquí?

Así pasaron diez años, quizás los únicos algo más felices de mi vida. Gérard era mayor, un hombre entero, antiguo militar y algo de eso le había quedado. También había tenido hasta ese momento tan sólo experiencias con mujeres. Lo nuestro fue un aprendizaje. Gérard era limpio y abierto, venía de una familia pobre de la Picardie y hablaba continuamente de ese rigor y de ese frío, y de esas iglesias vacías y de esas casas solas. De pequeño ya pensó en acostarse con otro hombre. Me contó cómo cambiaba chocolatinas por «pajas» a los soldados americanos que entonces liberaban a Francia. Gérard era un animal de campo, así que nunca fue del todo feliz en París. Decidimos comprar una casa en el sur de Francia, perdida en el bosque de Armagnac y vivir allí. Poco a poco la reconstruimos. Había un pozo y una chimenea y un techo de roble que cedía poco a poco. Fue un lugar cálido y abierto a todos como los demás de por allí. El bosque era un escondite en el que te internabas para descubrirlo poco a poco y enumerar sus árboles, sus caminos, sus aves. Era algo más, eran unas gentes y unas costumbres y unas fiestas en el hogar parroquial y una música de fanfarria y un bailar hombres con hombres y mujeres con mujeres. Todos nos conocíamos. Fueron años felices. Recuerdo los dos grandes cedros al otro lado del camino y de cómo por las noches al pasear veíamos las estrellas brillar a través de sus ensortijadas ramas y de su enorme presencia. Tampoco un perro faltó. Se llamaba «Ron», era blanco y de aquella región, una montaña del Pirineo. Dicen que esos perros son el cruce de un oso. Puede que sea verdad y esto explicaría como Ron atrapaba las cosas con «las manos». Ron era extraño. De pronto desaparecía y al volver estaba immaculado, blanco y tranquilo. Ron murió un día y en su recuerdo aún está unas enormes facturas de pollos de granja, dado que él, sin darse cuenta de su fuerza, pateaba a los pollos y los desnucaba, así sin darse cuenta.

Lo cierto es que tras un tiempo yo me aburría en Fusterouan. Así que decidimos que él se quedaría allá y yo volvería a trabajar a París y nos veríamos en vacaciones. Así retomé nuestro apartamento de la Rue Pascal y la vida de allí... La universidad, a oír a Lacan y por las noches trabajar de camarero en un club privado cerca de l'Étoile, oscuro y seguro, con esos viejos que noche tras noche intentaban acostarse conmigo.

Empecé a acostumbrarme a vivir así. En una ocasión, era mi cumpleaños, decidimos quedarnos todos en el club y festejarlo. Eran las tres de la madrugada y apareció Gérard. Me pidió irnos y yo me negué. El cogió una botella y me la rompió en la cabeza. Eso fue el final. Aún hoy cuando acaricio esa herida pienso en él con ternura y una enorme nostalgia.

Otra forma de sobrevivir fue «Figura». Una revista hecha en Sevilla y que sólo hablaba de arte. Diversos artistas enviarnos nuestras colaboraciones desde distintas ciudades del mundo. Yo enviaba lo que recogía en París. Constituimos no sólo un grupo editorial sino un grupo artístico y un grupo de amigos. El más cercano a mí fue Guillermo Paneque, ese niño eterno a quien aún hoy al verlo se despierta en mí la misma sensación que ante el adolescente que aún no ha dado su primer beso. A partir de ahí llevamos a cabo una exposición en una galería que valientemente se ofreció a exhibirnos. Era La Máquina Española y Pepe Cobo, más loco que todos nosotros. Quisimos iluminar al mundo, una locura con un buen final.

Aún hoy todo el mundo asocia La Máquina a la única experiencia joven y de vanguardia en esos años en España. A cada uno de nosotros nos ha quedado ese pasado, a pesar de que hoy todo es diferente y que cada uno eligió un camino distinto. Vimos otras luces brillando en otros lugares, en Colonia, París, Nueva York. Fueron tiempos heroicos, en que todos metidos en una furgoneta, los cuadros en ristre para exponerlos en las ferias de arte europeas... Basilea, Zurich. Hacíamos de todo, colgábamos cuadros, tratábamos con los clientes, cocinábamos, inclusive a veces apresuradamente y ya vendidos los cuadros expuestos, en el almacén del «stand» y en una tarde volvíamos a repetir una exposición. El arte es una historia así. Algo que empieza muy rápido y luego se estabiliza y continúa. Los cuadros de entonces eran muy complicados, con miles de detalles y anécdotas, de historias, de influencias, y sobre todo de vida. El arte es algo como el ir de lo complejo a lo simple. Hoy cuando observo alguna de mis exposiciones, con su claridad y limpieza, comprendo esto. Llegar a esto y llegar al final de mi vida ha sido una y la misma cosa.

En algún momento volveré a ti, Andrés. Recuerdo cuando te encontré. Era en Barcelona hace veinte años. Yo entonces vivía en el Hotel Manila y del dinero de un concejal franquista que me mantenía en una gran habitación. También tú vivías en Barcelona, pero no en el Hotel Manila. Una noche paseando Rambla arriba, Rambla abajo, oí una música extraña, una música oriental, me acerqué. Era un cassette, era música hindú, de Madrás. Al lado un personaje insólito bailaba una danza extraña. Ese personaje era Andrés, vestido con un sari, de pelo largo y rojo, piel muy blanca y tatuajes en los pies. Yo me quedé fascinado. Día tras día sólo pensaba en ti... de dónde venías, quién eras. Seguro que eras hijo de un Dios oriental caído por azar en Barcelona. Un día hablé contigo y comprendí que la realidad era muy distinta. Bailabas por las monedas y en tu pensión te esperaba tan sólo un cajón lleno de

souvenirs y de hambre. Eras un «artista del hambre». Al conocerme comprendiste que también tú podías sobrevivir a mi lado y así me llenaste la habitación de saris esperando que los ricos amigos del concejal los compraran. Así fue.

Tras eso, y con una beca, decidí instalarme en Nueva York. Era un gesto banal, dado que todos los artistas de entonces tendían a hacer lo mismo y que todos volvían desesperados y sin logros y mucho más viejos. Luego, un año más tarde, decidí asistir a una de esas cenas del Ministerio de Cultura en Madrid. Al sentarme en la mesa me sorprendió la distribución de los alimentos, sus colores orientales, la exquisitez de los aromas, y pregunté...: ¿Quién es el artista? Alguien me dijo exclamando...: es Andrés. A Andrés no lo vi y supongo que seguiría como siempre, hirsuto y serio, hablándote del «Gran Arte», como Marcel Duchamp. Como si sólo le concerniera a él. Seguramente era así. No sabiendo qué hacer, y tampoco de qué vivir, harto de mi rostro distinto y buscando una mirada de nardo en las afiladas casas de los que viven sin luz, decidí volver a Nueva York.

El Nueva York de entonces era muy distinto. De pronto hoy está más triste y con menos esperanza. Es el Sida. Había aparecido y, uno tras otro, morían los más interesantes artistas de esa generación. Lo cierto es que sin tomar entonces posiciones militantes, desde un principio estuve muy sensibilizado por el problema. Quizás ver irse a mis amigos, sin saber cómo... Nueva York es un mundo amplio y diverso y en esa diversidad quizás el aspecto más interesante que conocí fue el mundo hispano. Una sala de fiestas resumía lo que digo, era «La Escuelita». En ella todo tipo y clase de hispanos se mezclaban bailando juntos. Gente de Panamá, de Méjico, de Puerto Rico, de Guatemala y de Guatepeor... Y en una pista enorme, como de los sesenta, todo estaba mezclado y confundido y yo con ellos.

Decidí luego viajar a Méjico y quedarme allí y así un día me vi en Oaxaca, en esa ciudad en que conviven santos católicos y ángeles indios cubriendo las bóvedas de Santo Domingo. En un pueblo cercano decidí ayudar a «Médicos Sin Fronteras» que construían un barracón para atender enfermos. Allí y dado mi cansancio creciente y la continua colitis que me hacía morir deshidratado comprendí que algo iba mal. En Nueva York me lo confirmaron... tenía el sida.

Volví a ver a Andrés en una galería de Madrid. Yo ya era una herida y eso él no lo podía soportar. Para Andrés el mundo era otra cosa, una fiesta continua y sin sufrimiento y sin dolor. También en Madrid conocí a Javier. Era un hombre grande y junto a él sentías la

misma sensación que con esos grandes molosos junto a los que te sientes seguro... un san bernardo o un mastín. Con Javier estuve en Praga y aún hoy no entiendo cómo pudo soportarme, yo ya tenía el virus y no lo sabía pero esto me producía un estado continuo de nervios y de irascibilidad. Si hoy nos vemos espero que entiendas todo esto, mi amado Javier.

Con el sida descubrí a gente única como a Luisa, ese «personaje», el único personaje que conozco. También reencontré a Fernando Luna, amigo de infancia y hoy unido a mí por muchas cosas. Juan Vicente Aliaga, Clot, Brea... Casani, Sentís... tanta gente. Y sobre todo a Santiago Eraso. Junto a él decidimos hacer un «Carrying» en San Sebastián. Carrying es una expresión usada por los hispano en Nueva York y que define la actividad de cuidar, lavar y transportar a enfermos terminales de sida. El término inglés es «caring» pero para ellos es más fácil decir «carrying». La acción consiste en pasar a un enfermo de sida descalzo de una pareja a la siguiente y sin tocar el suelo. Jorge, Josu, todos mis amigos me llevaron de uno a otro. Luego lo hicimos en Madrid, fue menos íntimo pero más intenso ya que todo tipo de gente se sumó, médicos, actores, enfermos, políticos, etc... Fue emocionante. Nunca me he sentido tan cerca de Dios.

Para acabar quiero decirte, Andrés, que al menos sabemos que nadie podrá reprocharnos nada... ni la sangre del marinero que no bebimos, ni las navajas que no usamos, ni el vuelo de colibrí que no tuvimos, ni los labios como aristas de plata que no besamos, ni los cuerpos bajo las sábanas que no gozamos. Nada puede reprocharnos, ni un momento, ni una hermosura, ni la hiedra y la retama de un aliento... No nos queda nada y acabamos pisados en calles de borrachos oyendo carcajadas de acero y con las manos quemadas por el cansancio.

Pepe Espaliú⁶⁵¹

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que acontece quando a AIDS atinge você? Você sente medo, um medo profundo. Mas, ao mesmo tempo, uma estranha calma surge e toma conta de você.

Transforma a fatalidade em destino, no qual você pode desenterrar – até mesmo das profundezas mais imundas – insights sobre verdade, amor e luxúria, para consolá-lo por sua dor.

CYRIL COLLARD (1957-1993)

*Até a próxima morte,
que qualquer nascimento pressagia.*
CAIO FERNANDO ABREU (1948-1996)

Tragédia e trajetória, quando se avizinham, fazem ressaltar o prefixo que compartilham. O morfema latino ‘tra’ fala de um movimento para além, de um movimento *através*. A tragédia só se realiza num sentido de travessia, de trajeto. A trajetória individualiza esse sentido de travessia, para afirmar o saldo de vida de um indivíduo ou de um grupo (conectado por algum denominador identitário), seja em aspecto geral ou específico: trajetória profissional, trajetória clínica, etc. A trajetória do artista, diante da AIDS, encontrará um final precoce e insuspeito, encontrará consigo mesma, como a mirar-se diante de um espelho, bem antes da chegada da velhice que é mais transigente e franca consigo, ao ver-se – e descrever-se – amparada por todo um caminho percorrido e um tempo vivido.

A impactante obra cinematográfica *120 batimentos por minuto*, recebedora do *Gran Prix* no Festival de Cannes de 2017 – o prêmio do júri, presidido na ocasião por Almodóvar –, foi dirigida e roteirizada pelo cineasta franco-marroquino Robin Campillo, que contava cinquenta e cinco anos de idade quando da estreia vitoriosa desse trabalho vitorioso nas salas de cinema, naquele mesmo ano. Nem o argumento da película nem Campillo relatam evidência autobiográfica direta no desenho dos personagens, na sinopse ou no curso do enredo. Assim, o filme também não usa o artifício do narrador, sempre possuidor de uma medida testemunhal: na primeira pessoa, esse expediente volta-se a tamborilar a própria noção de autobiografia – ou de autoficção –, enquanto na terceira pessoa ajusta com frequência um testemunho acompanhante da trama, ou por ela acompanhado.

Ainda que sua ficcionalidade não se construa circulando esse eixo autorreferente e legatário de um período vivido, já a idade de Campillo é suficiente para assim posicioná-lo, e nisso se alinha à sua oratória, que reivindica a vivência real daquela época persistir na intimidade que o texto demonstra para com ela, e na motivação de desenvolver o trabalho. Segundo ele próprio, Campillo dedicara cinco anos de sua apetente juventude à abstinência sexual, àquela altura subsistindo assombrado, como muitos, pela quantidade de expiros à sua volta, feito um dominó: “Eu vivi a década de 1980 pensando que iria morrer”.⁶⁵²

Esse pensamento de constante angústia, de constante iminência – de morte, ou de salvação por vacina ou cura adventícias – tornara-se parte do cotidiano de toda uma geração,

652 CAMPILLO, Robin *apud* LEWIS, 2018, não paginado (tradução nossa). No original: “I lived the 1980’s thinking that I was going to die”.

estruturando-a e a todos os seus códigos a partir dele. Esse foi um dado de atravessamento de todo o corpo teórico aqui constituído.

Outro dado de atravessamento foi o próprio estado de atual ausência e de fratura dessa geração, sob sua numerosa aniquilação pela AIDS – especialmente articulado em relação a seus atores artístico-culturais. E o quanto isso, de antemão, reorientou a atividade da contemporaneidade, ao suceder o período recebendo dele não somente dianteiras direti-vas, mas também uma comunidade reduzida, em muitos sentidos aleijada – como um ven-turoso pequeno grupo de Jacós longevos.

O filme captura o comportamento poliamoroso que marcou a distribuição dos afetos no correr ascendente das décadas de 1960, 1970 e 1980, e se norteia na atuação da célula pa-risiense do ACT UP – grupo que foi muito examinado aqui, tanto pela formação de seus encontros quanto pela revolução de suas táticas. Encorpadas, ainda mais, no braço espe-cífico para a produção, veiculação e inserção de arte nos sistemas distributivos remata-dos, o Gran Fury. Sustentando um entrelinhado mais sutil, mas que também atravessou esse estudo em sentido de fundamento: o lugar distinto da obra gráfica na distribuição das revoltas. Campillo completa o horizonte da geração e do grupo:

No Act Up, costumávamos dizer que nossas agendas de endereços eram cemitérios – era uma piada, mas também era verdade. Existíamos em uma zona onde as pessoas não estavam nem vivas nem mortas; quando olhava para os meus amigos, pensava que já estavam um pouco mortos. Existíamos em um lugar muito sinistro.⁶⁵³

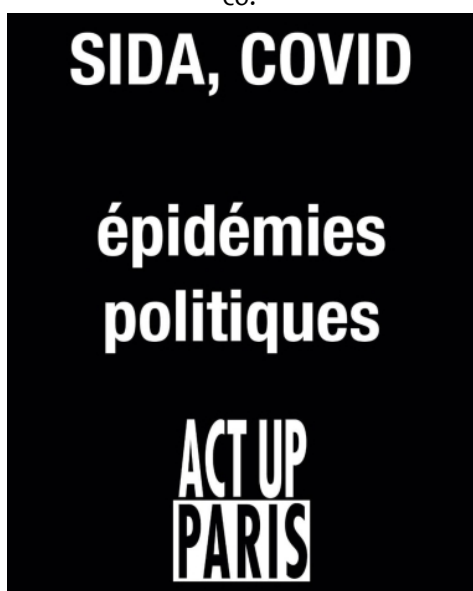
Bem mais presente na marcação das passagens entre os blocos de associação dessa pes-quisa, a tragicomédia teatral *Angels in America* coliga o militarismo político dos anjos à cri-se da AIDS surgida na última das décadas supramencionadas, a partir de dados judaicos fornecidos pela pertença de seu autor, Tony Kushner. Essa coligação eventualmente se repetia nos produtos do período, ou reincide nos que o interpretam, desenhando ou revi-sando narrativas alegóricas que agenciam a AIDS dentro do sistema das parábolas, por-tanto cooptáveis para a argumentação moral. Ressurge no olhar sobre o *Angelus Novus* de Paul Klee, singularmente em sua célebre interpretação deixada pelo judeu alemão Wal-

⁶⁵³ Ibidem (tradução nossa). No original: “In Act Up, we used to say our address books were cemeteries – that was a joke but it was also true. We were in a zone where people were not dead or alive; when I looked at my friends, I was thinking they were already a little bit dead. We were in a very weird place”.

ter Benjamin. E em obras produzidas ali, no calor dos contágios e das mortificações, tanto com referência à perseguição judaica – nazista e além – quanto às tão perenes fabulações e concepções que conectam anjos e anúncios, dos quais se principia que “a *angelologia* – que, sob uma forma mítica, foi nossa primeira ciência das transmissões – é, no fundo, uma *polemologia*”,⁶⁵⁴ um estudo das guerras.

O enfrentamento da arte à AIDS foi uma guerra.

Figura 163 – *40 ans d'épidémie, Act Up Don't Give Up!*, 2021, cartaz digital do ACT UP Paris, dimensão por formato eletrônico.



Fonte: [instagram.com/actup_paris](https://www.instagram.com/actup_paris), Paris, França.

Cuja trincheira foi narrativa (FIG. 163). Cujo teatro de operações foi palavra e imagem: uma mesma emissão podia dar conta de palavra como imagem, de imagem como palavra, de palavra e imagem juntas em reforço mútuo ou em significante híbrido. A guerra edificou-se de uma maneira muito especial, arregimentando uma atuação muito consistente dos sujeitos da arte. E muito generalizada entre eles, atravessando todas as camadas de todos os tecidos de linguagem – muitas vezes colocando-os em acesso uns aos outros, como abordado nessa investigação. Uma armada equânime entre seus sujeitos, com rebaixamento das hierarquias divisoras, na maior parte do tempo; bem como equivalente entre produtos, com igual rebaixamento. Como nunca se viu e, vale arris-

car a partir do endosso produtivo pálido em torno do SARS-CoV-2, dificilmente se verá.

Eu sou um membro da comunidade gay e um membro da comunidade da AIDS. Além disso, sou um membro gay da comunidade da AIDS, uma comunidade que alguns estabeleceriam à força, sem nenhum outro fim senão contenção, em respeito a nenhum outro fim senão a repressão, com nenhum outro fim senão nossas mortes – uma comunidade que deve, em vez disso, se estabelecer *a si mesma* diante dessa contenção e repressão. Devemos orgulhosamente nos identificar como uma coalizão.⁶⁵⁵

654 DEBRAY, 1995, p. 62.

655 BORDOWITZ, 2004, p. 39 (tradução nossa). No original: “I am a member of the gay community and a member of the AIDS community. Furthermore, I am a gay member of the AIDS community, a community

Com esse cartão de visita verbal, o artista videográfico novaiorquino Gregg Bordowitz demonstra como e o quanto funcionou o alistamento geracional para aquela guerra contra aquela pandemia, administrada por seus próprios envolvidos – as vítimas imediatas e seu entorno afetivo. Também de origem judaica, sobrevivente tal qual Campillo, Bordowitz foi um dos fundadores de outro braço agitprop do ACT UP, agora voltado para a imagem em movimento, para a geração de conteúdo cinematográfico. O DIVA (*Damned Interfering Video Activists*, “Malditos vídeo-ativistas intrometidos”) se dedicava a documentar os protestos e veicular informação videográfica, mas com a fala posicionada de dentro. Bem repositória para o tipo de apresentação mediada que corria na mídia regular, sobre a AIDS, sobre os soropositivos e sobre a guerra em curso, para a qual “a análise do discurso continua sendo uma ferramenta inestimável em nossas análises das muitas formas de ‘fala vazia da AIDS’, florescendo nos meios de comunicação de massa, desde noções das chamadas ‘doenças de escolha’, até a retórica mais suave do ‘saber da AIDS’”.⁶⁵⁶

Desde seu caráter conector e seu peso difusor, a reunião dos coletivos sobre a AIDS recebeu especial atenção dessa disquisição, tanto em relação aos criados ali, para o fim de combatê-la, quanto aos que já existiam previamente, mas que, a partir de seu advento, remodelaram-se como numa guerra decretada. Como num embate entre cor-

that some would establish by force, for no other end but containment, toward no other end but repression, with no other end but our deaths – a community that must, instead, establish *itself* in the face of this containment and repression. We must proudly identify ourselves as a coalition”.

656 WATNEY, 2000, p. 186 (tradução nossa). No original: “Discourse analysis remains an invaluable tool in our analyses of the many forms of ‘weasel AIDS speak’ flourishing throughout the mass media, from notions of so-called ‘diseases of choice’ to the softer rhetoric of ‘AIDS awareness’”.

Figura 164 –(Acima) *Grifo nosso* – Jacó & o Anjo, 2014, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 × 16 cm. (Abaixo) *Grifo nosso* – São Sebastião, 2014, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 × 16 cm.



Fonte: acervo pessoal do autor.

pos, com fundo desejante, feito aquele entre Jacó e o anjo (FIG. 164), franqueando o visual ao serviço, para anunciar, para alarmar através de qualquer meio público, e instrumentalizar tal meio para si como próprio e íntegro. Bem como para dá-lo e dar-se a primazia do enunciado e a prerrogativa do anúncio, a posse da enunciação e a propriedade da enunciação.

Uma publicização e uma politização profunda do luto em torno dos que morreram com AIDS; o *Names Project Quilt* é exemplar, por ritualizar e repetir o próprio nome como uma forma de publicamente admitir a perda sem fim. Na medida em que o luto permanece indizível, a raiva pela perda pode redobrar em razão da impossibilidade de confessá-la. E se essa própria raiva sobre a perda é publicamente proscrita, os efeitos melancólicos de tal proibição podem alcançar proporções suicidas. O surgimento de instituições coletivas que encorajam o luto é, dessa forma, crucial para a sobrevivência, para unir a comunidade, para reformular o parentesco e para retramar relações de mútua sustentação. E na medida em que tais instituições implicam a publicização e a dramatização da morte, elas devem ser lidas como respostas de afirmação da vida e na contramão das consequências psíquicas terríveis de um processo de luto culturalmente frustrado e proscrito.⁶⁵⁷

Os feitos dos coletivos, de atuação visceral naquele momento, definitiva e definidora, tão frontal ao vírus quanto à hipótese, proporcionaram ao sistema teórico investigar clássicas mediações anunciantes, ali ressignificadas e imbricadas nas fronteiras da arte. Junto a seus braços especialistas, o ACT UP, em particular, como apresentado em cenas-chaves do filme de Campillo, exemplificava essa radicalidade de meios: algumas de suas ações militantes encostavam a ética no trauma, e transcorriam numa postura cênica muito integrada ao conceito de performance (FIG. 165). Um dos protagonistas deixa testamentado o uso de suas cinzas para o grupo, que as espalha durante uma invasão a uma confraternização farmacêutica, atingindo ambiente, convidados e bufê.

Acontecimentos desse grau de escrupulo determinado, de compartimentação emocional e drama moral suportado, de fato ocorriam – e de fato eram eternizados por documentação videográfica própria, depois disseminados por agenciamento viral próprio, recriando ou invadindo sistemas, à Burroughs. Em *The ashes action*, de 1992, uma marcha do ACT UP flanqueou segurança e polícia para espalhar cinzas através dos gradis da Casa Branca, a

657 BUTLER, 2019, p. 236-237.

Figura 165 – Registros da participação de David Wojnarowicz, vestindo jaqueta customizada por ele, em manifestação do ACT UP na sede da agência FDA (Food & Drug Administration), do Departamento de Saúde de estadunidense, em Rockville, EUA, a 11 out. 1988.



Fonte: (Dir.) Fotograma do documentário Wojnarowicz: F**k You F*ggot F**ker, 2020, falado, 105', dir.: Chris McKim, World of Wonder / Tribeca Film Festival, Nova Iorque, EUA. (Esq.) Fotografia de Bill Dobbs / NYU Downtown Fales Collection.

Figura 166 – Registros do funeral de Tim Bailey em Washington, EUA, a 01 jul. 1993.



Fonte: Fotografia de Rick Gerharter/Penguin Random House.

residência oficial da presidência estadunidense, em Washington. Aquelas cinzas advinham de cremações reais, de ex-participantes do grupo ou de seus afetos, do mesmo modo que apresentado no trabalho de Campillo.

No ano seguinte, nessa mesma capital, o corpo do ativista Tim Bailey (1957-1993) seguiu exposto em seu caixão através de uma procissão conduzida pelo coletivo pelas ruas da cidade, culminando num confronto direto com agentes policiais às cercanias da mesma Casa Branca, retrocedendo a ação (FIG. 166). Como também apresentado no filme de Campillo, cortejos funerais públicos – muitos com caixão aberto, muitos com repressão – tornaram-se façanha eventual em diversas células do ACT UP pelo mundo. Bailey deixara concedido para o grupo o desejo de que seu corpo fosse arremessado pelos portões da residência. Diante do choque que lhes causou aos pares seu desejo, aceitou que ao menos fosse tentado “algo formal e estético na frente da Casa Branca. Eu não estarei lá, de todo modo. Será por vocês”,⁶⁵⁸ testamentando sua matéria expirada para o coletivo, assim como testamentaram similarmente outros participantes terminais do ACT UP. Cujos corpos foram constituidores de iguais eventos, conhecidos como *Bury me furiously* nas seções estadunidenses, onde foram performados por mais quatro vezes, entre 1992 e 1996.

O primeiro desses cinco cortejos foi programado para terminar em frente ao quartel general novaiorquino do Partido Republicano, no dia anterior às eleições presidenciais de 1992, que conduziriam à posse de Bill Clinton. Redigida pouco antes pelo também ativista do grupo Mark Lowell Fisher (1953-1992), a carta de despedida – cujo título transferiu-se, depois, para todo o conjunto de ações similares, gerando a identidade performática supramencionada – deixa desejada e autorizada a ação, e cita nominalmente a influência destas célebres palavras de Wojnarowicz, na tomada de sua decisão:

Imagino como seria se, cada vez que um amante, amigo ou estranho morresse desta doença, seus amigos, amantes ou vizinhos pegassem o cadáver e dirigissem com ele um carro a cento e sessenta quilômetros por hora, até Washington D.C., e estourassem através dos portões da Casa Branca, parando bruscamente antes da entrada para despejar sua forma sem vida nos degraus da frente. Seria reconfortante ver aqueles amigos, vizinhos, amantes e estranhos marcar o tempo, o lugar e a

658 BAILEY, Tim *apud* FRANCE, 2016, p. 432 (tradução nossa). No original: “something formal and aesthetic in front of the White House. I won't be there anyway. It'll be for you”.

história de forma tão pública.⁶⁵⁹

Como demonstrado, a década perdida também foi aquela em que se arrematavam, em portes e saberes pessoais, os conhecimentos tecnológicos que escoar-se-iam mais e mais tangíveis e matéricos ao domínio público e à portabilidade nos decênios seguintes, desobstruindo exclusivismos de posse e divulgação da informação. A reportagem de si, obstinada e assídua; a validação de si, imposta e inclusiva; a gerência de si, imediata e imediata, a ficcionalização de si, editada em tempo real, figuram a fenomenologia dos tempos correntes – das redes sociais e das relações teladas. Figuraram, antes, a sintomatologia da produção confrontativa à pandemia, cuja prática naquele momento soa (quebra de) patente historiográfica à do atual momento. Figura-se a etiologia.

Com aparelhos e manuais em mãos, a armada estratificou-se por toda a teia artística, de todas as artes; o cenário artístico se mobilizou e seus atores, os mais diversos, se posicionaram e se urgiram, em obra e em locução, na emergência de uma causa que os afetava independentemente de sua testagem. Por boa praxe, o artista força um norte à sociedade, desde quando constata o norte que o vírus tenta forçar. Estão pois conectados.

Por consequência imediata, os espaços expositivos – e suas portas – ofereceram outro conjunto de variadas e potentes analogias, agora entre aquele *fin de siècle* e a contemporaneidade, agora em relação à defesa da arte, ao direito da e à obra de arte, à sua razão de estar, depois da de ser. Localizam-se, lá e cá, coincidentes (senão gêmeas) personagens em situação inapta – senão aberrante – de autoridade, cedendo larga abrangência a retóricas de profunda inépcia cultural, com aceite compatível aos veículos de palanque que capturam. Retóricas de coação fundamentalista, censória e contraditória a um (lá e cá) acreditado agudo civilizatório, que sugeria ter-se melhor processado ao longo do ciclo que une essas datas, quando sustentado pelos novos formatos de acessibilidade e portabilidade do conhecimento. “Dessa forma, vê-se o álbi muito duvidoso das ideologias da

659 WOJNAROWICZ, 2014a, p. 122 (tradução nossa). No original: “I imagine what it would be like if, each time a lover, friend or stranger died of this disease, their friends, lovers or neighbours would take the dead body and drive with it in a car a hundred miles an hour to Washington D.C. and blast through the gates of the white house and come to a screeching halt before the entrance and dump their lifeless form on the front steps. It would be comforting to see those friends, neighbours, lovers and strangers mark time and place and history in such a public way”.

restauração vir ao encontro da suposição”⁶⁶⁰ de evolução em linha contínua. Investigou-se uma espiral de retornos circulares, com acréscimos de dados a cada volta completa, nem sempre afirmativos.

Os exercícios de resistência artística e comunitária – e suas circuições – andaram agora sendo sucessiva e novamente açulados, desde tal retorno de figuras de insciência cultural ao centro dos debates e às posições de governança e gestão. Figuras detentoras de fortes traços beligerantes, especialmente avessas a todas as rotas de redistribuição identitária que se partilhem no espaço comum, fazendo eco alto às perspectivas de acareação entre nazismo e primeira (in)gerência da AIDS, evidenciadas na pesquisa.

No período em que esta se desenrolava, o retorno desses vultos conduzidos por valores ditatoriais estalou globalmente, com curiosas regionalizações suprematistas a cada canto, tolerados – e sustentados – por dianteiras mercantis enxergando perdas à vista no mesmo ciclo. Tantas delas em razão do próprio agudo civilizatório, que é potencialmente, estruturalmente, equalizador.

Como naquelas ambiências de morte massificada às quais são aqui comparadas, a desembaraçada arregimentação de significativas camadas populacionais para a devoção a esses vultos e para o acolhimento a esses valores indicia sentirem-se finalmente representadas, após longo hiato. “Os discursos da especificidade apresentam-se efetivamente com mais frequência como (pseudo)axiomáticos, e seu fechamento – seu tom de certeza – tem como consequência o pronunciamento de sentenças de morte supostamente definitivas”, não fosse haver as contrapartidas que, testadas como assim estão, aproximam ainda mais arte e comunidade, em defesa mútua.

Os paralelos – ou reencontros – entre casos expositivos, entre obras polemizadas, entre perfis de representação grupal que essa pesquisa obteve demonstram, portanto, as consanguinidades entre o quadro oitentista e o atual, que balançam tratar-se de um retorno cíclico ou de um ciclo que não encerrou-se, um passo “além de toda oposição categórica entre um presente que esquece (que triunfa) e um passado concluído (que se perdeu ou que esta perdido)”.⁶⁶¹

660 DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 271.

661 Ibidem.

Bem situado nos auspícios atribuídos ao fim de um milênio, já tomado como átrio de outro, o período mais significativo e, portanto, mais condutor da tese, ficou encerrado entre os primeiros anos da década de 1980 e meados da década de 1990. Provando-se aqui bem demarcado – mas não concluído –, aquele espaço de tempo transferiu para um presente – que não esquece – a identificação ‘oitentista’ ao rótulo de seus objetos materiais e imateriais. Pelo mais largo e mais comum senso. Por ter saliente seu emaranhado de características específicas e parábolas geracionais. Dotando-lhe um caráter facilmente reconhecível em quase todos os seus círculos constitutivos e qualidades simbólicas, desde gesto e vestuário, em liga com comportamento – cuja frivolidade só se toma em leitura epidérmica – até a forma como, por exemplo, gesto, vestuário e comportamento agenciaram transformação de ordem política, ou dela resultaram.

O período oitentista *represou*, como se provou aqui, um extenso conjunto de distensões de campo múltiplo, cujo caminho de tensões sucessivas tomou todo o último século e conduziu suas dinâmicas. Esse represamento suspendeu, de fato, quase todos os fatores seculares e as mais diversas dentre suas certezas, e perturbou particularmente as artes, dada sua centralidade socialmente constituída.

E dado seu ambiente ter sido tão majoritariamente invadido por uma fatalidade viral – a pandemia de AIDS está na raiz da suspensão dos fatores, da represa das distensões. Observada essa (oni)presença daquela pandemia sobre o composto que circunscreve aquele momento, tão atuante sobre conquistas ideológicas e identitárias, sobre discursividades e sobre construções de arte – interligadas todas entre si –, o caminho dessa tese abriu-se ao se abrirem as comportas de tal represamento, para demonstrar como o material que jorra dali forma uma contemporaneidade cheia de reflexos da AIDS.

Assim, aquele momento histórico tocou particularmente o nervo de uma coxa que pode gerar manqueira ou avanço da história (ou ambos): a das constituições éticas e estéticas que escalaram o século mais e mais, atravessado pelas cercas frágeis das clivagens sociopolíticas. Sendo orientado pelas disputas narrativas, disseminadas através das viralidades da palavra e da imagem, que àquela altura se harmonizavam definitivamente, num só estojo. Como se viu, as disputas correram, desde então, muito mais por campos

radicalmente opostos, engrandecendo-os ambos e reduzindo a impactação sociocultural obtida de extratos ideológicos intermediários ou subdivisionários.

Seja vista como um processo contínuo, ou como um processo crescente, toda a agitação a respeito de identidade, fala e lugar do indivíduo ao longo do século XX ansiava por provar exequíveis as inclusões e percepções progressistas. O período se acalorou nas caldeiras em que ferviam – e ainda fervem, legando seu combustível para uma ambígua contemporaneidade – defesas discursivas notadamente sectárias, duelando territórios de representação e pressionando convicções sobre o amplo das definições de campo comum. Desde a de liberdade de expressão até a de censura, da de educação até a de moralidade, de família até nação, de público a privado, sagrado a profano, tradição a progresso, e assim sucessivamente. Projetados inicialmente por um paulatino distanciamento entre valores rurais e urbanos, quando os últimos são novidadeiros e passam a absorver, física e ideologicamente, mais numerosas populações dos primeiros, e “os antagonismos não surgem mais entre protestantes e católicos, mas, como veremos, entre uma muito diversa e historicamente improvável configuração de jogadores culturais”.⁶⁶²

O século esteve, como um todo, inclinado para reconsiderar protagonismos e antagonismos do “drama social”,⁶⁶³ para iluminar essa arena de discursos e discussões; e esteve nela acalorado para questionar, em suas estruturas culturais, “o resíduo de sistemas ideológicos anteriores”.⁶⁶⁴

Mas, especificamente, “a charneira rangeu entre 1960 e 1980”,⁶⁶⁵ quando se observa o peito político das Guerras Sexuais destas três décadas desenhando um jogo de forças ainda hoje vigente, a seu modo. Iniciado já nos primeiros anos daquele século, no contexto da nascente industrialização que dominaria todos os meios e formatos de conexão, entre condições e opções de vida. E desfechado nos corolários mais imediatos do advento decisivo da AIDS, essa pandemia cuja rebentação sacode o tabuleiro identitário, além do ar-

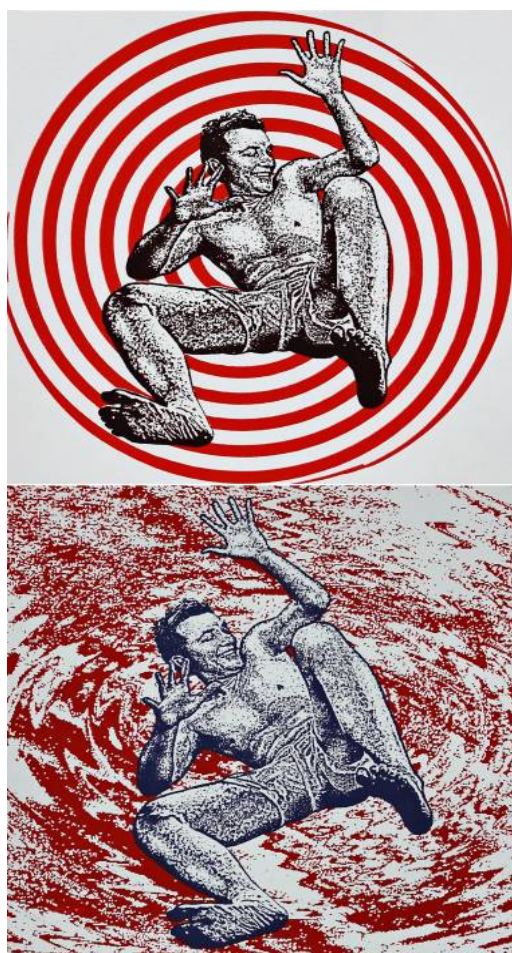
662 HUNTER, 1991, p. XII (tradução nossa). No original: “The antagonisms no longer arise between Protestants and Catholics but, as we will see, among a very different and historically unlikely configuration of cultural players”.

663 TURNER, 2008, p. 15.

664 Ibidem, p. 12.

665 DEBRAY, 1993, p. 315.

Figura 167 – (Acima) *Grifo nosso – do orgulho*, 2014, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 × 16 cm. (Abaixo) *Grifo nosso – do orgulho (V.T.)*, 2014, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 × 16 cm.



Fonte : acervo pessoal do autor.

tístico. Aí, de início, ela pareceu apontar sujeitos especialmente emulados (FIG. 167), eleitos para a morte – uma sugestão muito aproveitada para detrações, fundando com a pandemia bioclínica essa outra, nela entroncada: a pandemia discursiva. Que chega crônica à contemporaneidade, quando as trincheiras da ‘palavra visual’ são eleitas novamente, de novas formas, ao incômodo ativo dos iconoclastas, dos inestéticos, fracos para o exercício comparativo, dentro de suas planícies subjetivas, ainda menos testadas nas conexões líquidas. Porque “o rebaixamento do poder intelectual *enquanto tal* renegociou-se, portanto, pela *visiomorfose* da classe discutante”,⁶⁶⁶ num processo crescente, inserido na diligência igualmente crescente com que essas últimas quatro décadas, desde a AIDS, renomearam como navegador de hoje (opinante coletivista, encorajado pelo escudo das telas) o leitor de antes, em postagens através das quais se revisita e revisa onde “o visual subjuguou as antigas elites do escrito, tradicionalmente iconóforas”⁶⁶⁷.

Como elementos de uma ciberestética expansiva e mal regulada, o alcance das imagens objetiva e objetifica, enquanto as letras sugerem. E vice-versa. A imagem exhibe, faceia, enquanto a escrita subjetiva e internaliza, pede uma complementação criativa que é individual. E vice-versa. Especialmente o fazem, e se confundem, com essa portabilidade eletrônica, reestruturadora das experiências de vida, com telas e algoritmos separando as relações e assegurando as integridades, nesse espaço fantasmático onde “o individualismo

666 Idem, 1993b, p. 318.

667 Ibidem, p. 317.

concorrencial é menos perigoso que o comunismo e, sem dúvida, que o fascismo”.⁶⁶⁸

Os candidatos simbólicos à sobrevivência social têm uma carreira determinada pelo seu *valor de imagem* respectivo. Este há de avaliar seu *coeficiente epidêmico*, ou sua aptidão para a difusão, a qual comanda a programação. A seleção genética das ideias sociais remonta de jusante para montante. Uma nesga de sociologia divertida. Observemos os ideais domésticos em circulação: a moral humanitária de extrema urgência, os Direitos do Indivíduo (e não do Cidadão, invisível), a diplomacia das aparências, a política dos golpes, a seleção fotogênica dos padrões e dos candidatos, a apreciação dos textos a partir do rosto e da voz do escritor, o talk-show como norma e formatagem do debate de ideias, a caricatura como editorial, a transposição em imagem sonora dos títulos na imprensa escrita. O discurso que não pode ser visualizado é considerado ideia vazia⁶⁶⁹.

Noutra etapa de subjugo do visual, durante aquela cadeia ímpar de acontecimentos oitentistas, a AIDS era universalmente fulminante e letal (ainda o é, para um grande contingente desassistido, que ainda perfila corpos específicos). A AIDS assaltava a arte, como se viu. Muitos daqueles artistas, emulados pela sorologia testada e atestada, estertoraram produzindo, expiaram-se – e assim se fizeram vanguarda mais outra vez: uma linha de frente (de alvos frontais) na guerra, na qual reside, por princípio, a condenação. Mas, se tomando-a por condição, também reside a renovação. Sendo pois vanguarda, e sendo cadeia, decurso, teia, tomou-se aqui o lastro da excepcionalidade deste jogo de forças, para se objetivar o quanto e o como ele nos concebeu a partir dali, o quanto e o como venceu.

Ninguém poderia prever o impacto do que se tornou uma pandemia global [...], especialmente em relação às atitudes em relação à homossexualidade. O pessimismo foi justificado, no sentido de que a pandemia se espalhou amplamente desde o início dos anos 1980, com milhões de mortes e muito sofrimento. No entanto, o impacto na comunidade gay não foi tão esperado. Houve [...] uma legitimação por meio do desastre, enquanto se tornava possível viver com HIV e AIDS por causa de novas terapias medicamentosas. Outro exemplo: nenhum historiador em 1981 poderia ter sonhado com o impacto da Internet na atividade sexual. Hoje, milhões de pessoas conversam livremente no ciberespaço sobre todos os aspectos do erótico, tornando irrelevantes tantas distinções feitas por sexólogos, teóricos e formuladores de políticas sobre comportamento sexual e regulação sexual.⁶⁷⁰

668 Ibidem, p. 316.

669 Ibidem, p. 316-317.

670 WEEKS, 2018, p. XIII (tradução nossa). No original: “No-one could have anticipated the impact of what turned out to be a global pandemic. [...], especially in relation to attitudes towards homosexuality. The pes-

Como toda pandemia, aquela apresentou-se imediata e impensável. Mas não só impensável pela forma súbita como se apresenta, e depois por sua envergadura e blindagem a vacinas, remissões e curas. Foi também surpreendente por entrar em confronto direto com um número considerável de autores políticos afirmativos de identidade – raça, gênero, orientação e seus combinantes –, trepidando toda a construção vitoriosa destes e daqueles de quem eles herdaram a voz tão há pouco, na crescida dos dois decênios prévios. Observando esse quadro, esta investigação objetivou elencar, específica e primeiramente, *atos autorais* de latente precedência participativa da arte na elevação das defesas intelectivas, enquanto as imunológicas fracassavam.

Portanto, investigar o quanto aquela pandemia checou a perícia do artista, como tal autor afirmativo que vinha sendo, logo quando a cadeia de acontecimentos eclodiu cortejando uma tragédia para a arte, renovou a voz do anacronismo e realocou moralismos aparentemente vencidos. Desses que, com igual perplexidade, assistiu-se coincidente e novamente durante o período dessa escrita, em novos toldos de tragédia pandêmica – e condutiva. Quando o conservadorismo – (sempre) retornado pela sensação de crise, que entende como oportunidade – tenta frontear a liberdade de expressão, tenta obstar diversidades e tenta avultar o seu e o dos seus, como primeiros (senão únicos) meritórios da isenção de gastos e da proteção vacinal, ao preço de cem anos de sigilo. Embora uma declaração como essa fizesse todo o sentido se fosse proferida há pouco, Wojnarowicz a vociferava na altura de 1989:

Sobre a mesa está o jornal de hoje com uma foto do cardeal O'Connor dizendo que gostaria de participar da operação de resgate bloqueando clínicas de aborto, mas seus advogados o estão desaconselhando. Esse canibal gordo daquela casa de suásticas ambulantes na Quinta Avenida deveria perder seu estatuto de isenção de impostos da igreja, e pagar impostos retroativos dos últimos dois séculos. Feche nossas clínicas e fecharemos sua "igreja". Acredito na pena de morte para pessoas em posições de poder que cometem crimes contra a humanidade, i.e., o fascismo. Esse vagabundo em saias pretas manteve informações sobre

simism was justified in the sense that the pandemic has spread vastly since the early 1980's, with millions of deaths and much suffering. Yet the impact on the gay community was not as anticipated. There was[...] a legitimization through disaster, while it became possible to live with HIV and AIDS because of new drug therapies. Another example: no historian in 1981 could have dreamed of the impact of the internet on sexual activity. Today, millions of people converse freely across cyberspace about every aspect of the erotic, making irrelevant so many of the distinctions made by sexologists, theorists and policy makers about sexual behavior and sexual regulation”.

sexo seguro fora das emissoras de televisão locais e dos espaços publicitários de transporte de massa nos últimos oito anos da epidemia de AIDS, ajudando assim milhares e milhares de mortes desnecessárias.⁶⁷¹

Situações de crise impulsionam a renovação de vozes autoritárias e de construções comunitárias excludentes, no metro do *salve-se quem puder*: “como qualquer situação extrema, a doença temida revela tanto o melhor como o pior da pessoa”.⁶⁷² Assim também impulsionam, ato contínuo, a criação de mecanismos de urgência e de resistência – que tradicionalmente abraçaram e foram abraçados por sujeitos artísticos e veículos culturais. Os quais, por costume, sempre que necessário, agruparam suas representações a partir de identificação e afinidade de pautas, alinhando uma defesa em comum, dentre um mosaico de sujeitos autorais os mais diversos. Ou formatando coletivos de arte propriamente ditos. E que, hoje, tanto ainda buscam acomodar-se às novas circunstâncias do tempo extremo, quanto permitem perscrutar que uma série de seus fundamentos é referente àquela crise sanitária, imediatamente precedente a esta dos últimos anos. Não apenas nos modelos de lastro histórico que houve ou poderia haver, de arte em grito – ou em sufocamento –, mas também naqueles então recentes e originais modelos individualizantes (portanto universalizantes) de murmúrio autoral, de crônicas pessoais em via de arte, de sobre si, de luto e busca pelo relato essencial. Que se mostraram igualmente eficazes pelos flancos.

Diante da primeira pílula oblonga, vestida com sua faixa azul escuro, ergui um brinde. Sozinho na cozinha, disse-me: eis aqui o princípio do fim. E pensei, na minha arena, gladiador fatalista, *morituri salutant...* [...] Foi então que percebi, com nitidez, que não estava tomando AZT. Estava engolindo, comprimido após comprimido, as metáforas transtornadas do medicamento, estava ingerindo uma ideologia muito própria cristalizada na sigla e na notícia que dela se dá muito mais do que na fórmula química que, a priori, deveria estar limitando a ação devastadora do HIV nas mi-

671 WOJNAROWICZ, David *apud* GOLDIN, 1989, p. 7 (tradução nossa). No original: “On the table is today's newspaper with a picture of cardinal O'Connor saying he'd like to take part in operation rescue's blocking of abortion clinics but his lawyers are advising against it. This fat cannibal from that house of walking swastikas up on fifth avenue should lose his church tax-exempt status and pay retroactive taxes from the last couple centuries. Shut down our clinics and we will shut down your 'church.' I believe in the death penalty for people in positions of power who commit crimes against humanity, i.e., fascism. This creep in black skirts has kept safer-sex information off the local television stations and mass transit advertising spaces for the last eight years of the AIDS epidemic thereby helping thousands and thousands to their unnecessary deaths”.

672 SONTAG, 2007, p. 40.

nhas células.⁶⁷³

Algumas figuras de proa autobiográfica para essa pesquisa, como o supracitado Daniel, irradiam a dupla categoria de fala, na qual o protagonismo da patologia e a dignificação da morte se bifurca: foram inseridos na política dos discursos por reivindicação, por cidadania, por guerra. Notadamente com o avanço clínico, foram também alinhavando outros formatos, que são também reativos, mas de linha mais autônoma, mais recolhida, mais sublime. Mais revisionista de si. Igualmente universal em seus propícios. Essa linha também fixava as conexões entre o ciclo oitentista e o contemporâneo nos termos da sucessão de seus dados, na colaboração de um tempo ao outro para a ascese personalista e para a inscrição do afeto no vocabulário plástico de frente, já em balanço ao estar sob uma pandemia, e produzir arte nessa estadia, senão por contaminar-se e, ato contínuo, contaminar sua arte.

Em ambas as categorias de fala, Daniel e seus pares ressaltavam, em oratória e/ou em produção, as dinâmicas biopolíticas dos cursos indeterminados do artista e do soropositivo, que se vê socialmente retrocedido e retraído quando nas bulas da morte, possivelmente endossadas pela mudez governamental e quiçá também a empresarial farmacêutica. Então, em ambas, tal primeiro corpo da AIDS performa seu contra-ataque, que estuda a (re)inserção pública, como *doente de plenos direitos*, entendendo-se – ou descobrindo-se – não apenas como sacrificados acidentais de uma pandemia inédita em seus expedientes de contágio, mas como oportunamente – ou propositadamente – sentenciados pelos órgãos que deviam atuar sua ambulância, mas sugeriam atuar seu descarte.

Observado por esse ângulo, aquele abalo da AIDS nos tópicos da arte verteu em sequência, como se demonstrou aqui, um amplo fazer de artistas que marcam uma curva narrativa/verbal bastante específica, e um amplo feito de obras que marcam uma curva plástica/gráfica bastante específica. Nas quais a visão de mundo se escora primariamente em vulnerabilidades de percepções de mundo e recepções do mundo, onde confunde-se o quanto “do regime ético das imagens se separa o regime poético – ou representativo – das artes”.⁶⁷⁴ E divisa-se o quanto se (re)encontra. Tanto quanto pode expirar quando e porque

673 DANIEL; PARKER, 2018, p. 140.

674 RANCIÈRE, 2005, p. 30.

seu autor clama, a obra de arte pode clamar quando e porque seu autor expira: assim se objetiva o luto (e a cura simbólica) por si próprio(s), por sua trajetória enquanto artista, enquanto cidadão, sobretudo enquanto humano, emulado por uma finitude então inelutável, ebuliente e quase imediata.

Toda arte, toda filosofia pode ser vista como remédio e socorro da vida em crescimento ou em declínio: elas pressupõem sempre sofrimento e sofrendores. Mas existem dois tipos de sofrendores, os que sofrem de superabundância de vida, que querem uma arte dionisíaca, e desse modo uma perspectiva trágica da vida – e depois os que sofrem de empobrecimento de vida, que requerem da arte e da filosofia silêncio, quietude, mar liso; ou embriaguez, entorpecimento, convulsão. Vingança sobre a vida mesma – a mais voluptuosa espécie de embriaguez para aqueles assim empobrecidos!⁶⁷⁵

Dos declínios, anjos caídos dão homens mundanos: profetas urbanos de silhuetas mais finas, que proferem com viés de testemunho geracional e de testamento pessoal, a precipitar suas obras em registros, em documentos. A precipitar suas narrativas, internas ou tangentes às produções, em gestos heurísticos de enfrentamento e compartilhamento terminantes. Dotados de um caráter autobiográfico mais literal, mais epistolar do que aquele que condicional e naturalmente já se inscreve, nalguma instância, em qualquer produto da arte – mesmo que ausente a figuração, mesmo quando ausente o simulacro.

Precipitam cartas. Muitas delas literais, outras tantas figuradas noutras línguas, mas, ainda assim, essencialmente cartas.

Potencializada pelo crescente da espetacularização que dominou o século passado e se desdobra no corrente, a década de 1980 a remata de uma vez. Para, dali em diante, incorporar nestas cartas acenos dotados também de uma outra curva, que é também natural e condicional desse caráter autobiográfico: a autoficção, pois no historiar de si “sempre se inventa um pouco aquilo de que se necessita para tornar a interpretação convincente”.⁶⁷⁶ Ainda mais com o contrapeso de contagiar, de militar uma publicização (frente à alheação dos enfermos ao corpo social) e de legar uma memória (frente à morte do próprio corpo). Ou apenas no contrapeso de ter consigo mesmo, de revisitar-se, de rever-se. Ou de despedir-se, deixando seu melhor.

675 NIETZSCHE, 2002, p. 59

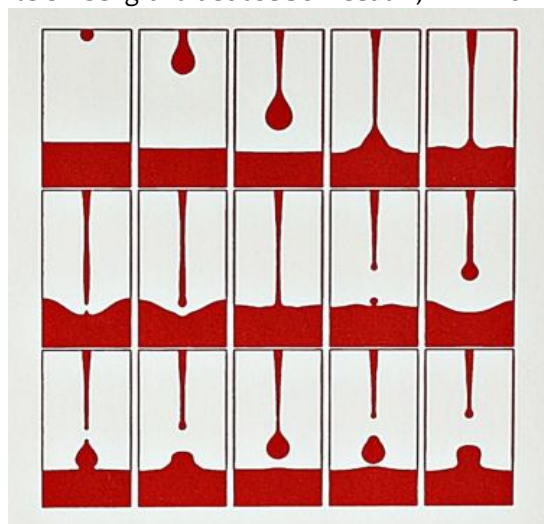
676 BELTING, 2012, p. 266.

A arte que porta vírus porta história.

Quando arte e morte, mortandade e mortalidade colidem, mais especificamente quando colidem pela AIDS e por este epílogo oitentista do século XX, o artista fica tão dúctil de sua finitude, de sua escassez de tempo, de sua pressa, quanto sua arte fica dúctil da sua época, do seu tempo – apressado ele também (FIG. 168). Esse artista está infectado discursivamente. Se sua infecção física expandiu dentro de si pelo agente de uma enfermidade deteriorante, que ali o abrevia e condena a uma morte inelutável, então sem

rogativa e de terapêutica apoucada em paliativismos, sua infecção intelectual está ciente desta condenação de fecho à vista. Traz na manga da sua arte o rasgo produzido por esta ciência, nalgum quilate interpretativo – próprio e/ou crítico. Suas criações terminais se tornam tão contagiosas quanto seu corpo terminal. Se escoram ambos – criações e corpo –, primariamente, em vulnerabilidades de percepções de mundo e recepções do mundo, de estar no mundo, adicionando um caráter trágico mesmo às produções precedentes de uma mesma autoria, porque a leitura do corpo sorológico arrasta consigo a leitura do conjunto produtivo completo desse corpo, na constituição ampla dessa autoria.

Figura 168 – *Grifo nosso – dos meses*, 2013, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 × 16 cm.



Fonte: acervo pessoal do autor.

Tal caráter, posto por ou aposto sobre tal corpo, é mais testamentário que testemunhal (como fora noutras pandemias, com seus artistas cronistas), embora assim também o seja: também testemunhe. Tal caráter, se já não se centra na obra, a contextualiza a fórceps.

Naquela eclosão, de escanteados até mistanasiados, foram os corpos enfermos que tiveram que lutar por si próprios, como se viu. Numa luta dupla: pela sobrevivência de si e pela sobrevivência do outro, seu próximo. Aí, muitos corpos da AIDS lutaram através da militância ativa e direta nas ruas, nos centros de poder, nos polos farmacêuticos. Fazendo até mesmo uso público do significante imagético da deterioração física chocante e evi-

dente – como se comprovou aqui, com especial atenção, no oportuno fotográfico às voltas dos suspiros finais. Tal rede, tal coletivização, repleta de artistas em suas agências de militância, alterou o próprio modelo dessas agências, como ressalta Crimp:

Existe um certo tipo de heroísmo no ativismo que considero destrutivo, masculinista e posudo. Mas o que sempre senti enquanto ativista, estando nas ruas, gritando e sendo preso, é que não é algo heroico em absoluto. Parece incrivelmente estranho e é embaraçoso. O ACT UP tornou possível que as pessoas se envolvessem em um tipo de ativismo anti-heroico, aviadando-o, tornando-o excêntrico, engraçado e irônico⁶⁷⁷.

Outros tantos corpos da AIDS lutaram exclusivamente através da sua arte – em que pese a arte habitualmente interseccionar esses espaços e borrar essas fronteiras, borrar seu próprio conceito ao conceito de luta, de resistência, especialmente quando acareadas aquelas clivagens sociopolíticas.

O mundo que encarga e dita conteúdo para essas criações artísticas é também delas o legatário: ele as transforma para, ato contínuo, ser por elas transformado. Nas circunvoluções de textos e contextos entre o mundo que aí está e os autores que ele ajuda a constituir como autores; nas circularidades entre os autores que aí estão e o mundo que eles ajudam a constituir como mundo, “as obras portadoras de história são um tipo especial, pois elas representam uma visão de mundo histórica na qual um artista pensava que se exprimia numa forma histórica”.⁶⁷⁸ Ou seja, na qual um artista fazia sua arte com uma certa atenção ou intencionalidade historicista – para além da representação ou representatividade histórica, que são atinentes e culturalmente condicionais a toda arte, em interpretação se não em proposta, pois a “premissa não é que a arte e a teoria refletem algum momento socioeconômico, mas, antes, que são marcadas por suas contradições, e que, portanto, [...] possuem uma historicidade”.⁶⁷⁹

Em ambos os casos, e especialmente num recorte tão público (exposição) e tão íntimo (afecção) como aqui se propôs, o que tange “são discursos sintomáticos. Podem

677 CRIMP, 2014, p. 87 (tradução nossa). No original: “There is a certain kind of heroics of activism that I see as destructive, masculinist, and posturing. But what I always felt being an activist, being out on the streets, screaming and getting arrested, is that it isn’t heroic at all. It feels incredibly awkward and it’s embarrassing. ACT UP made it possible for people to engage in a kind of anti-heroic activism by queering it, by making it campy, funny, and ironic”.

678 Ibidem, p. 270.

679 FOSTER, 2017, p. 81.

compreender rupturas passadas no signo, mas também podem prenunciar uma ruptura presente que eles não são capazes de compreender pela simples razão de que dela participam”.⁶⁸⁰ Qual profetas, talvez sejam capazes de intuir, de especular, mesmo quando lutam com ela – ou justamente por lutarem. Nesse colchete, “a partir do momento em que recusamos as mortes peremptórias assim como os renascimentos nostálgicos, *qual tempo devemos supor?*”.⁶⁸¹

Qual (re)construir?

Se tal questão, na corrente alta voltagem da revisão e/ou reposicionamento das locuções tradicionalmente periféricas, usurpadas e/ou silenciadas, faz rever geocentrismos e etnocentrismos – na arte e fora dela –, e se impõe como um revolucionário ponto de mutação; voltou-se aqui para um de seus nascedouros textuais/visuais. Certamente um dos mais aflitivos. Possivelmente um dos mais peculiares: o condenado, o fatídico descobrindo-se fatídico à sua patente revelia – a qual, antes, se pode dar a brado e revolta; e depois se pode tornar aceite e despedida. Nos dois modelos, o fatídico atestando sobre si, enquanto fatídico – e o fazendo artisticamente por, embora fatigado, ainda ser identificado como artista, pela sociedade e por si mesmo. Como duto de uma fala, articulada por elementos formativos específicos, por ferramentas dominadas para produzir e partilhar conhecimento, para construir recinto cultural longo.

Mais: atestando sobre si num contexto muito singular, no qual testemunhar-se servia também como encorajamento de seus pares e de seus sucessores, formando elos. E significava descrever a morte de sua arte com a morte de seu corpo, juntas como uma coisa só. Empregava nessa descrição, daí, alguma dosagem de martírio constituído cronológica ou geograficamente, de travessia, de cortejo, bem clara nos carregamentos de corpos por corpos: os dos funerais e o de *Carrying*, por exemplo. Pode-se recusar ideários de evolução; mas não de transitividade, de percurso.

Em corpo o suplício está já tangível ao iniciar seus movimentos, manifesto pela caducidade física, em vertigem quando vivo, em âmbar quando morto (FIG. 169). No primeiro caso, em postura e pronúncia ele arrisca-se a continuar um pouco mais, a dizer um pouco

680 Ibidem, p. 84.

681 DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 273.

mais, a lutar um pouco mais (enquanto, no segundo caso, lega o mesmo para o uso de si pelos seus).

Figura 169 – (Esq.) *Cookie at Vittorio's Casket, NYC, Sept. 1989*, fotografia de Nan Goldin, 50,8 x 40,6 cm.
(Dir.) *Cookie in Her Casket, NYC, 1989*, fotografia de Nan Goldin, 50,8 x 40,6 cm..



Fonte: High Museum of Art, Atlanta, EUA.

No primeiro caso, para seguir produzindo e não surtir (mais) reações adversas e comprometimento instrumental, tal dosagem sacrificial poderia requisitar certa cautela, em prol de alguma maior durabilidade – cautela a qual, por definição, é criteriosa demais para ser requerida a um corpo decrescente, que se acompanha de uma nebulosidade decisória crescente, somando sonhos e devaneios à realidade. Da espécie de soma que a arte precisa e recebe bem. Especialmente desde então, com a autoficção autorizada em suas redes discursivas mais constituídas. Essa cautela, portanto, jornadeará vacilante ao longo destas dicções trazidas para a tese como exemplos selecionados dentre muitos, daí bem-vinda como mais um elemento de pluralização de sujeitos e posturas. Para alguns, leva ao mais lírico ensimesmamento e realiza substantivos emocionalmente refinados, acerca do êxtase. Para outros, é categoricamente recusada: que a vida se vá pela causa.

Entretanto, orientar o conteúdo de seus objetos ao ‘termo da vida’ foi um dos vieses, provavelmente o mais medular, da arte produzida sob e a partir de condenação imediata e fim próximo. Outro foi abandonar a produção, por impacto ou para ter com outros laços e fechos – ou com nenhum: apenas para ter com o fim. Desse viés, essa investigação não poderia nem deveria dizer sobre. Outro, ainda, foi manter o conteúdo na régua em que sempre esteve, tendo-o, a partir de quando esse tipo de autor conhece sua sorologia,

como um elemento ou de dissociação do real ou mesmo meramente ocupacional, o que não é nem precisa ser pouco, considerando os passos física e mentalmente trágicos daquelas degenerações. Ou tendo-o, por fim, como uma linha de perseverança de linguagem. A ser cumprida sem contaminação de dobra maior do que aquela que agrega os sintomas de evolução e transformação naturais da doença, borrando ainda mais o devaneio e a realidade nos objetos.

Considerada a historicidade deliberada ou apensa, e optado o desenvolvimento da tese pelo panorama, essa perspectiva permitiu concluir que, dado o agudo tao ínsito da AIDS oitentista nos artistas oitentistas, dizimados nesta aparente predileção contrária à natureza cega dos vírus, em qualquer desses vieses as trajetórias pessoais e plásticas sofreram ressignificações de coligação autor/tempo/doença. Se não o fossem provocadas por seus próprios autores, ainda poderiam sê-lo por associação interpretativa – seja na compreensão histórica, seja em qualquer outra categoria de entendimento.

Isto posto, na ordem da tese e considerada a seleção de seu farto material – fartos artistas, fartas mortes, fartos lutos, fartas diferentes posturas – prospectou-se exemplificar, por diversidade, qual seria ali o sentido de legado na arte, quando enlutada de seu próprio autor moribundo. Se pôde salvaguardar-se ele (o senso de legado), em vitalismo e redenção de si (o artista desenganado) e dos seus, através de um revisionismo da própria trajetória. Se de que forma, com qual equipamento e com que viveza um artista posicionou – ou pôde posicionar – a si mesmo, à sua obra e à circuição entre ambos defronte uma catástrofe, quando não a está somente testemunhando, mas protagonizando. E, ainda além, de que forma, com qual equipamento e com que nível de vitalidade o fez, na historicamente singular ocasião em que tal protagonismo é tão inevitavelmente público quanto tal catástrofe. Concomitantemente, são ambos íntimos, endógenos; diagnosticam de forma dolorosa, agravante e irremediável sua própria doença, seguida de sua própria decomposição ainda em vida, seguida de sua própria morte.

Também historicamente singular era essa morte, que agia por imunossupressão. Daí por indefensabilidade. Daí por putrefação. Daí que era viva, sanguínea, devolvendo para a arte que “o nascimento da imagem está envolvido com a morte. Mas se a imagem [...] jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida. As artes plásticas repre-

Figura 170 – *Daniel na cova dos leões*, 2015, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 × 16 cm.



Fonte: acervo pessoal do autor.

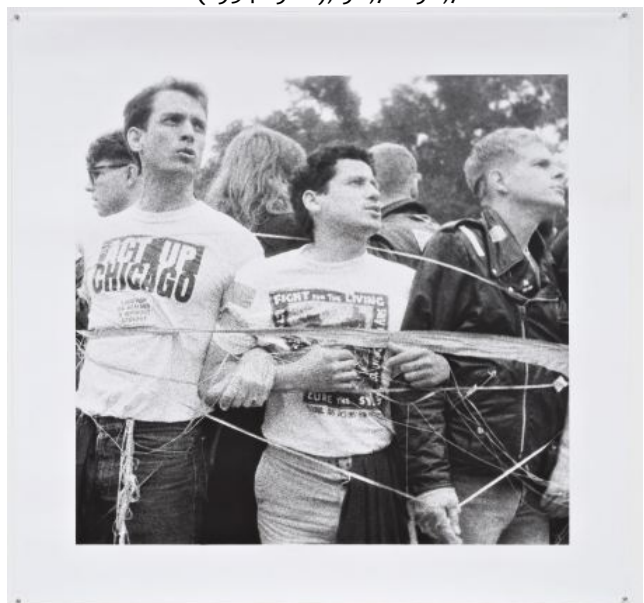
autocentralidades que vivemos, apontando muitos de seus dispositivos para este marco mais próximo: aquela década oitentista – tomada assim, não literalmente, mas como marco. A hipótese desenhou o caminho de seus supostos a partir daí, com a AIDS costurando os fatores.

Tal condição fragmentada, se celulariza ou segmenta o exercício contemporâneo da arte, está tão mais hábil à conduta de si mesmo quanto ordenada a uma aparente contrariedade de métodos de pertencimento – de esquadra – ao coletivo, visto com certa frequência não mais como continente de pares, mas sim de concorrentes. Ainda que aquele período tenha produzido esses métodos de pertencimento de uma maneira tão sólida (FIG. 171) que permitiriam que eles fossem sequenciados *ad infinitum*, com as

sentam um terror domesticado [...]. Signo vem de *séma*, pedra tumular”⁶⁸² (FIG. 170).

O silêncio prevalente, salvo poucas exceções, no qual a arte ocasionalmente estalida sob esta nova pandemia que acompanhou o tempo desta escrita, colabora a supor seus atuais sujeitos artistas numa condição fragmentada a cada um por si, que se compõe a partir não somente de uma conjunção de desordens e destreiros perante a vertigem do real. Mas também de uma razoável sucessão cronologicamente linear, condutora da hipérbole das

Figura 171 – *ACT UP demonstration, National Institutes of Health, Bethesda, Maryland, 1990*, fotografia de Brian Weil (1954-1966), 98,7 x 98,7 cm.



Fonte: Hammer Museum, Los Angeles, EUA.

682 DEBRAY, 1993, p.20-24.

devidas revisões; ele também produziu a personalização mais radical que regula a vida contemporânea. Todos com crescente ao longo do século e ponto de virada oitentista – da metropolização dos costumes à universalização assemelhadora de todas as regiões globais. Nesse aspecto, aquela pandemia parece ter atuado como um agente acelerador de um processo que estava em curso e se daria de uma forma ou de outra, tal qual esta pandemia parece ter feito com a digitalização dos hábitos e o telamento das relações.

O avanço da história, assim, não se revoga nem pelos profetas que o/se renegam, “A AIDS é um dos arautos distópicos da aldeia global, aquele futuro que já chegou e ao mesmo tempo está sempre por vir, e que ninguém sabe como recusar”.⁶⁸³

De todo modo, aquela pandemia, ao autorizar – através de lutas não apenas fronteiriças ou ambíguas, mas diretamente promotoras de indistinção entre público e privado – crítica e popularmente a autobiografia e a autoficção na arte, como uma de suas linguagens estruturais de igual valor às demais, em certa medida irá justamente formatar e estimular o perfil autocentrado, a medida do eu acima das outras. Notadamente nesta aceleração desses outros fenômenos também de ábaco oitentista, como as redes e as telas ali nascentes. Com isso, a tese alcançou apresentar, senão o paradoxo, então a circuição.

Inscrita, enfim, essa revisão de dados inventores da contemporaneidade na década de 1980, e circunscrita principalmente entre seu início e meados da seguinte, quando aquela então impensável AIDS se rebentou de encontro às artes que ali estavam, afirmou condená-las e insinuou extingui-las, comparar aquele contexto persecutório à arte e à cultura ao que há pouco se restabeleceu, noutra medida, pede atentar a dois olhares específicos. O primeiro ressalta que a pandemia cujo agudo se deu nos últimos anos não preferiu incidir diretamente sobre corpos da arte, embora tenha preferido – estruturalmente – corpos os quais a arte costuma representar e escudar: aqueles que transitam suas existências dentro das mais diversas régulas do desamparo e da marginalidade: sociais, culturais, econômicas, geográficas, religiosas, etc.

Embora muitos aspectos da AIDS não necessariamente envolvam ou digam respeito a homens gays, não pode haver área da política gay que não se dê ao luxo de não abordar a AIDS. Por um lado, somos eticamente

683 SONTAG, 2007, p. 149.

obrigados a defender os direitos de todos os grupos sociais mais devastados pela AIDS aos mesmos padrões de prestação de cuidados de saúde que esperaríamos de todos em uma sociedade democrática [...]. Ao mesmo tempo, o ativismo da AIDS continua a forjar outras alianças e novas instituições e identidades coletivas, além das divisões e unidades históricas dadas de classe, raça, gênero e escolha de objeto sexual.⁶⁸⁴

Nisso se expõe outro paradoxo, pois durante a crise da AIDS estes corpos já estavam no alvo – só que junto aos corpos da arte. Juntos sob a mira, mas também separados, como ressalta Crimp:

Em primeiro lugar, reforça-se a equação entre AIDS e homossexualidade, esquecendo até mesmo de mencionar a possibilidade de um artista, como qualquer outra pessoa, adquirir AIDS heterossexualmente ou por meio de agulhas compartilhadas ao usar drogas. Em segundo lugar, sugere que os homossexuais têm uma inclinação natural para as artes, do qual o verso homofóbico é a noção de que “os homossexuais controlam as artes” (ideias perfeitamente paralelas às atitudes antissemitas que veem os judeus como, por um lado, “especiais contribuintes da cultura” e, por outro lado, “controladores do capital”). Mas a mais perniciosa é a implicação de que homossexuais “se redimem” sendo artistas e, portanto, que as mortes de homossexuais de outras áreas são menos trágicas. A mensagem é que a arte, por ser atemporal e universal, transcende as vidas individuais, que são limitadas no tempo e contingentes.⁶⁸⁵

Especificamente naquele delta, naquela urgência, naquele primeiro tempo, os soropositivos e seus afetos, protagonistas e coadjuvantes da enfermidade e da busca por sua atenção clínica, contavam imperantes nas conexões a gênero e a orientação. E a liberdade e diversidade. Um número significativo deles protagonizava também as artes – favorecen-

684 WATNEY, 1997, p. XIII (tradução nossa). No original: “While many aspects of Aids do not necessarily involve or concern gay men, there can be no area of gay politics that can afford not to address Aids. On the one hand we are ethically obliged to defend the rights of all the social groups most devastated by Aids to the same standards of health care provision that we would expect for every one in a democratic society [...]. At the same time, Aids activism continues to forge other alliances and new collective institutions and identities over and above the given historical divisions and unities of class, race, gender, and sexual object-choice”.

685 CRIMP, 1988, p.72 (tradução nossa). No original: “First, it reinforces the equation of AIDS and homosexuality, neglecting even to mention the possibility that an artist, like anyone else, might acquire AIDS heterosexually or through shared needles when shooting drugs. Secondly, it suggests that gay people have a natural inclination toward the arts, the homophobic flip side of which is the notion that ‘homosexuals control the arts’ (ideas perfectly parallel with anti-Semitic attitudes that see Jews as, on the one hand, ‘making special contributions to culture’, and, on the other, ‘controlling capital’). But most pernicious of all, it implies that gay people ‘redeem’ themselves by being artists, and therefore that the deaths of other gay people are less tragic. The message is that art, because it is timeless and universal, transcends individual lives, which are time-bound and contingent”.

do a imputação, que se anexou definitivamente e atravessa tempos, alimentando um estereótipo tripartido: artistas são homossexuais; aidéticos são homossexuais; artistas são aidéticos. E assim, reiterada e sucessivamente, revezam-se os sujeitos e os predicados, suportando uma mesma função cuja “palavra-chave aqui, tanto em relação ao desejo homossexual quanto a uma doença agora inatamente identificada com ele, é *projeção*”⁶⁸⁶ (FIG. 172).

Figura 172 – S/título [*AIDS é câncer de bicha*], c.1985, pichação anônima no muro da Academia Pernambucana de Letras, em Recife.



Fonte: TREVISAN, 1986, p. 168.

bém mereceu consideração que assente à excepcionalidade do gênero masculino e da orientação homossexual poderem corresponder, naquele momento e para aquela moléstia, ao epicentro do corpo enfermo, exortando aqui um conjunto de Pigmalhões para a Galateia da AIDS, que ora assemelha uma confraria de cromossomas ímpares, modelo que aquela geração justamente colapsava com seus meios, em prol da ascese inclusiva das diversidades e fluidez nos costumes, impelida com especial entusiasmo pelas tensões culturais do ciclo de 1960, 1970 e 1980.

E impelida outra vez hoje – dispondo mais um rebote que conecta aqui o pensamento contemporâneo àquele, em sentido de legado formativo, e que poderia gerar outro paradoxo na percepção desse elenco selecionado. Dessa vez, um paradoxo rúptil, como se vê em qualquer recorte cronológico que recorre a etapas outras, anteriores – e deve respeitar seus índices. E também na especificidade de gênero e orientação de primeira leva da

⁶⁸⁶ WATNEY, 1997, p. 79 (tradução nossa). No original: “The key word here, in relation both to homosexual desire and a disease now innately identified with it, is *projection*”.

Até onde se possa afirmar comprovadamente, as duas populações, juntas ou separadas, apenas coincidiavam estar posicionadas nas portas por onde o vírus entrou na espécie, logo no momento em que ele entrou. Depois vieram outras. Mas se essa coincidência gerou proveito para a retórica conservadora, com lastro perene, então, por origem dos discursos, ela tam-

AIDS repetirem-se, aqui, sem grande impacto narrativo, para além da direção dos afetos em suas mensagens. Primeiramente uma direção de relevo secundário diante da hipótese, determinada nas interseções entre as histórias autoformatadas nas obras, as suas dinâmicas expositivas, e os discursos autorais propriamente ditos, quando ofertados em fenômeno de primeira pessoa, em tempo real.

Além disso, tal direção mereceu ser considerada porque estavam aquelas populações naquelas portas justamente construindo também sua retórica, também com lastro perene, com saberes opostos e afrontes aos tradicionalistas – daí a pandemia da palavra emergiu com a AIDS, “emergiu como o sítio discursivo central no qual o ‘significado’ da AIDS é estabelecido e contestado”.⁶⁸⁷ Estando ali e sendo sujeitadas pela primeira AIDS, aquelas retóricas inclusivas não se diluíram ou enfraqueceram, mas se avolumaram, interseccionando em sequência de provas o uso biopolítico da mortalidade e o consumo necropolítico da mortandade. As guerras culturais e sexuais tiveram a perder soldados, mas, ao mesmo tempo, tiveram a ganhar com a AIDS: espaço discursivo, atenção aos discursos.

Além disso, o campo de intimidade partilhada e volta a si e aos seus, com passagem comprada, também se avoluma com a AIDS em fluxos geográficos, migratórios, quiçá diaspóricos, que estão bem no eixo universalizante e no giro destituído de fronteiras que esta investigação pretendia apurar. A partir desse estado principalmente geracional, essa pesquisa deu conta da volta ao mundo ao ser auxiliada pela valia desse arranque identitário, que o percorreu. Voltando para si e para os seus com mais peso – ou peso outro – a partir do advento da AIDS. Andarilhando seus gritos e também as falas de menor volume e igual potestade, as falas afetivas de resposta à enfermidade, de retirada e despedida, contempladas por esforços de compreensão de si, de compreensão de finitude e de compreensão de pertença, seja qual for o arranjo dessa pertença. Se num bom arranjo, contam-se as falas também de quem recebe os seus de volta.

Como se viu, muitas vítimas desta fatalidade então intratável, então (e ainda) incurável, e então (e ainda) disputada ideologicamente por aqueles seus propícios meramente coincidentes (FIG. 173), *voltam para casa*. O grifo abrange uma série de associações possíveis e,

⁶⁸⁷ Ibidem, p. 147 (tradução nossa). No original: “has emerged as the central discursive site in which the ‘meaning’ of Aids is established and contested”.

Figura 173 – (Esq.) Registros de participação manifestante do ACT UP durante a Parada do Orgulho LGBTQIA+, 2019, Nova Iorque, EUA. (Dir.) *The AIDS crisis is still beginning*, 2021, faixa/instalação de Gregg Bordowitz na entrada de *I wanna be well*, sua individual no MoMA PS1, de 13 maio a 11 out. 2021



Fonte – (Esq.) Fotografia de Michael Abramson / The LIFE Images Collection. (Dir.) Fotografia de Kyle Knodell / MoMA PS1.

de fato, discerníveis na leitura de seus legados: voltar para a família consanguínea, para morrer junto dela – um movimento de retorno ao lar original (se e sob quais condições esse lar os recebesse de volta). Do qual aquela geração havia sobremaneira partido, com vontades de conquista própria e idealismos, embalados pelo lançar-se à incerteza que rege qualquer deslocamento em busca de recomeço, seguindo sombreado por possíveis fatalidades em espectro aberto: do ponto de partida ao de fixação, e também em todo o caminho que os separa.

Ou, noutra associação possível, voltar para uma existência restrita ao espaço doméstico, íntimo, inverso à preferência pela extroversão em ambiente público – preferência que também acorrera sobremaneira aos comportamentos de desejo pelo lugar metropolitano, estimulados pelas megalópolis vistas inchar, nas infâncias, no arranque da indústria, figurando mais e mais convidativas de novas sociabilidades e estilos de vida.

Ou voltar para os seus: as novas famílias possibilitadas dentro desses novos construtos sociais, cujo parentesco não era venoso – senão no compartilhamento da doença, também aproximador, quando já não mútuo –, mas identitário, instituído e refinado nas grandes cidades.

No fim, voltar ao pó.

O processo inclusivo e equitativo das diversidades de raça, gênero e orientação, em sua etapa atual, ainda em curso de fixação no eixo estrutural mais estável dos discursos ocidentais contemporâneos, sequencia de fato uma sucessão de embates de ordem ideológica e narrativa, de guerras culturais e sexuais que marcaram todo seu trajeto ao longo do século XX. Quando suas recusas sociais genéricas estavam mais nitidamente contrapostas a ambíguas relações com o trabalhismo, que tendeu a um aceite plural. Interessado. Essas incorporações, de ar yuppie e trânsito por lugares expositivos atrás de sofisticações, como se viu, marcaram geracionalmente expressões e discursividades de afirmação, fazendo-as muito presentes na arena pública oitentista, formando-a e formando-se.

Observado pelo ângulo das afetividades recusadas pelas normatizações preceptivas que principiaram o século e ao longo dele seguiram densas, foi possível e estimulante correlacionar o encontro e o agrupamento dessas afetividades com tal formação das megalópoles – que igualmente se estruturou e adensou no correr do mesmo século. Particularmente nessas três décadas-chave para essa correlação prospectiva, de 1960 a 1980, o trânsito de vidas direcionou-se do rural para o urbano nessa dupla motivação: afetiva e capital. Oportunizando a formação de comunidades por reconhecimento identitário mútuo, gerando e gerindo territórios próprios dentro das cidades, simbólicos e físicos. A tese demonstrou que a pandemia de AIDS, ao tomar primeiro esses centros, já no início da última dessas décadas, impactaria este duplo formativo, e tenderia a impulsionar tal inesperado movimento de regresso nos sentidos da direção migratória.

Incompleta e interrompida, a meia trajetória desses corpos precisou, antes, sair de onde estava e compor suas forças primárias dentro dessa sociedade que mirava sua identidade cultural nos grandes centros urbanos, que se midiaticizavam em primeiros passos, e que cediam aos e sediavam os bens de consumo. Sendo esses os mesmos grandes centros que a AIDS mirou, a corrente se inverte cedo, mal fixadas as residências.

Uma parte significativa daquela geração nem iniciava-se na maturidade, já adonava-se de si e acorria para esses espaços de aposta no novo, naqueles primeiros oitenta. É a geração que arriscava-se à vida e à celebração sexual da vida naqueles centros, sem ter como prever que neles encontraria uma correlação bastante dura entre a vivência da sexualidade e/ou da adicção e o apagamento da própria vida, atravessada pela predação de um ví-

rus inesperado. Foi uma parte tão significativa de uma geração, que nela beirou a inumerabilidade de sujeitos vencidos – com igualmente inumeráveis artistas entre eles –, pois a perda pandêmica beirou e ainda beira essa impossibilidade de contar os mortos. Por sua vez, impulsiona a possibilidade de contar os dias.

Há uma dupla premissa geracional: trata-se especialmente do grupo nascido entre meados da década de 1940 e finais da de 1960, período trepidado pelas publicações, em 1948 e em 1953, dos *Estudos Kinsey*,⁶⁸⁸ que expunham com franqueza inovadora a teoria e o elenco da sexualidade humana. Impondo naturalidade e recrutando métodos de escala à diversidade desta sexualidade – naturalidade e escala até então emudecidas, obscurecidas. Ou até criminalizadas, nalguns de seus extratos.

A pesquisa e a dignificação desses extratos aprovam-se e firmam-se paulatinamente como choque cultural quanto aos costumes cotidianos, quanto aos costumes sexuais e quanto às correspondências entre uns e outros. Dando berço à revolução sexual que sucederá libertando ambos estes costumes, e suas correspondências, desafiando e invertendo normas comportamentais, e suas censuras. Biquíni e minissaia para mulheres; cabelos compridos para homens; contraceptivos e namoros em público posicionam-se no centro dos debates.

A geração que amadurece junto com a decantação desses novos paradigmas tende a amadurecê-los consigo, tende a repercuti-los numa vontade hedonista e festiva que só aguardava detonação: encontrarem-se uns aos outros. Nas cidades. Encontro ao qual se some a pertença, não rara, a países que encerram ditaduras bem quando estão adultos esses sujeitos, amplificando seus haveres celebrativos. Constituintes da geração também em obras produzidas, além de em atitude, como se viu.

Em igual pertença, trata-se do grupo nascido durante ou após a Segunda Guerra Mundial, que se encerra em 1945, em cujo fim das penúrias e das incertezas amostra-se como grupo de filhos de casamentos mais motivados por afeto e amor, e menos por arranjos familiares. Já que amostra-se como grupo de filhos da tentativa de vencimento do trauma de partícipes, parceiros ou assistentes da guerra, da violência, da escassez e da morte brutal.

688 Cf. KINSEY, 1998a e 1998b.

A essa tentativa de vencimento, pode-se oportunizar também a conjuntura de desobstrução admissível dos *Estudos Kinsey*. A intersecção dessas duas premissas gera crianças associadas a certo zelo parental excessivo, ao protecionismo da bolsa do canguru, mobilizado em evitar a todo custo a perda da cria, ainda vívida em muitas instituições familiares: seja perda para a privação e para a morte em combate, numa ponta, seja para o excesso e para o dionisíaco, na outra. Tal guarida parece rejeitar o contrabalanço de que os últimos – o excesso e o dionisíaco – são ciclos resultantes do fim das primeiras – a privação e a morte em combate.

Nominada *Baby Boomer* em razão da explosão – o *boom* – esperançosa de nascimentos pós-guerra, ao amadurecer a geração compôs-se numa e compôs uma intensa transformação sociocultural desse pós-guerra, que, efeito rebote do zelo exagerado conjugado às promessas da telecomunicação, “detectava a diminuição da importância da vida familiar e comunitária e a ascensão dos meios de comunicação de massas. Nesse novo padrão, os indivíduos passavam a depender cada vez mais da aprovação de seus pares pra tocarem a vida”.⁶⁸⁹

São pares eletivos, buscados no afeto e no reconhecimento mútuo, a buscar também seus acertos e seus erros fora da bolha protetora doméstica, do núcleo familiar. E/ou da sensação de sufocamento das personalidades individuais, oriunda daquela superproteção e também da adequação forçosa a padrões e filtros comportamentais mais rígidos, estereotipados e estanques de pequenas comunidades, rurais ou periféricas. Comunidades em cujos costumes as condutas, ou ao menos suas aparências, sujeitam-se a vigilâncias morais inversamente proporcionais às dimensões populacionais e territoriais, em razão da proximidade dos corpos.

A dupla busca estabeleceu, como se mostrou, a rota migratória em direção ao anonimato e livre personalismo dos grandes centros; e ao agrupamento, dentro deles, em novos e substitutivos núcleos familiares na idade adulta, receptivos pelas correspondências de trajetórias e de identidades. Baseados em semelhanças, aproximações pessoais e comportamentais. E também em mimetismos de atributo múltiplo, do gestual ao vestuário – todos de cepa adaptativa, ainda assim menos asfixiantes em razão das afinidades gerais

689 KARNAL, 2018, p.47.

que os motivam. Além disso, não raro, agregavam-se posturas mais extremas, mais publicamente assumidas e desafiadoras, para as quais naturalmente tendem as ações afirmativas quando andam em grupos.

De uma maneira ou de outra, o sujeito sempre é portador de determinantes sociais, e as reproduz de forma representativa, por espelhamento, atuando através de condicionamentos deliberados pelo todo social ou por grupos bem delimitados. Mas, para os *boomers* da orientação, fôra libertador sentir-se em ambiência mais aproximada, representado e representante. Fôra libertador despir-se de práticas socialmente situadas, que lhes enrijeciam modos e castravam desejos lá nas paradas de onde vinham, sem ofertar a contraparte do pertencimento empático. Fôra também algo egocêntrico e seccionante, pois naquele primeiro momento as ferramentas significantes dos novos discursos de novos grupos sociais não estavam totalmente solidificadas, e suportavam interpretações, versões, pontos de vista e meias verdades, como a pesquisa apontou, em especial, pela oratória afiada de Hemphill. Como também testifica Almodóvar, quanto a um olhar muito voltado a seu próprio meio:

Sempre do meu ponto de vista, os primeiros oitenta foram anos intrépidos, em que o tempo dava muito de si. Além de sermos mais jovens e mais magros, o desconhecimento fazia com que nos lançássemos em tudo com alegria. Não sabíamos o preço das coisas, nem pensávamos no mercado. Não tínhamos memória e imitávamos tudo aquilo de que gostávamos, e tínhamos prazer em fazê-lo [...], e quanto mais plagiávamos mais éramos autênticos. Estávamos cheios de pretensões, mas a falta de perspectiva produzia o efeito contrário. As drogas só mostravam sua parte lúdica e o sexo era algo higiênico. Não pretendo generalizar, estou falando de mim e de mais umas cem pessoas que eu conhecia (porém havia muitas mais)⁶⁹⁰.

Arrebatados pela cornucópia dessa comunicação de massa ascendente – da qual temos agora a herdeira exacerbação das redes sociais –, os agrupamentos movimentaram-se coletivamente na consolidação do chamado ‘direito ao prazer’, hoje considerado inalienável até juridicamente. Rompida por essa soma de migração (às vezes eletiva, às vezes exilada, sempre destinada à mescla de diversidade e invisibilidade das metrópoles), com o arrebato da promessa de novos e modernos formatos de convivência, se desfaz a su-

690 ALMODÓVAR, *op. cit.*, p. 7-8.

jeição a figuras de autoridade mais velhas: paternais ou comunitárias. Quebrando tradicionais paradigmas etários e alçando a juventude a uma proa cultural – que perenizou-se.

Estas duas vertentes de distanciamento, físico e espiritual, se combinam como pavimento da mudança de referentes paradigmáticos também quanto a atitudes comportamentais, agora insubmissas, e a anúncios públicos, agora voluntários. Quanto à livre expressão e assiduidade comunal de orientação sexual e de identidade de gênero não prevalentes, modelando códigos que as sustentem. A fala em primeira pessoa marca-se, assim, nuclear das atitudes, dos anúncios, das expressões e das circulações públicas. Por consequência faz o leito para a voz autobiográfica que rebentará na arte, de vez, com a AIDS.

Logo quando ia alta tal escalada de conquistas (FIG. 174), a rota migratória inverter-se-á, como se especulou, pressionada pela AIDS. O retorno às famílias consanguíneas e às pequenas comunidades dar-se-á como deuses vencidos, ante o definhamento dos corpos e a necessidade de cuidados paliativos, que a pandemia irá surpreendentemente instaurar nestes percursos de vida, agrupando a morte ao cômputo geracional, como a festa lhe agrupara o nascimento. Apinhada como estava essa morte venérea e venal, entre o início da década de 1980 e meados da de 1990, calhou justamente quando tal

Figura 174 – Grifo nosso – Eva & Hígia, 2017, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 × 16 cm.



Fonte: acervo pessoal do autor.

direito ao prazer ganhava seu cume: a sexualidade exercitada de forma assídua assentava-se como demonstrativo de boa saúde – o sexo como *algo higiênico*. O programa de educação sexual universitário em que Alfred Kinsey começara a ministrar suas aulas, no qual tracejara seus estudos e testara suas abordagens, não somente por conveniência social chamava-se *Curso de Higiene*: alinhar a sexualidade à vitalidade e ao benefício físico, era tal a proposta, quase fenotípica.

A urdidura do tempo opôs: o assalto da AIDS associaria o exercício do sexo e da sexualidade ao exato oposto: ao malefício físico, à mortandade. Derrubaria junto o caráter pra-

zeroso, comemorativo e experimentalista das drogas. Na sismicidade do panorama, as inversões diretivas se propiciaram, como visto: o ato sexual, o direito ao prazer e todas as demais construções atitudinais a eles consoantes são socialmente despojados de seus conteúdos afirmativos, para autorizar o contraditório e justificar retrocessos morais menos vigentes, quiçá abafados. Seus agentes voltam a ser discriminados e segregados, ou o são ainda mais, pelo respaldo causal que a doença prefigurou responsabilizar, justificar e autorizar. Os espaços urbanos, antes ambicionados como rotas de fuga e palcos ideais para reestruturações sociais, tornam-se eles próprios os centros da conjura, em tal pânico de desinformação transmissiva que chegam a se desatender internações hospitalares e recusar funerais.

Mesmo quando houve tempo hábil – e nem sempre houve –, tantos doentes propositadamente não foram procurados, visitados ou readmitidos às famílias, nem mesmo quando suas partidas de casa haviam se dado pacíficas e consensuais, pois as refusas primeiro licenciaram-se na histeria da contaminação dessabida para, ato contínuo, licenciar a responsabilização até mesmo dos filhos pródigos. Em igual medida, daqueles cujas partidas foram constrangidas ou emuladas, ou ainda que foram secretamente ansiadas pelos pais, as licenças do contágio e da culpabilidade escudaram moralmente suas famílias de buscá-los ou recebê-los.

Por outro lado, muitas famílias interpelaram seus doentes e os trouxeram de volta para si, estas famílias impunham, diante do fim, a afetividade acima da cegueira dos riscos, à maneira como se viu com Kirby e seus pais, cujo dedicado apego se estendeu a Peta. Estas famílias se impunham sobre os regramentos da progenitura e da ordem natural da morte, ou mesmo sobre reais parentescos, muito comumente estabelecendo-se somente pelo laço geracional das irmandades. A tutela dos afetos iguala a volta de infectados às suas famílias de sangue e a permanência de infectados aos cuidados de seus iguais – outras irmandades, de cuidados muitas vezes mútuos, dada a propagação exponencial da doença, junto ao fortalecimento dos vínculos perante a marginalização.

O segundo olhar atento à sucessão de posturas entre AIDS e SARS-CoV-2, entre artistas que vivem e trabalham sob pandemias, dentro de uma paisagem política desabonadora à arte e à cultura, observa que ainda que não haja, durante a última delas, tanta *tematiza-*

ção nas artes, por não incidir nelas diretamente, há tanta – ou até mais – *continuidade produtiva*. Essa aptidão para fincar pé na criação artística, insubordinando-a a cenários que a desestimulem, mensura o quanto há de combatividade dentro mesmo das formas plurais da narração de si de um artista, incluindo as que a contemporaneidade criou, no caminho aberto pela conjuntura explorada nessa pesquisa. Estas produções permanecem firmes como aquelas, quanto ao efeito engajador, empático, da exemplaridade, que tenta coletar mais que apenas seus pares ou seus tutelados. Mensura-se nisso, enfim, o quanto há de clamor, de falar alto, de autocapacitação da própria voz na arte contemporânea, para quando a partir da ruptura que a crise da AIDS, naquelas suas primeiras ondas de pânico e com aqueles seus tangíveis matizes de eugenia, fez observar e repercutir nas narrativas autorais daquele decênio em diante.

Quando aquele tino palpável de perda e de encurtamento de vidas e de produções dirigiu à arte a legitimação autogerida, agrupando seus atores mais setoriais através do ponto comum, a doença que os atingia massivamente – sem poder esperar o aceite dos códigos políticos vigentes, que se inclinavam como agora há pouco a inércias de proveito genocida. Impondo-se assim urgente, através de todos os ambientes midiáticos então franqueáveis, pirateáveis e viralizáveis, numa medida similar à de agora, quando se sustentam posições e artes em novas válvulas expositivas, regularizadas em espaços virtuais e redes sociais específicas.

Houve ali uma certa quebra de protocolos hierárquicos, socialmente distribuídos, hoje bem mais comum, e hoje instruída por conjunturas como aquela. Quando se estende conteúdos e veículos à outorga definitiva de arte, por uma via repercussiva. Quando se deixa de aguardar passivamente a ação habilitada, a atuação especialista, e passa-se a pressionar pública e ostensivamente essa ação. Ou mesmo a adentrá-la e interferi-la, atuando a si (performatizando) e abonando a arte ao gesto corsário, ali num campo até há pouco tão sacro quanto o biomédico. Ou vice-versa, abonando o gesto corsário à arte, como um meio pleno de linguagem formal que, historicamente, hesita. Organizado pela busca da própria sobrevivência, o assalto – ficcional, como no filme de Campillo, ou factual como nas ações que ele descreve – aos órgãos concessores e reguladores da vida – e da morte –, sejam estatais ou farmacêuticos, seguiu mais que acompanhado pela documentação

imagética e videográfica. Ela reordena a emissão dos conteúdos, posicionando-se mais que de dentro dos acontecimentos: *realizando-os*, submetendo-os à sua gestão visual – algo que se transfere para a contemporaneidade, algo que ela amplifica exponencialmente, cooptando parte considerável de suas vidas ao compartilhamento constante, enquanto agente definidor do si.

Vidas e obras – nas formas como foram exibidas por si próprias – motivaram e fomentaram essa pesquisa a vencer o período de confinamento e distanciamento social, com as paralisações e fechamentos dos órgãos prospectáveis. Com todas as pontas presenciais de consulta obstadas. Particularmente, vidas e obras quando terminais ambas, nessa exibição (ou quando sobreviventes, nalguns poucos casos positivos, como o de Dugdale, ou de testemunhas centrais, como Goldin). A brutal quantidade dessas vidas tende à inumerabilidade, o que impôs à pesquisa um procedimento seletivo, que afigura-se intelectual e afetivo ao mesmo tempo, na percepção das maiores relevâncias acomodáveis ao recorte. Procedeu por decisões melindrosas, como a que empenha-se em não desconsiderar certas concretudes geopolíticas, que apontam o estouro da AIDS, sua eclosão pública, ter se dado mais fortemente (ou mais midiaticamente) em solo norte-americano (FIG. 175). Idem terem ali se dado mais paradigmáticos os pontapés reativos, dada a habilidade, para tal, dos continuados exercícios de cidadania impositiva daquele solo – uma qualidade es-

Figura 175 – *Chile return AIDS*, 1994, performance de Pedro Lemebel durante a Parada do Orgulho LGBTQIA+, 1994, Nova Iorque, EUA.



Fonte: (Esq.) monstruotextual.wixsite.com (Dir.) radioleufu.cl

tabelecida, reconhecida. Ainda assim – e numa testilha constante contra os algoritmos, que tendem ao hemisfério norte, e que restaram para edificar a pesquisa –, a individualização dirigida aos artistas, a seus trabalhos e aos meios em que são publicados, tomados em sua exemplaridade, seguiu outro roteiro.

Primeiramente pautado nas conversas de quintal serem essencialmente universais, como é consenso. Segundo, atento a propagações pandêmicas não se poderem conter em fusos e fronteiras, da mesma forma que não se atêm a gêneros, raças e orientações. Nisso se irmanam à arte, que também rota fusos e fronteiras e é transversal a gêneros, raças e orientações. A diversidade é genuína da e central à arte pelo próprio propósito desta, pela própria substância que a instiga, pelo que dela resulta. Daí, a arte loca-se especialmente consultiva para a construção geral do pensamento contemporâneo, que a eleva nessa baliza particularmente dele constituidora, voltada ademais a reparações históricas e a pós-ocidentalidades.

Aí, a tese forqueou: frequentou aquele solo constituinte das falas e das plásticas da AIDS com remanso, quando conveio a seus institutos. Abandonou-o para outros portos e escalas, depois voltou nele, então deixou-o outra vez. Circunavegatória, buscou idiomas da AIDS que parecem todos, enfim, o mesmo. Essa medula babilônica se apresentou de diversas formas, desde as línguas titulares dos capítulos e seções, até a opção pelas cartas ofertadas entre tais seções serem mantidas em seus idiomas originais – à exceção do mais inacessível japonês de Furuhashi, deixado na primeira tradução, inglesa. Passando também pelos perfilamentos dos artistas cujo sopro foi levado pela AIDS serem propositadamente introduzidos a partir de suas cidades natais, em vez de por seus países – significando pelo lugar menor, específico, natural, em vez de por fronteiras inventivas.

Daí os desteros.

A correspondência entre os dois gatilhos da hipótese – memórias de indivíduos artistas, de obras de arte, de mostras dessas obras, de um lado; a partilha universal constituída por vírus e pelo saber da morte, de outro – mais estimulou-se nas figuras e respectivas cartas e contos que mais nitidamente emanassem em seu fazer, em seu bradar e/ou em seu suspirar diferentes graus de luta e de luto, precedidos por suas diagnoses. O fez por-

que esse grau majorado de emanação as torna, justamente, mais universais. Enterram-se seus corpos, mas desterram-se seus dias contados.

A argumentação dessa tese se construiu, portanto, justamente nas relações que se possam estabelecer entre as obras e os relatos das vivências dos artistas – como se fossem uma espécie de relatos viajantes. E nas relações destes com o período histórico, marcadamente oitocentista na teia dos ensejos, quando as circunstâncias manobraram aquela cisão monumental – e aquele respectivo contragolpe – de vidas e de práticas que nos legam: as vidas no sentido da asserção proposta, as práticas não só no sentido de que das vidas não se desatam, mas também no sentido de que “o homem e o único ser vivo que é habitado pelos mortos”.⁶⁹¹

Respeitadas, ainda assim, aquelas características unívocas de cada sujeito e obra, e dada a extensão dos funerais textual e visualmente anunciados – ou denunciados –, o pluralismo das perspectivas desde lá ascendentes de individuação, visto pelos becos e pelas passagens do fim de século/milênio e da AIDS, foi agenciado aqui como uma colcha de tipificações que os congregate, os fraternize, os reúna. Com adentramento em arquétipos comu-

nicativos, contagiantes – o vírus da linguagem, o vírus da palavra, o vírus da imagem (FIG. 176). Que tanto criam um panorama amplo de seu tempo e do que dele segue em frente; quanto repetem, retalho a retalho, o enunciado proposto pela pesquisa. Cada peça dessa colcha – ou coral – conduziu a modulá-la através das vozes em primeira pessoa – do singular ou do plural –, numa redação tecida, costurada, perseguindo valor recuperativo e curativo, de uma produção repositória de pensamento e conhecimento. Especialmente quando confrontada com uma nova pandemia,

Figura 176 – *Grifo nosso – o sonho de Jenny*, 2021, volante em serigrafia de José Schneedorf, 16 × 16 cm.

ne would be going gray if they were **alive** today they could tell you about getting arrested at City Hall if she were **alive** today you'd be so her type if he were **alive** today you would have met him by now if she were **alive** today she would have finished writing that book if he were **alive** today he would have you on his mind if he were **alive** today you'd still be arguing about that if he were **alive** today he'd still be living with AIDS if he were **alive** today he'd still be smoking if he were **alive** today he'd be going dancing later if he were **alive** today you'd still be arguing about that if she were **alive** today she'd never let you get away with that if she were **alive** today maybe she'd have a gallery by now if he were **alive** today he'd have his arm around you if she were **alive** today she still wouldn't have health insurance if she were **alive** today she'd know exactly what to say if he were **alive** today he'd laugh at that if he were **alive** today he'd be in this picture

Fonte: acervo pessoal do autor.

691 DEBRAY, 1993, p.269.

que sinaliza já cedo adentrar o esquecimento de si mesma. Ao mesmo tempo, sinaliza esquecer – ou ainda silenciar – essa que lhe é imediatamente anterior, quando seus paralelos se alimentaram, quase em sua totalidade, de agravos sanitários bem mais pregressos, como a peste bubônica, a varíola, a cólera, a gripe espanhola – como se a AIDS não houvesse existido. E não permanecesse existindo.

Mais que existindo: coexistindo – agora com o SARS-CoV-2, duplicando tensões; depois, num futuro cada vez mais incerto, com qualquer pandemia que possa surgir.

O prolongamento das vidas da AIDS que estão privilegiadas com acesso profilático e medicamentoso é um porvir e um biotério. Um *agora* repetido diariamente. Inconcluso. Um estado provisório constante. Que hoje acompanha clinicamente o envelhecimento dessas vidas, e o avanço nelas das colateralidades e das resistências medicamentosas que os potentes do corpo dão a facilitar, por imunossenescência. É sobretudo um prolongamento também de mortes, de natureza recusatória: mortes da sociabilidade, da empregabilidade, da sexualidade.

Essas mortes estão bem vivas.

Coquetel lembra brinde: a combinação de *graça* com *instante*.

REFERÊNCIAS

- ABADSIDIS, Savas. Hero of the plague years remembered. **HIV plus magazine**, Nova Iorque, 26 set. 2018. Disponível em: <<https://www.hivplusmag.com/long-term-survivors/2018/9/26/hero-plague-years-remembered>>. Acesso em: 04 out. 2022.
- ABREU, Caio Fernando. **Caio 3D**: o essencial da década de 1990. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- ABREU, Caio Fernando. Mais uma carta para além dos muros. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 dez. 1995. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19951224-37321-nac-0097-cd2-d11-not/busca/carta+alem+muros>>. Acesso em: 18 maio 2022.
- ABREU, Caio Fernando. **Os dragões não conhecem o paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ABREU, Caio Fernando. **Ovelhas negras**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1995.
- ABREU, Caio Fernando. **Pequenas epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006b.
- ABREU, Caio Fernando. Primeira carta para além dos muros. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 ago 1994a. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19940821-36831-nac-0211-cd2-d11-not/busca/carta+al%C3%A9m+muros>>. Acesso em: 18 maio 2022.
- ABREU, Caio Fernando. Segunda carta para além dos muros. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 4 set. 1994b. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19940904-36845-nac-0216-cd2-d11-not>>. Acesso em: 18 maio 2022.
- ABREU, Caio Fernando. **Teatro completo**. Porto Alegre: Sulina/Instituto Estadual do Livro, 1997.
- ABREU, Caio Fernando. **Triângulo das águas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- ABREU, Caio Fernando. Última carta para além dos muros. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 18 set. 1994c. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19940918-36859-spo-0229-cd2-d11-not/busca/carta+al%C3%A9m+muros>>. Acesso em: 18 maio 2022.
- AGAMBEN, Giorgio. **O tempo que resta** – um comentário à Carta aos Romanos. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- AKPOMUVIE, Orhioghene Benedict. Art, religion and symbolic beliefs in traditional african context: a case for sculpture. **Review of history and political science** – journal of American research institute for policy development, Madson, V. 1, N. 1, p. 18-25, jun. 2013. ISSN: 2333-5726.

ALCOFF, Linda. The problem of speaking for others. In: CASARINO, Cesare; MOWIT, John; SAWHNEY, Simona (Ed.). **Cultural critique**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

ALMODÓVAR, Pedro. Para Almodóvar, um enigma pavoroso. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 mar. 1994. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/20/mais!/3.html>>. Acesso em: 05 jun. 2019.

ALMODÓVAR, Pedro. **Patty Diphusa e outros textos**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ALVES, Lara. Extraordinária vida de Herbert. **Jornal O Tempo**, Belo Horizonte, 28 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/pampulha/almanaque/extraordinaria-vida-de-herbert-1.2006144>>. Acesso em: 14 jul. 2022.

AMIGO, Roberto *et al.* **Perder la forma humana** – una imagen sísmica de los años ochenta em América Latina. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

ANDERSON, Fiona. **Cruising the dead river**: David Wojnarowicz and New York's ruined waterfront. Chicago: The University of Chicago Press, 2019.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **História da fotorreportagem no Brasil**: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1939 a 1900. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2004.

APEL, Dora. **Imagery of lynching**: black men, white woman, and the mob. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARENA, Fabio. Laurea honoris causa in “comunicazione e culture dei media”. **Radio Radicale**, Torino, 10 jul. 2015. Disponível em: <<http://ultrarradicalismo/scheda/444639/laurea-honoris-causa-in-comunicazione-e-culture-dei-media-ad-umberto-eco>>. Acesso em: 04 dez. 2019.

ARENAS, Reinaldo. **Antes que anoiteça**. Rio de Janeiro: Record, 1994.

ARENDT, Hannah. **Da violência**. Brasília: Unb, 1970.

ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Unesp, 2014.

ARGENTI, Nicolas. African aesthetics: moving to see the mask. **JASO** – Journal of Anthro-

pological Society of Oxford. Oxford, V. 23, N. 3, p. 197-215, 1992. ISSN: 0044-8370.

AULT, Julie (Ed.). **Show and tell: a chronicle of Group Material**. Londres: Four Corners Books, 2010.

AVGIKOS, Jan; CAHAN, Susan; ROLLINS, Tim. **Felix Gonzales-Torres**. Londres: Art Press, 1993.

BACH, Christina. **Jorge Guinle**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **Diário de luto**. São Paulo: Edições 70, 2010.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. **La transparencia del mal** – ensayo sobre los fenómenos extremos. Barcelona: Anagrama, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem**. Porto Alegre: Sulinas, 1997.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: LP&M, 1987.

BELLATIN, Mario. **Salão de beleza**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2007.

BELLONI, Luiza. “Só se for no fundo do mar”, diz Crivella sobre exposição 'Queermuseu' chegar ao Rio. **Huffpost Brasil**, São Paulo, 03 out. 2017. Disponível em: < https://www.huffpostbrasil.com/2017/10/03/so-se-for-no-fundo-do-mar-diz-crivella-sobre-exposicao-queer-museu-chegar-ao-rio_a_23230939/>. Acesso em: 08 abr. 2020.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte** – uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BESSA, Marcelo Secron. **Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS**. Rio de

Janeiro: Record, 1997.

BÍBLIA Sagrada. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966.

BISHOP, Claire. **Installation art: a critical history**. Londres: Tate Publishing, 2005.

BLANCHOT, Maurice. **O instante da minha morte**. Porto: Campo das Letras, 2003.

BLINDERMAN, Barry. **David Wojnarowicz: tongues of flame**. Normal: University Galleries of Illinois State University, 1990. 128 p. Catálogo de exposição, 23 jan. - 04 mar. 1990, Distributed Art Publishers, Inc.

BOFFIN, Tessa; GUPTA, Sunil (Org.). **Ecstatic antibodies: resisting the AIDS mythology**. Londres: Rivers Oram Press, 1990.

BOIVENT, Maria. Revistas de redes – las revistas assembling, un medio contra la censura. **Boletín de Arte**. Buenos Aires: Facultad de Bellas Artes, N.17, p. 43-53, set. 2017. ISSN 2314-2502. Disponível em: <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/488>>. Acesso em: 28 jul. 2020.

BONNET, Frédéric (Ed.). **General Idea: a retrospective (1969-1994)**. Zurique: JRP-ringier Editions, 2011.

BORDOWITZ, Gregg. **The AIDS crisis is ridiculous: and other writings, 1986-2003**. Cambridge: MIT Press, 2004.

BORDOWITZ, Gregg; KERTESS, Klaus; HARRIS, Susan. **Toxic beauty: The art of Frank Moore**. Nova Iorque: Grey Art Gallery – New York University, 2012.

BOURLAND, W. Ian. **Bloodflowers** – Rotimi Fani-Kayode, photography and the 1980's. Durham: Duke University Press, 2019.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRESLIN, David; KIEHL, David. **David Wojnarowicz: history keeps me awake at night**. Nova Iorque: Whitney Museum of American Art, 2018. 383 p. Catálogo de exposição, 13 jul. - 30 set. 2018, Yale University Press. Disponível em: <https://issuu.com/wmaa/docs/wojnarowicz_excerpt_for_web>. Acesso em 05 maio 2022.

BRINTNALL, Kent. **Ecce homo: the male body in pain as redemptive figure**. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

BRODKEY, Harold. **This wild darkness** – the story of my death. Londres: Collins, 1996.

BRONSON, A. A. **I have posted these photos before but here they are again [...]**. Berlim: 03 fev. 2021a. Instagram: [@aa_bronson](https://www.instagram.com/p/CK11_kLIAl/). Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CK11_kLIAl/>. Acesso em: 12 dez. 2021.

BRONSON, A. A. **I photographed Jorge, at his request, about a week before he died [...]**. Berlim: 03 fev. 2022. Instagram: [@aa_bronson](https://www.instagram.com/p/CZiCQWFMrcW/). Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CZiCQWFMrcW/>>. Acesso em: 08 ago. 2022.

BRONSON, A. A. **My bill-board sized portrait of Felix Partz [...]**. Berlim: 05 jun. 2021a. Instagram: [@aa_bronson](https://www.instagram.com/p/CPv-OzolyKp/). Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CPv-OzolyKp/>>. Acesso em: 12 dez. 2021.

BRONSON, A. A. **My portrait of Felix Partz [...]**. Berlim: 07 jun. 2021a. Instagram: [@aa_bronson](https://www.instagram.com/p/CeguLNEM4jO/). Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CeguLNEM4jO/>>. Acesso em: 08 ago. 2022.

BRONSON, A. A. **This is my portrait of Felix Partz [...]**. Berlim: 01 dez. 2020. Instagram: [@aa_bronson](https://www.instagram.com/p/CIQofBCIGZY/). Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CIQofBCIGZY/>>. Acesso em: 12 dez. 2021.

BUENO, Paulo Roberto de Lima. **Corpocobaia e a delicadeza grave da vida**. 2004. 200 f. Tese (Doutorado em Psicologia: Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004. Disponível em <<https://buscaintegrada.pucsp.br/vufind/Record/178082>>. Acesso em: 22 jan. 2020.

BURROUGHS, William S. **A revolução eletrônica**. Lisboa: Vega, 1994.

BURROUGHS, William S. **Nova express**. Nova Iorque: Grove Press, 2014.

BURROUGHS, William S; GYNSIN, Brion. **The third mind**. Nova Iorque: The Vicking Press, 1978.

BURROUGHS, William S. **The ticket that exploded**. Nova Iorque: Grove Press, 2014.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam** – os limites discursivos do sexo. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo**. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. São Paulo: Autêntica Editora, 2015.

BURY, Stephen. **Artist's multiples**. Londres: Routledge, 2001.

CALIXTO, Larissa. **Varela chama fala de Bolsonaro sobre HIV de 'desumanidade' e 'grosseira'**. **Congresso em foco**, Brasília, 11 fev. 2020. Disponível em: <<https://congressoemfoco.uol.com.br/saude/varela-chama-fala-de-bolsonaro-sobre-hiv-d-e-desumanidade-e-grosseria/>>. Acessado em 18 jun. 2020.

CAMPILLO, Robin. Robin Campillo: 'I spent the 80's thinking I was going to die. Being a director seemed pointless'. **The Guardian**, Londres, 07 abr. 2018. Entrevista a Tim Lewis. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2018/apr/07/robin-campillo-120-beats-per-minute-director-interview#comments>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

CAMUS, Albert. **A peste**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

CARR, Cynthia. **Fire in the belly**: the life and times of David Wojanrowicz. Nova Iorque: Bloomsbury, 2012.

Carrying. Direção: Nekane Elizondo; Aitzpea Iribar; Rosa M. Segués. San Sebastian, set. 1992. MP4 (20'38"), son., color., Galería Pepe Cobo, Madri.

CARVALHO, José Murilo de. **Formação das almas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTELLI, Richard. Dumb Type – biography: S/N. **Epidemic**, Sevan, 18 out. 2020. Disponível em: <<http://www.epidemic.net/en/art/dumbtype/bio.html>>. Acessado em: 16 abr. 2021.

CASTELLO, José. O vírus da arte. **O Estado de São Paulo**, Caderno 2, São Paulo, 11 dez. 1994. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19941211-36943-nac-0229-cd2-d3-not>>. Acesso em: 06 jun. 2022.

CHAN, Michele. A life between worlds the photography of Rotimi Fani-Kayode – in pictures. **ArtRadar**. Disponível em: <<http://artrarjournal.com/2014/09/19/a-life-between-worlds-thephotography-of-rotimi-fani-kayode-in-pictures/>>. Acessado em 14 set. 2019.

CHANG, Jeff. **Who we be**: a cultural history of race in post-civil rights America. London: Picador, 2016.

CHAVES JÚNIOR, Wander Wilson. **O comissário do esgoto**: coragem da verdade e artes da existência na escritura-vida de William Burroughs. 2014. 317 p. Dissertação [Mestrado em Ciências Sociais] – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/3535>>. Acesso em: 27 dez. 2022.

COHEN, Michael. **Gran fury**: read my lips. Nova Iorque: Rowse Press, 2015.

COLOMBO, Daniel Gama. E nós, para quem não há Deus acima de tudo? **El país – Brasil**, São Paulo, 23 out. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/23/politica/1540293961_380641.html>. Acesso em: 17 abr. 2020.

COOPER, Jeremy. **The world exist to be put in a postcard**: artist's postcards from 1960 to now. Londres: Thames & Hudson, 2019.

COSTA, Ina Camargo; VILLAS BOAS, Rafael; ESTEVAM, Douglas (Orgs.) **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

CORRÊA, Douglas. Museu de Arte do Rio está em desmobilização por falta de verba.

Agência Brasil, Rio de Janeiro, 12 nov. 2019. Disponível em:

<<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2019-11/museu-de-arte-do-rio-esta-em-desmobilizacao-por-falta-de-verba>>. Acesso em: 03 fev. 2020.

COUTINHO, João Pereira. Lições de história – que seria dos tiranos sem a omissão das futuras vítimas? **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 nov. 2018. Disponível em:

<<https://acervo.folha.com.br/leitor.donumero=48532&anchor=6105788&origem=busca&originURL=&pd=8a7c14924cbdoaa17995be69996a3919>>. Acesso em: 01 abr. 2020.

CRIMP, Douglas. **AIDS: Cultural analysis / cultural activism**. Southampton: October books, 1988.

CRIMP, Douglas. **AIDS demo graphics**. Toronto: Bay Press, 1990.

CRIMP, Douglas. **Melancholia and moralism: essays on AIDS and queer politics**. Boston: MIT Press, 2004.

CRIMP, Douglas. Portraits of people with AIDS. In: GROSSBERG, Lawrence; NELSON, Gary; TREICHLER, Paula (Eds.). **Cultural studies: now and in the future**. Nova Iorque: Routledge, 1992.

CRIMP, Douglas. The melancholia of AIDS: interview with Douglas Crimp. **Art Journal**.

Nova Iorque: College Art Association of America, V. 6, N. 4, p. 80-90, 07 maio 2014. ISSN: 2325-5307. Entrevista a Tina Takemoto. Disponível em: <https://www.academia.edu/5761287/The_Melancholia_of_AIDS_Interview_by_Tina_Takemoto>. Acesso em: 18 maio 2018.

CRUZ, Nina Velasco; QUEIROZ, André (Org.). **Foucault hoje?** Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.

DANIEL, Herbert. **Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.

DANIEL, Herbert; MÍCCOLIS, Leila. **Jacarés e lobisomens**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

DANIEL, Herbert; PARKER, Richard. **Aids, a terceira epidemia: ensaios e tentativas**. Rio de Janeiro: ABIA, 2018a.

DANIEL, Herbert. **Passagem para o próximo sonho**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

DANIEL, Herbert. **Vida antes da morte**. Rio de Janeiro: ABIA, 2018b.

DANTO, Arthur. **Playing with the Edge: The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe**. Berkeley: University of California Press, 1996.

DEBRAY, Régis. **Curso de midiologia geral**. Petrópolis: Vozes, 1993a.

DEBRAY, Régis. **Deus, um itinerário**: material para a história do eterno no Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DEBRAY, Régis. **Manifestos midiológicos**. Petrópolis: Vozes, 1995.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993b.

DEFERT, Daniel. Foucault, les derniers jours. **Libération**, Paris, 19 jun. 2004. Disponível em <https://next.liberation.fr/livres/2004/06/19/les-derniers-jours_483626>. Acesso em: 09 jun. 2020.

DEFOE, Daniel. **Um diário do ano da peste**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2002.

DERRIDA, Jacques. **Limited inc**. Campinas: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. **Memórias de cego** – o autorretrato e outras ruínas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DILLON, Marta. **Vivir con virus**: relatos de la vida cotidiana. La Plata: EDULP, 2016.

DIÓGENES, Paulo César Rodrigues. Sobre máquinas de escrita e remistura: o método cut-up de William Burroughs. **Línguas & letras**, V. 13, N. 25, ago-dez. 2012, p. 343-370, ISSN: 1517-7238. Disponível em: <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/7745/5710>>. Acesso em: 23 dez. 2022.

DOY, Gen. **Black visual cultures**: modernity and postmodernity. Londres: I. B. Tauris Publishers, 2000.

DREUILHE, Alain Emmanuel Richard. **Corpo a corpo**: AIDS, diário de uma guerra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

DRISCOLL, Megan Philipa. **The desiring photograph: Mark Morrisroe's bodily self-portraits**. 2013. 63 f. Tese (Doutorado em História da Arte) – University of California, Los Angeles, 2013. Disponível em: <<http://escholarship.org/uc/item/os03g939>>. Acesso em: 30 jul. 2022.

DUARTE, Luisa (Org.). **Arte, censura e liberdade**: reflexões à luz do presente. Rio de Janeiro:

ro: Cobogó, 2018.

DUBERMAN, Martin. **Midlife queer**: autobiography of a decade – 1971-1981. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996.

DUGDALE, John. John Dugdale interview. **Jonah Calinawan accountant artist mythologist**, Baltimore, 06 out. 2014. Disponível em: <<https://jonahcalinawan.com/blog/john-dugdale-interview/>>. Acesso em: 09 maio 2022. Entrevista a Jonah Calinawan.

DUGDALE, John. **Smithsonian archives of American art** – oral history interview with John Dugdale, Washington, 17-18 jan. 2017. Disponível em: <https://www.aaa.si.edu/download/pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_385012>. Acesso em: 20 jun. 2022. Entrevista a Theodore Kerr.

DUMB TYPE. **Memorandum**. Maubeuge: [s.n.], 1999. 10 p. Catálogo de exposição, 7-9 out. 1999, Espace Gérard Philipe.

ELGSTRAND, Gregory. The economics of the multiple. In: DYMENT, Dave; ELGSTRAND, Gregory. **One for me and one for share**: artist's multiples and editions. Toronto: YYZ, 2012.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EPICURO. **Carta sobre a felicidade (a Meneceu)**. São Paulo: UNESP, 2002.

ESPALIÚ, Pepe. **La imposible verdad** – Textos 1987-1993. Madri: La Bella Varsovia, 2018.

ESPALIÚ, Pepe. Libro de Andrés – un cuento del ayer. In: **Pepe Espaliú** – 1986/1993. Sevilha: Consejería De Cultura y Medio Ambiente, 160 p. Catálogo de exposição, Junta de Andalucía, 1994.

ESPALIÚ, Pepe. Pepe Espaliú. **Zehar** – revista de Arteleku-ko aldizkaria, San Sebastian, N. 18, set.-out. 1992, p. 4-7. ISSN 1133-844X. Disponível em: <<http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A186>>. Acesso em: 02 dez. 2018. Entrevista a Javier San Martin.

ESPALIÚ, Pepe. Retrato del artista desahuciado. **El país**, Madri, 01 dez. 1992b. Disponível em: <https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html>. Acesso em: 02 maio 2019.

FALCKENBERG, Harald; WEIBEL, Peter. **Paul Thek**: artist's artist. Boston: MIT Press, 2009.

FANI-KAYODE, Rotimi. Abiku – born to die. In: SMITH, Kate; LOVE, Kate (Eds.). **The invisible man** [catálogo]. Londres: Goldsmiths Gallery, 1988.

FANI-KAYODE, Rotimi. **Black male / white male**. Londres: GMP, 1988.

FANI-KAYODE, Rotimi; SEALY, Marc. **Communion**: Rotimi Fani-Kayode, 1955-1989. Nova

Iorque: Impressions, 1995.

FANI-KAYODE, Rotimi. Traces of Ecstasy. In: **Writing in relation** – interviews, essays and dialogues about art. Londres, 1987. Disponível em: <<https://writinginrelation.wordpress.com/2014/10/06/rotimi-fani-kayode-1955-1989-traces-of-ecstasy/>>. Acesso em: 07 maio 2019.

FERNÁNDEZ, Paula. Provocação de Mapplethorpe causa polêmica e uma demissão no Serralves. **Agência EFE**, Lisboa, 22 set. 2018. Disponível em: <<https://www.efe.com/efe/portugal/destacada/provoca-o-de-mapplethorpe-causa-polemica-e-uma-demiss-no-serralves/50000440-3758079>>. Acesso em: 20 maio 2020.

FERREIRA, Caíque. **Vinho da noite**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994a.

FERREIRA, Juca. **Manifesto mineiro pela cultura e contra a censura**. Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/2017/10/10/juca-ferreira-divulga-manifesto-mineiro-contra-censura-as-artes/>>. Acesso em: 14 abr. 2020.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra**: introdução à bibliologia brasileira – a imagem gravada. São Paulo: Editora da USP, 1994b.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu, 2017.

FOSTER, Hal. **Recodificação** – arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FOSTER, Hal; KWON, Miwon; SQUIERS, Carol *et al.* **Barbara Kruger**. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II**: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2004.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANCE, David. **How to survive a plague**: the inside story of how citizens and science tamed AIDS. Nova Iorque: Knopf, 2016.

FUKUYAMA, Francis. **O fim da história e o último homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

FURUHASHI, Teiji. Furuhashi Teiji and Dumb Type. **Kyoto Journal**, Quioto, N. 0, 15 ago. 2011. Disponível em: <<https://www.kyotojournal.org/culture-arts/furuhashi-teiji-dumb-type/>>. Acessado em 10 jun. 2021. Entrevista a Bridget Cooper.

FURUHASHI, Teiji. Teiji Furuhashi's new "life with virus": celebrating my announcement of HIV infection. **The Visual Aids blog**, Nova Iorque, 19 jul. 2021. Tradução: Alfred Birnbaum. Disponível em: <<https://visualaids.org/blog/furuhashi-letter>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

FURUHASHI, Teiji. The conversation: Teiji Furuhashi. **Tokyo Journal TJWeb**, Tóquio, N. 172, set. 1995. Disponível em: <<http://renfield.net/tj/9509/converse.html>>. Acessado em: 10 jun. 2021. Entrevista a Carol Lutfy.

GEIGER, Henry (Ed.). Our normal condition?. **MANAS Journal**, V. XL, N. 51, 23 de dez, 1987. Disponível em: <https://www.manasjournal.org/pdf_library/VolumeXL_1987/XL-51.pdf>. Acesso em: 18 out. 2022.

GIBBONS, Joan. **Contemporary art and memory: images of recollection and remembrance**. Nova Iorque: Bloomsbury, 2007.

GILMAN, Sander L. **Disease and representation: images of illness from madness to Aids**. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

GILMAN, Sander L. **Picturing health and illness: images of identity and difference**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995.

GINSBERG, Allen. **Uivo – kaddish e outros poemas**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2005.

GLAVE, Thomas. (Re-)recalling Essex Hemphill: words to our now. Baltimore: **Callaloo** V. 23, N. 1, 2000, p. 278-84. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3299561>>. Acessado em: 20 abr. 2021.

GOLDIN, Nan (Org.). **Witnesses: against or vanishing**. Nova Iorque: Artists Space Gallery, 1989. 32 p. Catálogo de exposição, 16 nov. 1989-06 jan. 1990, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

GOPNIK, Blake. Artist asks to withdraw work from 'Hide/Seek' exhibit to protest video removal. **Washington Post**, Washington, 16 dez. 2010. Disponível em: <http://voices.washingtonpost.com/arts-post/2010/12/artist_asks_to_withdraw_work_f.html>. Acesso em: 22 nov. 2018.

GRAN FURY. Gran Fury talks to Douglas Crimp (80's then). In: **Artforum**, V. 41, N. 8, abr. 2003, p. 70-73. ISSN 1086-7058. Entrevista a Douglas Crimp. Disponível em: <https://actupny.org/indexfolder/GRAN%20FURY_on_ARTFORUM.pdf>. Acessado em: 15 ago. 2018.

GROISMAN, Miguel. Diários Imagéticos: a contribuição de um retrato para o debate sobre HIV/AIDS nos anos 1990. **ARTE!Brasileiros**, São Paulo, 5 maio 2020. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/fotografia/diarios-imageticos-david-kirby-therese-frar-e-hiv/>>. Acesso em: 31 jul. 2022.

GRUEN, John. **Keith Haring: the authorized biography**. Nova Iorque: Macmillan General Reference, 1991.

GUATTARI, Félix. In the Shadow of Forward Motion. **Rethinking Marxism – a journal of economics, culture & society**. Londres, V. 3, N. 1, p. 75-84, mar-jun. 1990. ISSN: 0893-5696.

GUERRERO, Lisa. Fear and negation in the american racial imaginary: black masculinity in the wars on terror and same-sex marriage. In: LUGO-LUGO, Carmen; BLOODSWORTH-LUGO, Mary K. (Eds.) **A new kind of containment – the “war” on terror, race and sexuality**. Boston: Brill, 2009.

GUIBERT, Hervé. **Para o amigo que não me salvou a vida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

GUIMARAENS, Vicente Pereira de Carvalho (Ed.). **Ostensor brasileiro – jornal literário e pictorial**. Rio de Janeiro: Litografia de Ludwig & Briggs, 1845-1846.

GUINLE, Jorge. Papai era surfista profissional, mãe fazia mapa astral legal: geração 80 ou como matei uma aula de arte num shopping center. **Revista Módulo: Edição especial catálogo da mostra Como vai você, Geração 80?** Rio de Janeiro: Avenir, jul. 1984.

GÜNER, Fisun. Felix Gonzalez-Torres: playfully teasing, deadly serious. **The Guardian**, Londres, 18 maio 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/may/18/felix-gonzalez-torres-playfully-teasing-deadly-serious>>. Acesso em: 14 maio 2019.

GWERCMAN, Sérgio. Sob ameaça de anulação, julgamento do Carandiru acaba hoje. **Portal Terra**, São Paulo, 29 jun. 2001. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/brasil/2001/06/29/024.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

HACKETT, Pat (Ed.). **Diários de Andy Warhol**. Porto Alegre: L&PM, 1989.

HARING, Keith. Keith Haring: an intimate conversation. **Rolling Stones**, São Francisco, Ano 23, N. 558, p. 58-70, 10 ago. 1989. ISSN:0035-791X. Entrevista a David Sheff.

HARITAWORN, Jin; KUNTSMAN, Adi; POSOCCO, Silvia. **Queer necropolitics**. Nova Iorque: Routledge, 2014.

HEMPHILL, Essex. **Ceremonies: prose and poetry**. Nova Jersey: Cleis Press, 1992.

HEMPHILL, Essex. **There was no “gay” community for Black men [...]**. Filadélfia. 16 abr. 2021. Instagram: @theaidsmemorial. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/Cnuio>>

[W2jS4z/?igshid=13jpcuyav46kn](#) >. Acesso em: 18 abr. 2021.

HOBBSAWM, E. J. **Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDER, Kurt (Ed.). Sick / enfermo. In: **Poliester** – pintura y no pintura, Cidade do México, N.9, V. 3, 1994.

HOLZER, Jenny. Some died, and the rest of us were changed: Jenny Holzer on surviving the HIV epidemic & making an AIDS Memorial in New York. **Artspace magazine**, 01 dez. 2017. Disponível em: <https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/qa/some-died-and-the-rest-of-us-were-changed-jenny-holzer-on-surviving-the-hiv-epidemic-making-an-55138>. Acesso em: 14 abr. 2021. Entrevista a Mat Smith.

HUGUES, Valery; MATZER, Ellen. **Nurses on the inside: stories of the HIV/AIDS epidemic in NYC**. Nova Iorque: Tree District Books, 2019.

HUNTER, James Davison. **Culture wars: the struggle to define America**. Nova Iorque: BasicBooks, 1991.

IMPLICIT TENSIONS: MAPPLETHORPE NOW, 2019-2020, Nova Iorque. [Programa]. Nova Iorque: [s. n.], 2019-2020. 1 p. Solomon R. Guggenheim Museum, 25 jan 2019 – 05 jan. 2020. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/exhibition/mapplethorpe>>. Acessado em 18 maio 2020.

JEGEDE, Dele. Visual expressivity in the art of the black diaspora – conjunctures and disjunctures. In: SALAME, Gitti; VISONÀ, Monica Blackmun (Ed.). **A companion to modern african art**. Nova Jersey: Jon Wiley & Sons, 2013.

JOHNSTONE, Fiona. Mark Morrisroe's self-portraits and Jacques Derrida's 'Ruin'. **Third text journal**, V. 25, N. 6, 20 dez. 2011, p. 799-809. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/09528822.2011.624353>>. Acesso em 28 jul. 2022.

KARNAL, Leandro. **O dilema do porco espinho** – como encarar a solidão. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

KENNEY, Moira Rachel. **Mapping gay L.A.:** the intersection of place and politics. Filadélfia: Temple University Press, 2001.

KINSEY, Alfred et al. **Sexual behavior in the human female**. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

KINSEY, Alfred et al. **Sexual behavior in the human male**. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

KJELLÉN, Johan Rudolf. **Grundriss zu einem system der politik**. Leipzig: Rudolf Leipzig Hirtel, 1920.

KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon (Org.). **Theory in contemporary art since 1985**. Victoria: Blackwell, 2011.

KOTZ, Liz. Make an object to be lost: multiples and minimalism. In: CELANT, Germano. **The small utopia: ars multiplicata**. Milão: Fondazione Prada, 2012.

KRAMER, Larry. **Faggots**. Nova Iorque: Groove/Atlantic, 2000a.

KRAMER, Larry. **The normal heart and the destiny of me – two plays**. Nova Iorque: Grove Press, 2000b.

KRAMER, Larry. Interview: AIDS activist Larry Kramer. **Playboy magazine**, Beverly Hills, V. 40, N. 09, set. 1993, p. 60-65. ISSN 0032-1478. Entrevista a David Nimmons. Disponível em: Acesso em: < <https://dp.la/primary-source-sets/act-up-and-the-aids-crisis/sources/1264>>. Acesso em: 12 nov. 2021.

KUSCHNER, Tony. **Angels in America: a gay fantasia on national themes**. Nova Iorque: Theatre Communications Group, 1995.

KWON, Miwon et al. **Felix Gonzales-Torres**. Nova Iorque: Steidl/Dangin, 2008.

LACHAPELLE, David. Your intuition is your GPS. **Artishock** – revista de arte contemporâneo, Santiago de Chile, 08 set. 2015. Disponível em: <<https://artishockrevista.com/2015/09/08/david-lachapelle-your-intuition-is-your-gps/>>. Acessado em: 02 nov. 2021. Entrevista a Alejandra Villasmil.

LAGNADO, Lisette. **Leonilson: são tantas as verdades**. São Paulo: Fiesp, 1998.

LAGNADO, Lisette. O pescador de palavras. In: **José Leonilson: são tantas as verdades**, 1996, São Paulo: Galeria de Arte do SESI-SP, 1995, 30 p. Catálogo de exposição.

LAVIGNE, Nathalia. Sem novidade, mostra em Nova York suaviza tensões na obra de Mapplethorpe. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 jun. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/06/sem-novidade-mostra-em-nova-york-suaviza-tensoes-na-obra-de-mapplethorpe.shtml>>. Acesso em: 13 jul. 2019.

LEDDICK, David (Ed.). **The male nude**. Colônia: Taschen, 2005.

LEONILSON, José. José Leonilson: o desejo é um lago azul. **Blog bliss não tem bis**, Rio de Janeiro, 30 ago. 2014. Disponível em: <<http://blissnaotembis.com/blog/2014/08/jose-leonilson-o-desejo-e-um-lago-azul.html>>. Acesso em: 17 jul. 2019. Entrevista a Lisette Lagnado.

LESLIE, Mark. **Dying with AIDS / Living with AIDS: 1991-1992**. Winnipeg: The Muses' Company, 1993.

LESTRADE, Didier. Act up – une histoire. Paris: Denoël, 2017.

LOMAS, David. Languages corporales: Kahlo y la imaginería médica. In: CORDERO, Karen. SAÉNZ, Inda. **Crítica feminista em la teoría e história del arte**. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

LEMUS, Francisco (Org.). **Orgullo y prejuicio** – arte en Argentina en los 90 y después. Buenos Aires: Galería Nora Fisch, 2020 [online]. Disponível em: <<https://norafisch.com.ar>>. Acesso em: 11 mar. 2023.

LONG, Thomas L. **AIDS and american apocalypticism: the cultural semiotics of an epidemic**. Nova Iorque: Sunny Press, 2012.

LUGARINHO, Mário César. Direitos humanos e estudos gays e lésbicos: o que nós e Michel Foucault temos a ver com isso? In: COSTA, Horácio et al. (Org.). **Retratos do Brasil homossexual: fronteiras, subjetividades e desejos**. São Paulo: Imprensa oficial, 2010.

LUPAȘCU, Victoria Oana. Photo-textual relations: emphasizing vulnerability to efface AIDS. **Humanities**, 2020, V. 9, N. 34. Disponível em: <<https://doi.org/10.3390/h9020034>>. Acesso em: 31 jul. 2022.

MACMULLAN, Jackie. Magic crisis showed Stern's strength. ESPN, 31 jan. 2014. Disponível em: <https://www.espn.com/nba/story/_/id/10368340/how-david-stern-handled-magic-johnson-hiv-announcement>. Acesso em: 01 maio 2020.

MAGALHÃES, Boris Ribeiro; SABATINE, Thiago Teixeira; SOUZA, Luíz Antônio Francisco (Orgs.). **Michel Foucault: sexualidade, corpo e direito**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

MARCOS, Plínio. **A mancha roxa**. São Paulo: Edição do autor, 1988.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização** – uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MARQUES, Carlos José (Ed.). Novo coronavírus foi fabricado acidentalmente em laboratório chinês, diz descobridor do HIV. **Revista Istoé**, São Paulo, 17 abr. 2020. Disponível em: <<https://istoe.com.br/novo-coronavirus-foi-fabricado-em-laboratorio-chines-diz-descobridor-do-hiv/>>. Acesso em: 10 out. 2022.

MARTA, Karen; RANGEL, Gabriela. **José Leonilson: empty man**. Londres: Koenig books, 2018.

MARTINEZ, Robert 'Ouimette'. The compressionist: Dumb Type's Teiji Furuhashi – cyberaesthetics, bioethics, digital-autopsies: involution, extramodernity, compressionism. In: **MIT4** – the work of stories, 6-8 maio 2005, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology. Disponível em: <<http://web.mit.edu/comm-forum/legacy/mit4/papers/martinez.pdf>>. Acessado em: 16 abr. 2021.

MĂTUȘA, Rodica. **Nobody's angels** – my life alongside children living with AIDS.

Bucareste: Compania, 2007.

MBEMBE, Achile. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MÆGLIN-DELCROIX, Anne. Pequenos livros & outras pequenas publicações. **Revista Valise**. Porto Alegre, Instituto de Artes/UFRGS, V. 5, N. 9, p. 161-165 jul. 2015.

MELENDI, Maria Angelica. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

MENDES, Fernando Oliveira. Linda, uma história horrível. **Itinerários** – revista de Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Araraquara, UNESP, N. 13, 1998. ISSN 0103-815x. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2858/2624>>. Acesso em: 28 maio 2022.

MERCER, Kobena. Looking for trouble. **Transition magazine**, Cambridge, N. 51, p. 184-197, 1991. ISSN 0041-1191. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2935086?seq=1#metadata_info_tab_contents>. Acesso em: 01 jun. 2020.

MERCER, Kobena. Mortal Coil: Eros and diaspora in the photographs of Rotimi Fani-Kayode. In: SQUIERS, Carol (Ed.). **Over Exposed: essays on contemporary photography**. Nova Iorque: New Press, 1999.

MERCER, Kobena. **Travel & see** – black diaspora art practices since the 1980's. Durham: Duke University Press Books, 2016.

MERCER, Kobena. **Welcome to the jungle: new positions in black cultural studies**. Londres: Routledge, 1994.

MESQUISTA, Ivo. **Leonilson: use, é lindo, eu garanto**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MEY, Kerstin. **Art and obscenity**. Londres: I. B. Tauris, 2007.

MEYER, Doug. **Heroes: a tribute**. Miami: Tra, 2019.

MILLER, M. H. A colossal new show revisits a conceptual art icon. **New York Times**, Nova Iorque, 11 maio 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/05/11/t-magazine/art/felix-gonzalez-torres-zwirner-new-york-show.html>>. Acesso em: 18 maio 2019.

MIRZOEFF, Nicholas. **An introduction to visual culture**. Londres: Routledge, 1999.

MONTAGNIER, Luc. **Vírus e homens: o combate contra a SIDA**. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

MOORE, Frank. **Between life & death**. Santa Fé: Twin Palms Publishers, 2002.

MORICONI, Ítalo (Org.). **Caio Fernando Abreu** – cartas. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MORRISON, Toni. No place for self-pity, no room for fear – in times of dread, artists must never choose to remain silent. **The Nation**, Nova Iorque, V. 300, N. 14, p. 184-185, abr. 2015. ISSN 0027-8378. Disponível em: <<https://www.thenation.com/article/archive/no-place-self-pity-no-room-fear/>>. Acesso em: 16 abr. 2020.

MORRISROE, Patricia. **Mapplethorpe: uma biografia**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo ou como alguém se torna o que é**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

NOVAES, Adauto (Org.). **Mutações: fontes passionais da violência**. São Paulo: Edições SESC SP, 2015.

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas** – vol. 5. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

OCHERT, Ayala. Deconstructing DNA. Londres: **New Scientist magazine**. 15 maio 1998. Disponível em: <<https://www.newscientist.com/article/mg15821345-000-deconstructing-dna/>>. Acesso em: 26 mar. 2022.

OGDON, Bethany. Through the image: Nicholas Nixon's 'People with AIDS'. **Discourse**, V. 23, N. 3, 2001, p. 75–105. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41389616>>. Acessado em 28 jul. 2022.

OYBIN, Marina. Murió Jorge Gumier Maier, una figura clave para la renovación del arte en los años 90. **La Nación**, Buenos Aires, 10 dez. 2021. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/murio-jorge-gumier-maier-una-figura-clave-para-la-renovacion-del-arte-en-los-anos-90-nid10122021/>>. Acesso em: 09 jan. 2022.

PACEPRINTS. Keith Haring & William S. Burroughs: Apocalypse. In: **Pace Prints' exhibition program 2020**, Nova Iorque, EUA [Programa]. Online exhibition, 04-07 maio 2020. Disponível em: <<https://paceprints.com/2020/keith-haring-william-s-burroughs-apocalypse>>. Acesso em: 18 fev. 2023.

PATTON, Andy. The manner of their dying. **Momus**, Halifax, 15 jun. 2018. Disponível em: <<https://momus.ca/the-manner-of-their-dying/>>. Acesso em: 18 maio 2022.

PASTA, Paulo. Mostra de Warhol aponta esvaziamento de conteúdo. Folha de São Paulo, São Paulo, p. E1, 02 abr. 2010. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0204201022.htm>>. Acesso em 26 maio 2020.

PEDROSA, Adriano; MESQUISTA, André (Org.). **Histórias da sexualidade**. São Paulo: MASP, 2017.

PIAS, Claus. Multiple. In: BUTIN, Hubertus (Ed.). **Dicionário de conceitos de arte contemporâneo**. Madri: Abada Editores, 2009.

PLATÃO. **O banquete**. São Paulo: Martin Claret Editora, 2015.

POLLAK, Michael. **Os homossexuais e a Aids: sociologia de uma epidemia**. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

PONTUAL, Roberto. **Explode, geração!** Rio de Janeiro: Avenir, 1984.

PONTUAL, Roberto. O dia da criação (da pintura). In: LONTRA, Marcos. **Currículo de Roberto Pontual** – acervo da Memória Lage, 1983-1987. Disponível em: <<http://acervo.memorialage.com.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/3426/ML-0168.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2019.

PORRO, Alessandro; ABREU, Angela. A luta em público contra a Aids. **Revista Veja**, São Paulo, Ano 22 N. 17, p. 80-87, 26 abr. 1989. ISSN 0100-7122.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento** – política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996.

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL. **Código penal**. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2017.

RIMBAUD, Jean-Arthur. Vênus Anadiômene. In: CAMPOS, Augusto de. **Rimbaud livre**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017a.

RIBEIRO, Weudson. A hipersexualização do corpo do homem negro, a face “aceita” do racismo. **Socialista morena** – arte e política, Brasília, 30 abr. 2017b. Disponível em: <<https://www.socialistamorena.com.br/a-hipersexualizacao-do-corpo-do-homem-negro/>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

RICH, Adrienne. **A human eye: essays on art in society, 1997-2008**. Nova Iorque: W. W. Norton, 2010.

ROLDÁN, Victoria Arribas. Robert Mapplethorpe. La mirada de Pedro Almodóvar. Galería Elvira González. **PAC** – plataforma de arte contemporâneo. Madri, 09 jun. 2011. Disponível em: <<https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/robert-mapplethorpe-la-mirada-de-pedro-almodovar-galeria-elvira-gonzalez/>>. Acesso em: 31 maio 2020.

ROSA, Seleste Michels. **Doroteia: peça mítica e pós-moderna**. In: Semana Acadêmica de

Letras da PUCRS, 2005. Anais da V Semana de Letras da PUCRS. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

ROSENBLUM, Robert. Life versus death: the art world in crisis. In: REICHARD, Stephen; LIVET, Anne (Ed.). **Art against AIDS**. Nova Iorque: American Foundation for AIDS Research, 1987.

ROTA-ROSSI, Beatriz. **Alex Vallauri**: da gravura ao grafite. São Paulo: Olhares, 2013.

ROTH, Andrew (Ed.). **Rimbaud in New York – 1978-1979**. Nova Iorque: Roth Horowitz, 2004.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. São Paulo: Ubu, 2017.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos – corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. São Paulo: Cosac Naify / Autêntica Editora, 2016.

SAMBA, Cheri. **100% Africa**. Bilbao: TF Editores & FMGB, 2006.

SANTOS, Renata. **A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SCHLEDER, Karoline; PERIGO, Katiucya. Os marginalizados e a ética de Leonilson. **Revista Vernáculo**. Curitiba: UFPR, N. 37, p. 133-157, ago. 2016. ISSN: 2317-7021. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/43098/27549>>. Acesso em: 18 maio 2019.

SEALY, Marc. **Portfolio Rotimi Fani-Kayode – desire in exile**. Londres: Tate Modern, 2018. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-44-autumn-2018/portfolio-rotimi-fani-kayode-desire-exile-mark-sealy>>. Acesso em: 09 out. 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SELZ, Peter; STILES, Kristine. **Theories and documents of contemporary art – a source-book of artists' writings**. Berkeley: University of California Press, 2012.

SHILTS, Randy. **And the band played on: politics, people, and the AIDS epidemic**. Nova Iorque: St. Martin's Press, 1987.

SINGER, Merrill. **Introduction to syndemics: a critical systems approach to public and community health**. São Francisco: John Wiley & Sons, 2009.

SIQUARA, Carlos Andrei. Alexandre Kalil diz que obra de Moraleida é “absolutamente normal”. **Jornal O Tempo**, Belo Horizonte, 10 out. 2017a. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/alexandre-kalil-diz-que-obra-de-moraleida-e-absolutamente-normal-1.1529638>>. Acesso em: 07 dez. 2019.

SIQUARA, Carlos Andrei. Quando obras vão à berlinda. **Jornal O Tempo**, Belo Horizonte, 16 set. 2017b. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/quando-obras-va-o-a-berlinda-1.1520857>>. Acesso em: 11 abr. 2020.

SMITH, C. C. (Ed.). **The beat v. 16**. Davis: Bongo productions / University California, 1997.

SMITH, Patti. **Só garotos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SMITH, Raymond A. (Org.). **Encyclopedia of AIDS: a social, political, cultural, and scientific record of the HIV epidemic**. Londres: Routledge, 1998.

SMITH, Raymond A., Sarah E. K. **General Idea: life & work**. Toronto: Art Canada Institute, 2016.

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SONTAG, Susan. **AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SONTAG, Susan. **Assim vivemos agora**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Graal, 1984.

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora**. São Paulo: Graal, 1984b.

SOSA, Robbie. A quiet confidence – New York master photographer: John Dugdale. **VAGA magazine**, Miami, 14 set. 2013. Disponível em: <<https://vagazine.com/masters-of-photography/john-dugdale-master-photographer/>>. Acesso em: 10 maio 2022.

SPECTOR, Nancy. **Felix Gonzales-Torres**. Nova Iorque: DAP – Distributed Art, 2007.

SPINELLI, João. **Alex Vallauri** – graffiti. São Paulo: Bei, 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STRAUSS, Frédéric. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

STRAZZER, Carlos Augusto. A opção pela vida. **Revista Veja**, São Paulo, p. 07-09, 27 maio 1992. ISSN 0100-7122. Entrevista a Eliane Azevedo.

SUBERO, Gustavo. **HIV in world cultures** – three decades of representation. Londres, Routledge, 2013.

SUMMERS, Claude (Ed.). **The queer encyclopedia of the visual arts**. Jersey City: Cleis Press, 2004.

TELLES, Angela Cunha da Motta. **Desenhando a nação**: revistas ilustradas do Rio de Janeiro e de Buenos Aires nas décadas de 1860-1870. Brasília: FUNAG, 2010.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**. São Paulo: Max Limonad, 1986.

TRONCA, Ítalo A. **As máscaras do medo**: lepra Aids. Campinas: Editora Unicamp, 2020.

TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas** – ação simbólica na sociedade humana. Niterói: Eduff, 2008.

TYBURCZY, Jennifer. **Sex museums**: the politics and performance of display. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

UJRAVI, Stefan Cunha. **A história da humanidade contada pelos vírus**. São Paulo: Contexto, 2008.

UNAIDS. **Estatísticas globais sobre HIV 2019**. Disponível em: <<https://unAIDS.org.br/estatisticas/>>. Acesso em: 18 jul. 2019.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 2009.

VARELLA, Drauzio. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VERGHESE, Abraham. **Minha terra** – história de um médico nos tempos da AIDS. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VISUAL AIDS. Before there were memes, there was LOVE, AIDS, RIOT. **The Visual AIDS Blog**. Nova Iorque, 27 mar. 2013. Disponível em: <<https://visualaids.org/blog/before-there-were-memes-there-was-love-aids-riot>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

VITALE, Anita. **David was the lover and the partner of my best friend [...]**. Nova Iorque: 21 jul. 2022. Instagram: [@wojfound](https://www.instagram.com/p/CgSsQa7IN4e/). Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CgSsQa7IN4e/>>. Acesso em: 21 jul. 2022.

WALLACE, David Foster. **Graça infinita**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WARD, Michael H. **The sea is quiet tonight** – a memoir. Nova Iorque: Querelle Press, 2016.

WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. **Popismo** – os anos 60 segundo Andy Warhol. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

WATNEY, Simon. **Imagine hope**: Aids and gay identity. Londres: Routledge, 2000.

WATNEY, Simon. **Policing desire**: pornography, Aids and the media. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

WATNEY, Simon. **Practices of freedom**: selected Writings on HIV/AIDS. Londres: Rivers Oram Press, 1994.

WEEKS, Jeffrey. **Sex, politics and society** – the regulation of sexuality since 1800. Londres: Routledge, 2018.

WHITMAN, Walt. **Folhas de relva**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

WORTON, Michael. Beyond the (sick) man. In: WORTON, Michael; WILSON-TAGOE, Nana. **National healths**: gender, sexuality and health in cross-cultural context. Londres: Routledge, 2004.

WYLLYS, Jean. Aids é “câncer gay”, afirma deputado pastor Marco Feliciano. **Pragmatismo político**, João Pessoa, 20 set. 2012. Disponível em: <<https://www.pragmatismopolitico.com.br/2012/09/aids-cancer-gay-deputado-pastor-feliciano.html>>. Acesso em: 18 maio 2020.

WOJNAROWICZ, David. **Close to the knives** – a memoir of disintegration. Nova Iorque: Open Road Media, 2014a.

WOJNAROWICZ, David. David Wojnarowicz was a poet, a fighter, a hustler, a survivor. **The Art Newspaper**. Londres, 09 ago. 2018. Disponível em: <<https://www.theartnewspaper.com/2018/08/09/david-wojnarowicz-was-a-poet-a-fighter-a-hustler-a-survivor>>. Acesso em: 18 fev. 2023. Entrevista a Brian Allen.

WOJNAROWICZ, David. **In the shadow of the american dream** – the diaries of David Wojnarowicz. Nova Iorque: Open Road Media, 2014b.

WOJNAROWICZ, David. **Memories that smell like gasoline**. Nova Iorque: Open Road Media, 2014c.

WOJNAROWICZ, David. **Sounds in the Distance**. Londres: Aloes Books, 1982.

YINGLING, Thomas. **AIDS and the national body**. Durham: Duke University Press, 1997.

YOSHIDA, Myia. Amateurism inside Dumb Type. In: ECKERSALL, Peter; SCHEER, Edward; SHINTARO, Fujii (Eds.). **The Dumb Type reader**. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2017. ISSN 8763544938. Disponível em: <https://www.academia.edu/36434812/Amateurism_Inside_Dumb_Type>. Acessado em: 16 abr. 2021.

ZORZETTO, Ricardo. Tratamento experimental controlou HIV por seis meses após suspender remédios. **Agência FAPESP**, São Paulo, 23 abr. 2022. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/redacao/2022/04/23/tratamento-experimental-controlou-hiv-por-6-meses-apos-suspender-remedios.htm>>. Acesso em: 03 maio 2022.