

Ricardo Henrique Ayres Alves



Miasmas e Metáforas da Aids nas Artes Visuais

MIASMAS E METÁFORAS DA AIDS NAS ARTES VISUAIS



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE FURG

Reitor

DANILO GIROLDO

Vice-Reitor

RENATO DURO DIAS

Chefe de Gabinete do Reitor

JACIRA CRISTIANE PRADO DA SILVA

Pró-Reitor de Extensão e Cultura

DANIEL PORCIUNCULA PRADO

Pró-Reitor de Planejamento e Administração

DIEGO D'ÁVILA DA ROSA

Pró-Reitor de Infraestrutura

RAFAEL GONZALES ROCHA

Pró-Reitora de Graduação

SIBELE DA ROCHA MARTINS

Pró-Reitora de Assuntos Estudantis

DAIANE TEIXEIRA GAUTÉRIO

Pró-Reitora de Gestão e Desenvolvimento de Pessoas

LÚCIA DE FÁTIMA SOCOOWSKI DE ANELLO

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

EDUARDO RESENDE SECCHI

Pró-Reitora de Inovação e Tecnologia da Informação

DANÚBIA BUENO ESPÍNDOLA

EDITORA DA FURG

Coordenadora

CLEUSA MARIA LUCAS DE OLIVEIRA

COMITÊ EDITORIAL

Presidente

DANIEL PORCIUNCULA PRADO

Titulares

ANDERSON ORESTES CAVALCANTE LOBATO

ANGELICA CONCEIÇÃO DIAS MIRANDA

CARLA AMORIM NEVES GONÇALVES

CLEUSA MARIA LUCAS DE OLIVEIRA

EDUARDO RESENDE SECCHI

ELIANA BADIÁLE FURLONG

LEANDRO BUGONI

LUIZ EDUARDO MAIA NERY

MARCIA CARVALHO RODRIGUES

Editora da FURG

Campus Carreiros

CEP 96203 900 – Rio Grande – RS – Brasil

editora@furg.br

Integrante do PIDL

Editora Associada à



Ricardo Henrique Ayres Alves

MIASMAS E METÁFORAS DA AIDS NAS ARTES VISUAIS



Rio Grande
2021

© Ricardo Henrique Ayres Alves

2021

Diagramação da capa

Anael Macedo

Formatação e diagramação

João Balansin

Gilmar Torchelsen

Cinthia Pereira

Revisão Ortográfica e Linguística:

Júlio Marchand

Ficha Catalográfica

A474m Alves, Ricardo Henrique Ayres.
Miasmas e metáforas da aids nas Artes Visuais [Recurso
Eletrônico] / Ricardo Henrique Ayres Alves. – Rio Grande, RS :
Ed. da FURG, 2021.
59 p.

Modo de acesso: <http://repositorio.furg.br>
ISBN 978-65-5754-103-6 (eletrônico)

1. Artes Visuais 2. Aids 3. Enfermidade I. Título.

CDU 7:616

Catálogo na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos –
CRB10/2344

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	6
UMA INTRODUÇÃO AOS MIASMAS	8
O CORPO HEDONISTA	13
O CORPO ENFERMO E AS METÁFORAS	16
O CORPO MORIBUNDO	19
A ARTE, A AIDS E SUAS METÁFORAS	24
KEITH HARING	26
A PERSPECTIVA CONFSSIONAL	38
PEPE ESPALIÚ	40
LEONILSON	48
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	54
REFERÊNCIAS	57

APRESENTAÇÃO

Após a conclusão da tese de doutorado *Artes visuais e aids no Brasil: histórias, discursos e invisibilidades*¹ (2020), decidi reler o texto do trabalho de conclusão de curso *Aids e arte contemporânea em Keith Haring, Pepe Espaliú e Leonilson: miasmas e metáforas*² (2013), uma espécie de volta às origens que contemplava minha primeira aproximação às discussões sobre a arte e a enfermidade no mundo da pesquisa. Tal movimento se deve ao fato de, em diversos momentos da escrita da tese, recordar-me do que havia sido discutido nesta investigação inicial, que, com suas falhas e parcialidades, constituiu-se um trabalho pioneiro na investigação sobre a doença e a arte no país.

Foi diante dessa recorrente lembrança que reli o trabalho e procurei ajustar alguns detalhes de sua redação. Resisti ao ímpeto de reescrevê-lo completamente, compreendendo que o ideal seria apenas ajustar alguns aspectos, mantendo-me fiel ao seu contexto original de produção. Desse modo, reorganizei sua estrutura para compor um ensaio que, apesar de suas limitações, parece pertinente por algumas razões.

A primeira é a potência da escolha dos conceitos de *miasma* e *metáfora*, provenientes da teoria de Susan Sontag, que abrangem respectivamente o contexto de produção das obras e algumas das estratégias dos artistas para construir seus trabalhos. Ainda que a *metáfora* tenha bastante destaque

¹ Tese defendida no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, em Porto Alegre, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Santos, com financiamento da CAPES. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/214418>. Acesso em: 20 de jul. 2021.

² Trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais – Bacharelado com ênfase em História, Teoria e Crítica, apresentado no Instituto de Letras e Artes da FURG, sob orientação da Prof^a Dr^a Marlen De Martino em 2013.

na teoria da autora, pinçar a condição miasmática como o cenário no qual se desenvolvem as práticas artísticas atravessadas pela moléstia foi uma estratégia bastante eficiente para conceituar uma condição difusa e dispersa que inclui os preconceitos e a desinformação diante da doença.

Além disso, destaca-se, no texto, a construção de um horizonte teórico a partir dos conceitos de corpo hedonista, de corpo enfermo e de corpo moribundo, que, apesar de sua aparente rigidez, permitem a compreensão da enfermidade a partir de diferentes autores e perspectivas. Tais aportes e discussões auxiliaram a compreensão dos discursos presentes nas obras de arte, bem como de seus contextos de criação, abordando a época na qual a aids surge, a maior discussão das liberdades individuais, a chegada da moléstia e seus efeitos na sociedade na segunda metade do século XX.

Por fim, acredito que os três artistas sobre os quais o texto se debruça de forma mais intensa – Keith Haring, Pepe Espaliú e Leonilson – são exemplares de diferentes contextos e posturas, de forma que a análise comparativa de suas produções permite o estabelecimento de relações, sejam elas de proximidade ou de distanciamento, nas quais é possível identificar o atravessamento dos conceitos de miasma e de metáfora. Abordando artistas provenientes de diferentes locais – respectivamente os EUA, a Espanha e o Brasil –, o diálogo, a partir de suas produções, oscila entre o entendimento das especificidades locais e a amplitude global da pandemia.

Em tempos de reclusão em virtude do distanciamento social provocado pela COVID-19, a publicação deste trabalho se mostra uma importante iniciativa para pensar a relação das doenças com a arte, indo além da constatação da enfermidade como um tema nas obras, mas compreendendo-a em uma relação mais complexa a partir de seus impactos na arte e na cultura.

UMA INTRODUÇÃO AOS MIASMAS

Desde a identificação do HIV e da aids³ no início dos anos 1980, tanto a doença quanto seu agente causador provocaram uma forte crise no âmbito social, que parece ter se dissipado parcialmente após a descoberta de um tratamento que possibilitou uma relativa qualidade de vida para os portadores do vírus em meados dos anos 1990. Tal conjunto de drogas surgiu e se aperfeiçoou progressivamente, constituindo um grande avanço na resposta à moléstia, que anteriormente estava diretamente ligada à morte. Dessa forma, a aids passou a adquirir o status de doença crônica conforme as pessoas soropositivas começaram a ser medicadas com substâncias mais eficientes.

Desde seu surgimento, a aids foi revestida por diferentes discursos que delinearão seu impacto na sociedade, assim como havia acontecido com a tuberculose, a sífilis e outras enfermidades. Em 1978, a filósofa Susan Sontag publicou *A doença como metáfora*, texto no qual discorre sobre as associações metafóricas com o câncer. A autora buscou evidenciar as construções negativas associadas à moléstia, tendo em vista que elas prejudicavam o tratamento dos pacientes, pois o vulnerabilizavam de diferentes maneiras. Um exemplo seria a culpabilização do próprio doente, muitas vezes considerado culpado por possuir a doença sem que existisse nenhuma confirmação científica da causa da moléstia. Em 1989, com o texto *Aids e suas metáforas*, a autora retoma o tema, mostrando como a nova doença é associada a metáforas que dificultam a vida e o acesso ao tratamento pelos enfermos. Para construir sua teoria, Sontag traz à tona questões associadas ao processo de estigmatização de outras enfermidades ao longo da história, discutindo ideias e comportamentos baseados nos mais diversos preconceitos, e aproximando-os daqueles desencadeados como resposta ao HIV.

³ O termo aids atualmente possui a grafia em caixa baixa, tendo em vista sua incorporação pela língua portuguesa não mais como sigla, mas como substantivo. A grafia em caixa alta foi mantida quando usada nas citações diretas de outros textos presentes neste ensaio.

Desde o momento em que apareceram os primeiros casos no início dos anos oitenta, até a moléstia ganhar o status de epidemia ao longo dos anos subsequentes, a aids construiu uma trajetória de grande repercussão. Transmitido por fluidos corpóreos tais como o sangue, o sêmen e o leite materno, o HIV ataca o sistema imunológico deixando-o vulnerável a outros males que oportunicamente aproveitam tal fragilidade. Assim, o corpo era atingido por sucessivos assaltos, e os enfermos faleciam não em decorrência da doença em si, mas daquelas que se alojavam no corpo por sua causa.

No livro *Os homoeróticos*, de Délcio Monteiro de Lima (1983), sob o subtítulo *No modismo da síndrome*, sempre citando fontes estadunidenses, o autor informa que, a partir do início de 1982, começou a ser divulgada uma peste gay, que seria atribuída somente aos homossexuais masculinos. Na sequência afirma:

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

O trecho exemplifica a questão da ignorância a respeito da doença, que se apresentava como uma ameaça desconhecida. Fica evidente o caráter estigmatizador do termo peste gay, que direciona a enfermidade a um grupo específico, ao qual foi atribuída a aparição e a disseminação da moléstia, tendo em vista que os primeiros casos foram identificados em homens gays. Entretanto, outro fator que chama a atenção neste discurso é a falta de informações a respeito da nova doença.

A partir de sua identificação, uma série de receios e de preconceitos imersos em uma atmosfera de desconhecimento gerou um *zeitgeist* semelhante ao que era evocado na pré-modernidade, antes da descoberta dos micro-organismos que provocavam as doenças. Assim como a peste no passado, a aids encarnava o papel de um mal terrível que desafiava a então avançada medicina da época. Diante desse impasse,

havia o contexto propício para que a condição miasmática se desenvolvesse, permeando os discursos sobre a doença desde o seu surgimento.

A crença de que a ciência parecia já haver vencido qualquer possibilidade de uma nova epidemia foi abalada com o aparecimento da aids, evocando então o passado. Parece tentador compreender a associação entre esta doença e outras moléstias cujo flagelo assolou cidades inteiras, como os surtos recorrentes provocados pela peste bubônica, considerada a doença mais ameaçadora da Europa na Baixa Idade Média. Naquela época, um dos discursos utilizados para pensar as causas dessa epidemia era a teoria relacionada ao miasma. O termo, de origem grega, carrega traduções diversas. Segundo o dicionário Houaiss da língua portuguesa, o verbete é definido da seguinte forma:

miasma: (...) emanção a que se atribuía, antes das descobertas da microbiologia, a contaminação das doenças infecciosas e epidérmicas. 2 exalação pútrida que emana de animais ou vegetais em decomposição. 3 sensação de ansiedade opressora ou dificuldade de respirar; asfixia, sufocação, mal-estar (HOUAISS e VILLAR, 2002, p. 2481).

Assim, durante muito tempo, a palavra foi utilizada para definir a causa da contaminação de doenças e merece destaque que, na segunda definição encontrada no dicionário, a evocação de uma exalação pútrida de matéria orgânica em decomposição aproxima o termo do abjeto e do infeccioso, da sujeira que pode macular aquilo que se encontra sadio. É possível pensar então que o contexto no qual a aids se disseminou se relaciona com a ideia da disseminação de uma aura de podridão e pecado, e nesse contexto, os sinais da doença, como o emagrecimento e as manchas pelo corpo causadas pelo sarcoma de kaposi,⁴ por exemplo, seriam signos dessa atmosfera.

⁴ Tipo de câncer que acomete as camadas internas dos vasos sanguíneos. Era uma das moléstias oportunistas mais comuns e facilmente identificáveis no contexto da aids.

Nesse sentido, o corpo fragilizado denunciava a débil imunidade causada pela presença do HIV, e o preconceito da sociedade tornava esse fardo ainda mais pesado, já que além de causar a morte após um longo sofrimento, a doença ainda estava vinculada ao sexo, e, principalmente, àquele realizado entre homens. Sendo a conduta homoerótica uma prática dissidente que, até meados do século XX, era considerada uma doença, essas duas dimensões patológicas se complementaram na construção de um violento estigma contra os enfermos e contra os sujeitos homoeróticos.

Susan Sontag (2007) afirma que doenças como a cólera ou mesmo a propensão a adoecer “(...) eram atribuídas a uma atmosfera “infecta” (ou “impura”), emanações espontaneamente geradas por algo sujo” (SONTAG, 2007, p. 110). A autora também informa que, “em 1880, a comunidade científica já não acreditava em miasmas – nome dado a tais emanações – nem na geração espontânea” (SONTAG, 2007, p. 110). No entanto, tal noção resistiria à explicação do contágio por germes, como um fator de difícil definição que era utilizado na explicação de várias doenças. Assim, o surgimento de uma nova moléstia com a qual a ciência não conseguia lidar seria o cenário ideal para que tal ideia ganhasse novo fôlego.

Segundo algumas estimativas, os primeiros casos de aids ocorreram no final da década de 1970 nos EUA, no Haiti e na África Central. Porém, a descoberta e a definição deles só ocorreram em 1982, quando a nova síndrome foi identificada e classificada. Assim, naquele mesmo ano, também foi possível descobrir que o primeiro caso no Brasil havia ocorrido em 1980 e que o contato sexual, o compartilhamento de seringas para o uso de drogas injetáveis e a exposição ao sangue e a seus derivados eram fatores de transmissão da enfermidade. Em 1984, o retrovírus causador da moléstia foi isolado, sendo, no ano seguinte, denominado como HIV, *Human Immunodeficiency Virus*, ou, em português, Vírus da Imunodeficiência Humana.

Ao mesmo tempo em que se buscavam mais informações a respeito da doença, o que compreendia o desenvolvimento de tratamentos e a almejada cura, as pessoas vivendo com HIV/aids lidavam com o diagnóstico de que possuíam uma doença que os

conduziria à morte em um certo intervalo de tempo.

Nesse sentido, Sontag (2007) se refere ao estigma da aids afirmando que a imagem dos primeiros grupos contaminados pela doença, os homossexuais e os usuários de drogas injetáveis, foi construída a partir da sugestão de um castigo merecido como decorrência do desfrute hedonista das drogas e do sexo, aspecto que ocupa um papel central na responsabilização pelo contágio, ainda que existissem outras formas de adquirir o vírus, como no caso da transfusão sanguínea.

Aqueles que, por mais que se amplie o conceito de culpa, não podem ser considerados responsáveis por sua doença – por exemplo, os hemofílicos e pacientes que receberam transfusões de sangue – são por vezes tão discriminados quanto os outros (SONTAG, 2007, p. 99).

Ao mencionar culpa e responsabilidade, Sontag (2007) constata o estigma existente sobre certos comportamentos transgressores, para os quais a doença aparece como um castigo. A justificativa para um acontecimento fortuito como a aquisição de uma doença passa a ser evidenciada no discurso midiático, por exemplo, por meio do julgamento moral das condutas de uma parcela da sociedade.

Assim, durante um bom tempo, a aids foi vista por grande parte da população como uma doença cuja contaminação afetava um grupo de indivíduos situados à margem da norma, pois afetava os toxicômanos e homossexuais, bem como as demais pessoas que se relacionavam com eles. Sendo atribuída a um comportamento negativo fruto de um ambiente moralmente contaminado, sua evocação, de certa forma, remetia ao miasma. No entanto, é importante destacar que, nesse sentido, tal noção detinha não apenas uma conotação biológica, na qual os eflúvios dos corpos doentes eram prejudiciais ao ambiente saudável, mas também social, como se o próprio comportamento das pessoas com HIV/aids tivesse provocado a doença que os afligia.

É possível dizer que, na década de 1980, a aids surge em meio a um contexto miasmático, revestida de uma invisibilidade simbólica que esboça a distância a ser tomada diante de um grupo

socialmente enfermo. Jornais e revistas noticiavam o aparecimento de uma doença à espreita, latente, que poderia estar alojada nas células mesmo antes de apresentar sinais físicos visíveis, mas não somente isso: essa moléstia seria a certificação da fragilidade moral da sociedade, aspecto que denotava o estigma social e o miasma moral dos grupos a ela associados.

Para esclarecer as concepções sociais que envolviam os enfermos assim como seus corpos e os regimes de verdade atuantes sobre eles, é possível recorrer a uma investigação das questões associadas à sexualidade, destacando as suas modificações antes e durante o período da epidemia por meio de três tópicos: o hedonismo, a doença e a morte.

O CORPO HEDONISTA

As décadas de 1960 e 1970 são reconhecidas como um período de avanços no que diz respeito à reivindicação e à tomada de espaços sociais por minorias. Na sociedade ocidental, a luta pelo direito à igualdade promovida pelos movimentos negro, feminista e da diferença sexual, na época, denominado apenas como movimento gay, desencadeou reflexões sobre os papéis do corpo nas relações de poder que colocavam estes grupos em relação desigual ao grupo dominante, composto por homens brancos, heterossexuais e cisgêneros.⁵ Para Eleanor Heartney, que discute a presença desses grupos na arte contemporânea, a reivindicação desses sujeitos está diretamente relacionada com a noção do Outro:

Segundo a análise feminista e multiculturalista, a noção do Outro implica, inevitavelmente, uma hierarquia. Ser Outro é ser considerado menos que o indivíduo do sexo masculino e menos do que o branco, de descendência europeia. O Outro é visto como marginal, um elemento secundário na grande narrativa da história mundial (HEARTNEY, 1992, p. 65).

⁵ Importante ressaltar que muitos países da América Latina estavam sobre regimes ditatoriais nessa época, o que caracteriza uma situação ainda mais repressiva.

O debate de tais questões se refletiu na discussão sobre a dissidência a partir da crítica à repressão infringida a tais grupos, que passaram a ocupar outros espaços discursivos. Nesse sentido, Carlos Alberto Messeder Pereira afirma que os anos 1960 foram um período de consolidação e de disseminação do termo contracultura, que

“(...) ganhava um lugar de destaque na configuração de um discurso crítico diante das ideias e das instituições que então se afirmavam como hegemônicas. A famosa trilogia “sexo, drogas e rock-‘n-roll” ganhava ares de bandeira política de toda uma geração” (PEREIRA, 2004, p. 54).

A liberdade sexual e o uso de entorpecentes como uma maneira de transgredir a realidade social vigente foram assinalados como práticas características deste momento histórico, ecoando nos comportamentos dos anos e das décadas seguintes. Tais posicionamentos geraram controvérsias, configurando tensões entre os que apoiavam tais mudanças comportamentais e aqueles que não as consideravam adequadas.

Constituindo-se como uma enfermidade recorrente na comunidade homoerótica masculina, bem como na de usuários de drogas injetáveis, a aids foi associada a estes grupos numa tentativa de conferir um significado de cunho pecaminoso e desviante à doença, vista como um castigo. Sontag (2007) afirma que as epidemias e, em geral, as associadas à licenciosidade sexual dividem a população em dois grupos: os transmissores potenciais e 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 tem relações 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 numa proporção ainda maior do que ocorria no caso da sífilis (SONTAG, 2007, p. 99).

A filósofa também comenta o fato de outras doenças, tais como a peste e a sífilis, terem também sua origem atribuída a um “outro estrangeiro”, estranho e diferente àquele que profere esse discurso de temor do mal que vem alhures. Segundo ela, tal posição está relacionada aos conceitos de errado e de estranho, de modo que o errado é visto como uma forma potencial de poluição.

Ao evocar a comparação com a sífilis, Sontag destaca que tanto ela quanto a aids, apesar de possuírem características semelhantes, mantêm concepções diferenciadas a partir de suas especificidades. Além disso, observa que a forma de abordagem da aids enquanto uma invasão do corpo se assemelha à metáfora do câncer, mas que seu aspecto poluente é semelhante ao tratamento da sífilis, também uma doença sexualmente transmissível.

Sontag afirma também que a aids é ainda mais censurada do que outras doenças sexualmente transmissíveis, pois não é relacionada apenas ao excesso sexual, mas também a uma prática desviante do padrão, que seria antinatural: o sexo entre homens. Sobre essa questão e a relação com a contaminação por uso de drogas, afirma:

Contrair a doença através da prática sexual parece depender mais da vontade, e, portanto, implica mais culpabilidade. Os viciados que contraem a doença ao compartilhar agulhas contaminadas são encarados como pessoas que cometem (ou completam) uma espécie de suicídio inadvertido (SONTAG, 2007, p. 98).

A ideia de indivíduos específicos associados à contaminação gerou a denominação grupos de risco para definir aqueles mais sujeitos à enfermidade. O termo foi bastante criticado e caiu em desuso, pois promovia a discriminação de determinados indivíduos, além de não abarcar todos que foram atingidos pela doença. A posterior substituição pelo conceito de comportamentos de risco dá conta deste aspecto bem como desloca o foco do indivíduo para o comportamento como responsável pela transmissão. A

enunciação de que os viciados são encarados como suicidas atesta a grande relação que a doença possuía como arauto da morte: o comportamento de risco enquanto um sinônimo para a busca da finitude da existência. Ainda assim, o estigma da aids esteve mais ligado ao homoerotismo do que ao uso de drogas. Entretanto, as duas formas de contágio associadas à busca do prazer, fosse ele sexual ou narcótico, tiveram sua dimensão hedonista revestida pela enfermidade.

O CORPO ENFERMO E AS METÁFORAS

Sontag (2007, p. 11) fala do processo de estigmatização dos enfermos promovido pelo uso da metáfora quando afirma que: ‘Meu tema não é a doença física em si, mas os usos da doença como figura ou metáfora.’ Em seus dois textos, debate as doenças que eram o maior alvo desse processo quando de suas publicações, o câncer e a aids. A partir principalmente da comparação com as metáforas de outras doenças, como a tuberculose, Sontag estabeleceu um panorama sobre como os discursos presentes nestas metáforas podem ser perigosos no que diz respeito ao tratamento dos enfermos.

Para a autora, a imagem construída sobre a doença é maior do que a mesma: a associação a aspectos negativos projeta uma assustadora sombra sobre quem possui a moléstia. Por essa razão, muitas vezes, o diagnóstico do câncer era omitido do doente pela família.

Mentem para os pacientes de câncer não só porque a enfermidade é (ou se supõe ser) uma sentença de morte, mas porque é considerada algo obsceno – no sentido original da palavra: de mau agouro, abominável, repugnante aos sentidos” (SONTAG, 2007, p. 15).

O desejo de escrever esse primeiro texto foi proporcionado pela experiência pessoal de Sontag com o câncer. Após passar por diversos percalços em sua busca por tratamento, a autora realizou um trabalho dedicado a revelar os discursos associados à doença, problematizando-os. Nesse

sentido, sua iniciativa procura um esvaziamento das metáforas relacionadas à doença:

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 (SONTAG, 2007, p. 87-88).

No entanto, uma década depois, os discursos que envolviam o câncer, que, entre outras coisas, por vezes, atribuíam ao portador a responsabilidade pela doença, mesmo que sua causa fosse desconhecida, estavam enfraquecendo. A esse processo, a autora associava a ascendente franqueza em tratar do assunto por médicos e por familiares, além da substituição do posto de moléstia da moda por uma nova doença. “Toda sociedade, ao que parece, precisa identificar uma determinada doença com o próprio mal, uma doença que torne culpadas as suas “vítimas”; porém é difícil obcecar-se por mais de uma” (SONTAG, 2007, p. 89).

Assim, em seu segundo ensaio, afirma que a aids tem tomado o espaço do câncer, e que a nova doença teria grande potencial para gerar identidades deterioradas, termo proposto pela autora para assinalar a condição abjeta atribuída à síndrome. Dessa forma, Sontag procura evidenciar que um processo semelhante estava a ocorrer em relação a essa nova doença. Constituindo um campo ainda mais delicado devido a sua recente existência, a aids se mostrava um terreno fértil para tal abordagem.

Como era previsível, em se tratando de uma doença ainda não inteiramente conhecida, além de extremamente resistente a tratamentos, o advento desta nova e terrível doença – nova ao menos enquanto epidemia – proporcionou uma excelente oportunidade para a metaforização da moléstia (SONTAG, 2007, p. 90).

As características biológicas diferenciadas da aids a tornam não apenas uma enfermidade, mas inserem em seu

espectro a abertura para abrigar diversas outras doenças oportunistas que se aproveitam do estado fragilizado do sistema imunológico dos portadores da doença. “Estritamente falando, o termo AIDS – Síndrome da imuno-deficiência adquirida – não designa uma doença, e sim um estado clínico, que tem como consequência todo um espectro de doenças” (SONTAG, 2007, p. 90). Assim, a autora defende que diferente de outras moléstias, cuja caracterização consiste em um mal em si, a aids abriga todo um grupo de outras doenças que podem surgir, como um fungo que atinge o globo ocular, o sarcoma de kaposi, uma gripe ou mesmo a tuberculose.

Assim, o corpo enfermo pelo HIV não é apenas habitado por este vírus, mas um corpo vulnerável a diversas outras moléstias, fragilizado não só pelas debilidades que já adquiriu como também pelas que podem vir a se alojar no corpo. Essa visão que entende a perda da saúde como “(...) um risco mais do que uma patologia” é definida por Anne Marie Moulin (2009, p. 19) como um aspecto essencial da saúde no século XX. Assim, a aids se caracterizaria não só como uma doença, mas como uma doença que simula a postura da sociedade em relação à saúde.

Segundo Moulin (2009, p. 12), a definição criada, no século XX, pela Organização Mundial da Saúde, que define essa condição como “[...] estado de completo bem-estar físico, mental e social” se tornou referência. Porém, tal estado prevê uma totalidade difícil de ser alcançada, devido à enorme quantidade de fatores que podem interferir nesse delicado equilíbrio. Logo, se esse estado total é idealizado, é por meio dos medicamentos que serão necessários para a sua manutenção que esse corpo será controlado por diversos sistemas:

[...] a assim chamada medicina ocidental tornou-se não apenas o principal recurso em caso de doença, mas um guia de vida concorrente das tradicionais direções de consciência. Ela promulga regras de comportamento, censura os prazeres, aprisiona o cotidiano em uma rede de recomendações (MOULIN, 2006, p. 15).

Dessa forma, o estado de vigilância é constante, e mais que um corpo doente, possuímos um corpo sempre vulnerável à iminência intempestiva de se tornar doente. A justificativa para a constituição e a manutenção desse paradigma seria o grande avanço da medicina, que possibilitou o tratamento de diferentes enfermidades e conseqüentemente, maior longevidade para a população. Assim, a atenção e o controle do corpo estariam surtindo efeito no aumento da expectativa de vida, e devido a esse grande avanço de seus métodos e recursos, a medicina ganhou um novo status, ocupando papel de destaque na regulamentação do cotidiano.

É a partir dessa confortável situação que a descoberta das causas e dos tratamentos de doenças e de epidemias trouxe a segurança de que não estaríamos suscetíveis a episódios de grandes calamidades da saúde como o da peste bubônica ou mesmo da tuberculose novamente. Sontag (2007) comenta esse tema em relação às doenças sexualmente transmissíveis, que eram encaradas como algo que poderia ser curado pelos avanços da medicina, de modo que elas não causavam mais o mesmo temor de antigamente.

Desse modo, além de ser revestida pela concepção pré-moderna do miasma, a aids passa também a ser objeto privilegiado do escrutínio da medicina. As pessoas com HIV se tornam alvo tanto do desconhecimento – o que Sontag problematiza a partir do desejo de esvaziar o sentido das metáforas relacionadas à doença – quanto da vontade de saber, que, muitas vezes, revestiu-se de preconceitos e de posturas equivocadas sob o verniz da neutralidade científica.

O CORPO MORIBUNDO

No período compreendido entre o surgimento da doença e o desenvolvimento de um tratamento paliativo eficiente em meados da década de 1990, manifestar os sinais da aids, ou seja, do estado decorrente da contaminação pelo HIV, equivalia a uma sentença de morte anunciada. As enfermidades oportunistas apareciam uma sobre as outras, e mesmo que existissem estados de melhora aparente, a degradação do

corpo e a chegada da morte eram, na maior parte das vezes, inevitáveis. A breve época de maior liberdade que Gert Hekma (2006) identifica a partir do levante em Stonewall⁶ em 1969 é abalada com o surgimento da moléstia. E, se antes as doenças transmitidas por via sexual podiam ser tratadas com antibióticos e outros procedimentos, agora o oponente era muito mais poderoso, pois não havia uma cura ao alcance da população.

Nesse sentido, a perspectiva de uma doença que marcava, de forma tão evidente, a chegada da morte não poderia ser mais desafiadora para uma sociedade que justamente procurava se proteger, cada vez mais, dessa ideia. O sociólogo Norbert Elias (2001) acredita que, durante seu processo civilizador, o homem foi se afastando gradualmente daquilo que o atrelava aos condicionantes naturais: a fragilidade das entranhas, a finitude do corpo e a efemeridade da carne. Na tentativa de findar a preponderância da natureza animal, a ideia da morte foi sendo gradativamente renegada. Segundo ele, “Em épocas mais antigas, morrer era uma questão muito mais pública do que é hoje” (ELIAS, 2001, p. 24).

Isso acontecia também devido às próprias características das sociedades antigas: as pessoas dificilmente estavam sozinhas, principalmente devido ao compartilhamento da casa, espaço onde se nascia e onde era velado o corpo do cadáver. Atualmente, as formas de lidar com a morte, seja pelo isolamento dos indivíduos seja por outros procedimentos adotados diante desse acontecimento, diminuem o contato das pessoas com o moribundo.

Elias apresenta diversos indícios que atestam sua teoria, sendo possível destacar entre eles a maneira dos adultos abordarem o tema da morte com os mais jovens: quando ocorre o falecimento de alguém com quem a criança tem contato, é comum que sejam utilizados eufemismos como “ele foi viajar”,

⁶ Em 1969, um grupo que frequentava o bar Stonewall, em New York, revoltou-se contra a violência policial motivada pela sua orientação sexual. O episódio ficou conhecido como um marco na história do ativismo das dissidências sexuais e de gênero.

“está num lugar melhor e não pode se comunicar”. Tais frases evidenciam um processo de distanciamento da realidade da condição humana e da sua finitude: o receio sobre a morte é tanto que calar sobre ela parece o mais sensato.

Nesse sentido, uma das consequências de tal receio em tratar do fim da vida se traduz no afastamento daqueles que estão mais próximos desse evento, os moribundos, sejam eles os velhos ou os jovens adoecidos. Para o autor, morrer é um processo que pode ocorrer aos poucos e, quando existe a possibilidade da iminência da morte, as pessoas podem estar muito fragilizadas pela consciência de seu estado moribundo e pela solidão provocada por esse momento.

O fato de que, sem que haja especial intenção, o isolamento precoce dos moribundos ocorra com mais frequência nas sociedades mais avançadas é uma das fraquezas dessas sociedades. É um testemunho das dificuldades que muitas pessoas têm em identificar-se com os velhos e moribundos (ELIAS, 2001 p. 8).

Quando Elias afirma que a decadência isola esses seres humanos, traz à luz o medo da morte, conceituando esse tema na contemporaneidade por meio de quatro questões: os fenômenos de extensão da vida individual; a experiência da morte como estágio final de um processo natural; o grau relativamente alto de pacificação interna nessas sociedades e o alto grau e padrão específico de individualização.

O primeiro fator refere-se à extensão do tempo de vida. Segundo o autor, “numa sociedade com uma expectativa de vida de setenta e cinco anos, a morte para uma pessoa de vinte ou mesmo trinta anos é consideravelmente mais remota que numa sociedade com uma expectativa de vida de quarenta” (ELIAS, 2001, p. 54). Logo, a postergação da morte faz com que ela seja uma ideia menos recorrente, pois só se configura como uma preocupação conforme esteja temporalmente próxima.

Outra característica seria pensar na morte como o fim de um processo natural, o que, segundo o autor, é fruto de uma

sociedade que vive sobre o signo da ciência. Essa perspectiva também auxiliaria na aceitação da morte, já que ela faz parte de um processo natural ordenado, o que é característico do momento atual: “As pessoas sabem que a morte chegará, mas saber que ela é o fim de um processo natural ajuda a aliviar a angústia” (ELIAS, 2001 p. 56).

O alto grau de pacificação interna das sociedades atuais é outra das características que conceituam o modo pelo qual lidamos com a morte. Numa sociedade em que não existem grandes conflitos, ou em que ao menos as regras de convivência tentam manter um certo grau de pacificação, a morte por uma questão violenta pode parecer estranha e criminosa, de forma que o normal é uma morte pacífica, na cama, resultado de doença ou do enfraquecimento geral do corpo provocado pela velhice. O sociólogo discute, ainda, como esse processo difere nas sociedades que não possuem instituições de monopólio da violência física, tal como a força policial e as sociedades guerreiras, e atenta para os números significativos de acidentes, homicídios e outros conflitos que resultam em padrões de violência, em nossa sociedade, que questionam essa idealização.

Por sua vez, o alto grau de individualização é a última das características propostas pelo autor, que destaca o fato de as pessoas se entenderem de maneira individualista na atualidade. Assim, ao buscarem um sentido para a vida, ignoram a importância do outro, o que constituiria um vazio.

Sua busca de sentido é uma busca pelo sentido de uma pessoa individual em isolamento. Quando deixam de encontrar essa espécie de sentido, a existência humana lhes parece sem sentido; sentem-se desiludidos; e o vazio de sentido assim estabelecido para a vida humana geralmente encontra a seus olhos sua expressão suprema na constatação de que cada ser humano deve morrer (ELIAS, 2001, p. 62).

Tal característica aponta para uma nova perspectiva no desenvolvimento de sua teoria: o enfoque agora não é como a sociedade trata a morte, mas como o moribundo se vê nesse

processo: “Nestas sociedades, compreensivelmente, tendências a sentimentos de solidão e isolamento muitas vezes fazem parte da estrutura da personalidade dos próprios moribundos” (ELIAS, 2001, p. 67). Assim, é necessário lidar com a reclusão do próprio moribundo, além do receio que as pessoas sadias têm em relação a ele.

Dessa forma, cada vez se vive mais tempo e o contato com a morte é cada vez menor, de modo que seus rituais e as imagens dele advindas são inscritas em espaços remotos, distantes do ambiente e do convívio familiares. Os corpos são velados não mais em casa, mas em capelas específicas e distantes do lar, sendo que, muitas vezes, os indivíduos faleceram em hospitais e não em suas residências. Esse repúdio ao moribundo pode ser então pensado como uma das razões para o receio e a estigmatização da pessoa com HIV/aids, associada diretamente a uma doença que causava uma morte dolorosa em um curto intervalo de tempo.

Ao estabelecer relações sobre esses aspectos que descrevem uma faceta da sociedade ocidental ao final do século XX, é possível perceber que todos confrontam uma espécie de crise a partir do momento em que surge a doença. O hedonismo proclamado por uma nova fase de maior liberdade, com corpos e com subjetividades em plena emancipação, assim como o desenvolvimento científico assinalado pelo progresso da medicina, que acumulava a superação de diversas epidemias avassaladoras caíram por terra diante do surgimento e da propagação do HIV, colocando em xeque tais avanços diante da iminência do fim: de casos pontuais a doença se espalhou, gerando numerosas notificações, de epidemia passou a ser pandemia,⁷ afetando diretamente o final do século XX.

⁷ A epidemia designa um quadro no qual a doença se estabelece por meio de casos frequentes. Esse quadro passa a ser pandêmico a partir do momento em que se espalha por uma grande área, como um continente ou até mesmo por todo o planeta.

A ARTE, A AIDS E SUAS METÁFORAS

A partir de sua presença incontornável, a enfermidade ocupou os mais diversos contextos sociais, sendo abordada por diferentes mídias e expressões culturais. Filmes como *Philadelfia* (1993), de Jonathan Demme, traziam o preconceito em relação à doença para o grande público das salas de cinema. Iniciativas culturais diversas arrecadavam dinheiro para o tratamento dos doentes e para o investimento em pesquisas que buscavam uma cura. Órgãos governamentais de saúde, ONGs, celebridades: muitos foram mobilizados pela enfermidade, que constituiu um tema recorrente nas duas últimas décadas do século XX. Especificamente no campo das artes visuais, alguns artistas, vivendo ou não com o vírus, manifestaram, em suas obras, a presença da moléstia, tema também debatido pela crítica de arte e por suas demais instâncias teóricas.

A crítica estadunidense Eleanor Heartney (2002), ao discutir a pós-modernidade nas artes visuais, busca conceituar a década de oitenta também a partir do miasma da epidemia, principalmente no que se refere à dissidência sexual.

Durante a década de 80, questões de sexualidades alternativas e desejo homossexual começaram a vir à tona em uma população galvanizada pela ameaça da AIDS. O mesmo tipo de discussão em torno da identidade feminina emergiu entre artistas e teóricos do mundo gay. Mais uma vez, grande parte do foco envolvia questões de representação e a possibilidade de um olhar homossexual (HEARTNEY, 2002, p. 62).

O historiador da arte inglês Julian Bell (2009), ao construir sua história da arte mundial, evidencia o contraste entre um período hedonista e o período pós-aids: “O choque causado pela entrada da SIDA num *Zeit-geist* anteriormente hedonista veio colocar o *pathos* ao lado do seu *bathos*: (...) A vergonha ocupava um lugar importante na trama emocional da altura. O mesmo acontecia com a indecência” (BELL, 2009, p. 454).

A obra *Sin título XIII (Ejaculate in trajectory)* (1988)⁸ de Andres Serrano (1950–) é um caso no qual esse *zeitgeist* pode ser percebido. O trabalho consiste na fotografia de uma ejaculação. A captação do esperma, no momento da sua propulsão, não é uma imagem diretamente relacionada à aids. No entanto, tendo em vista a data da sua criação, é difícil não associar a imagem de um dos vetores do vírus à pandemia que acontecia naquele instante: assim, os fluidos corporais adquirem nova significação que vai além da sua conotação erótica.

A respeito desse tema é possível mencionar um trabalho de Marcel Duchamp (1887–1968). O artista realizou uma série de trabalhos chamada *Boîte-en-valise*, que eram espécies de *kits* com reproduções miniaturizadas de suas obras, que continham também uma dedicatória a mão e uma obra inédita. *Paysage fautif* (1946) era a obra inédita do conjunto presenteado à artista brasileira Maria Martins, com quem mantivera uma relação amorosa.

Considerada uma pintura abstrata, posteriormente foi descoberto que ela foi realizada com esperma. Assim, percebe-se a diferença conceitual que existe entre os trabalhos de Serrano e Duchamp: o mesmo material pode, em diferentes épocas, tanto simbolizar o sexo e a relação entre os amantes, quanto uma doença que se espalha por meio dos fluidos corporais. A materialidade destas obras também traz significados: o esperma de Duchamp repousa seco em uma moldura, com fundo um negro que destaca o gozo, como uma espécie de relíquia, enquanto o de Serrano é o registro da ejaculação: transmite o movimento do fluido, a emergência e a força e o poder desse dispêndio.

É a partir da particularidade do entrelaçamento entre a aids e as artes visuais que gostaria de apresentar algumas considerações sobre três realizadores que, por meio de diferentes metáforas, e igualmente cercados pelos miasmas da enfermidade, produziram trabalhos que discutiam o impacto da moléstia na sociedade e também em suas vidas. Nesse sentido,

⁸ Disponível em: <http://andresserrano.org/series/bodily-fluids>. Acesso em: 20 jul. 2021.

em contraposição ao esvaziamento das metáforas prejudiciais aos enfermos problematizadas por Sontag, ofereço como contraponto as metáforas produzidas pelos artistas, que muitas vezes se constituíram como um importante contradiscurso que se distanciava dos preconceitos hegemônicos, criticando a estigmatização e o senso comum sobre a doença.

KEITH HARING

Conceber a aids por meio de uma trajetória que atravessa o hedonismo, a doença e a morte fundamenta um horizonte teórico onde as obras de arte podem ser inscritas. É a partir da concomitância de tais aspectos que os trabalhos apresentados, neste texto, podem ser pensados, articulando diferentes proposições e discursos, apresentando construções metafóricas que evocam a resistência, a resposta à aids e também a diversidade das proposições artísticas contemporâneas.

Keith Haring (1958–1990) é um dos artistas mais significativos quando se fala da arte dos anos 1980 nos Estados Unidos. Herdeiro da estética *pop* foi influenciado por Andy Warhol, de quem ficou amigo e teve como parceiros artísticos o pintor Jean-Michel Basquiat e a cantora Grace Jones. Tornou-se um artista ícone de sua geração, possuindo uma iconografia de fácil reconhecimento: a imagem do bebê engatinhando, o cachorro latindo e suas figuras humanas estilizadas podem ser encontradas nos mais diversos produtos como *bottons*, camisetas e imãs até os dias atuais.

Haring circulava pelo *underground* de Nova York e começou sua carreira desenhando, com giz, em espaços publicitários ociosos no metrô da cidade, posteriormente tendo seu trabalho reconhecido pelo circuito artístico. Desde então, construiu uma carreira baseada em diversos trabalhos de pintura sobre lona, desenhos, painéis públicos e diversas aplicações dos seus trabalhos em outros suportes, fossem eles objetos de arte ou produtos deles decorrentes⁹, imprimindo, em seu estilo

⁹ Haring inclusive criou uma loja para comercializar seus produtos, a *Pop Shop*.

linear, uma forte marca pessoal de fácil reconhecimento.

Seus temas eram oriundos de uma órbita própria, referenciados sempre na vida do artista e no que lhe cercava: "(...) nada do que Haring pintou era desconhecido do público. Copiava e integrava aquilo que via a sua volta" (KOLOSSA, 2005, p. 8). Nesse sentido, suas temáticas sempre operaram no entorno de suas vivências, e não faltaram referências ao homoerotismo na sua produção, aspecto presente em figuras masculinas estilizadas como as da obra *Self Portrait with Juan* (1988)¹⁰, na qual os dois homens são representados apenas por uma pequena parte de seus corpos que inclui seus pênis eretos.

Assim, não é uma surpresa que a temática da aids tenha surgido em seus trabalhos, já que o artista estava imerso no *zeitgeist* de sua geração, apropriando-se de suas experiências e do seu entorno para construir seus trabalhos. Em uma passagem, Kolossa (2005, p. 71) afirma que "a vida é muito frágil. Uma linha muito fina separa-a da morte. Tenho consciência que caminho sobre esta linha".

Vivenciando a crise da aids, o artista passa a atuar principalmente como um divulgador de questões relativas à prevenção e ao enfrentamento da moléstia. Tal como os murais que realizou advertindo ao uso do crack, como em *Crack is wack!* (1986),¹¹ a tentativa de construir algo semelhante pode ser visto em diversos trabalhos artísticos que orientavam práticas sexuais seguras, assim como o esclarecimento e o engajamento na resposta à aids, perspectiva também adotada por artistas como o espanhol Pepe Miralles (1959–).

A prevenção, assim como a mudança nos padrões que ditavam as sexualidades podem ser percebidas em *Safe Sex* (1988).¹² A obra possui duas figuras humanas segurando o pênis uma da outra. O anúncio de sexo seguro, em letras vermelhas e amarelas, aparece como um grande anúncio sobre os

¹⁰ Disponível em: <https://www.haring.com!/art-work/210>. Acesso em: 20 jul. 2021.

¹¹ Disponível em: <https://www.haring.com!/art-work/108>. Acesso em: 20 jul. 2021.

¹² Disponível em: <https://www.haring.com!/art-work/604>. Acesso em: 20 jul. 2021

personagens cobertos de bolinhas, que se movimentam a partir da masturbação mútua, uma modalidade sexual livre de qualquer possibilidade de contágio. É uma espécie de esclarecimento de como prevenir a doença, que mostra a mudança de paradigma em que se encontrava toda uma geração que havia exercido a liberdade sexual e que agora precisava se reinventar. Além disso, é importante destacar que, em suas cabeças, as duas figuras possuem um X, símbolo de interdição, e que as pequenas manchas sobre seus corpos podem remeter ao sarcoma de kaposi: tais aspectos indicariam a condição enferma dos corpos, que não seria um problema diante de uma prática pela qual não é possível transmitir o vírus. Como discute Sontag (2007, p. 135), “numa epidemia em que não há perspectivas imediatas de se descobrir uma vacina, muito menos uma cura, a prevenção desempenha papel importante.”

Em outros trabalhos, Haring seguiu uma perspectiva engajada mais ampla, como em *Stop Aids* (1989),¹³ que apresenta a estampa de uma cobra sendo cortada por uma tesoura curiosa, na qual cada lâmina possui uma imagem semelhante à forma humana. A composição sugere que somente cooperação entre as pessoas poderia encerrar com aquela epidemia, algo semelhante à composição de *Fight Aids Worldwide* (1990),¹⁴ obra na qual constam várias figuras humanas entrelaçadas que evocam a importância da união pela luta contra a enfermidade.

Em outra série de trabalhos, Haring havia criado uma metáfora visual para representar a doença para além da cobra utilizada anteriormente: uma espécie de espermatozoide negro, com chifres. Permeando diversos contextos, sua presença trazia duas questões à tona: o contágio e a doença como um fardo difícil de ser carregado.

Nesta série de trabalhos de 1988,¹⁵ as formas de contrair

¹³ Disponível em: <https://visualaids.org/artists/keith-haring>. Acesso em: 21 jul. 2021.

¹⁴ Disponível em: <https://www.haring.com/!/art-work/787>. Acesso em: 21 jul. 2021.

¹⁵ Disponível em: <https://www.haring.com/!/year/1988>. Acesso em: 20 de jul. 2021.

a moléstia, por meio do sexo sem preservativos e do uso de seringas, foram representadas em desenhos nos quais o espermatozoide negro saía do pênis e da vagina desprotegidos ou até mesmo se enrolava na borracha que circundava o braço de um usuário de drogas. O mesmo ser aparecia saindo de um ovo, sob as costas de um homem. Em algumas representações, o ovo eclodia e a moléstia saía para horrorizar a população, como em *Sem título* (1988),¹⁶ que narra este episódio em quadros sequenciais, tal como uma história em quadrinhos. Para Kolossa (2005, p. 7), “Haring pinta a doença como um mal quase insuportável, como um ovo de cuco que a pessoa infectada tem que carregar por toda parte.”

Outros trabalhos pertencentes ao projeto *Apocalypse* (1988), desenvolvido em parceria com o escritor William Burroughs, inserem o símbolo em diferentes contextos, como em *Apocalypse 7* (1988)¹⁷ e *Apocalypse 8* (1988)¹⁸, intrincadas composições que remetem a uma aura de confusão e de desordem, na qual o espermatozoide parece se mover facilmente. Em outro trabalho,¹⁹ o abjeto ser transita próximo a uma suástica nazista; ou então, é apresentado enrolado em uma cruz, um tubo de ensaio e uma cifra.²⁰

É fácil entender o porquê de tais símbolos, que sugestionam a relação da enfermidade com o holocausto, a ciência, o dinheiro e a religião. Sobre esse último tema, é possível aferir que adentrar no debate a respeito dos discursos discriminatórios em relação à aids sempre traz as vozes de um fundamentalismo religioso cujo discurso de culpabilização dos enfermos só contribuiu para sua estigmatização. Sontag (2007, p. 124), por exemplo, menciona o discurso do pastor batista

¹⁶ Disponível em: <https://www.haring.com/!/art-work/617>. Acesso em: 20 de jul. 2021.

¹⁷ Disponível em: <https://www.haring.com/!/art-work/116>. Acesso em: 20 de jul. 2021.

¹⁸ Disponível em: <https://www.haring.com/!/art-work/117>. Acesso em: 20 de jul. 2021.

¹⁹ Disponível em <https://www.haring.com/!/art-work/613>. Acesso em: 20 de jul. 2021.

²⁰ Disponível em: <https://www.haring.com/!/art-work/612>. Acesso em: 20 de jul. 2021.

Jerry Falwell, o qual afirma que a aids seria a condenação de uma sociedade que não vive segundo os mandamentos de Deus. Tal frase soa criminosa diante de uma situação tão preocupante e sobre a qual pouco se podia dizer com certeza. Além disso, a procura por um alvo ao qual direcionar a culpa ignora o pesado fardo que a doença traz consigo para a sociedade em geral, e, principalmente, para as pessoas vivendo com HIV.

Ainda sobre os símbolos apresentados por Haring, pode ser comentado o espectro que sai do tubo de ensaio, que pode estar relacionado com a teoria de que o vírus HIV teria sido criado em laboratório. Em *Os Invisíveis*, história em quadrinhos com roteiros de Grant Morrison e arte de Phil Jimenez, um grupo de aventureiros descobre a cura da doença guardada em um laboratório, sugerindo que ela seria uma arma biológica produzida artificialmente, tendo sido lançada sobre o continente africano para atender a interesses particulares.

Teorias como essas fizeram parte de debates recorrentes no que diz respeito à origem da doença. Segundo Sontag, a busca por um bode expiatório é um comportamento recorrente em épocas de grandes epidemias: no final do século XV, quando a sífilis adquiriu caráter epidêmico na Europa, os nomes dados para a doença sugeriam sempre que ela vinha de longe: “(...) para os ingleses, era o “mal-francês”; para os parisienses, o *morbus germanicus*; para os florentinos, o “mal de nápoles”; para os japoneses, a “doença chinesa” (...)” (SONTAG, 2007, p. 114).

A partir dessa constatação, é possível entender que a culpabilização do continente africano, visto como berço do HIV, bem como a contrapartida de atribuir a alguma nação a criação do vírus pertence ao campo das teorias conspiratórias movidas pelo desconhecimento e pelo receio de que a doença se viu cercada desde seu surgimento. Ainda é possível comentar a sugestão de que o vírus inócuo presente no macaco da espécie Rhesus fora transmitida aos humanos pelo sexo, tornando a doença ainda mais pecaminosa por se relacionar com a bestialidade, e ignorando a ingestão da carne contaminada como uma possibilidade de transmissão.

O pavor diante da enfermidade gerou não apenas teorias conspiratórias infundadas, mas também provocou mudanças nos comportamentos sexuais: agora, o sexo deveria ser protegido. Sobre isso, Haring traz sua experiência pessoal que elucida algumas questões.

Não deixei de fazer sexo, mas fiz sexo seguro, ou o que se considerava e entendia como sexo seguro, nesse tempo. Tornei-me mais consciente da necessidade da minha autoprotecção. Ainda se podia fazer muita coisa e continuei a ser mais ou menos activo. Mas em 1985 a SIDA tinha mudado Nova Iorque” (HARING *In*: KOLOSSA, 2005, p. 71).

A influência da aids nas caracterizações da sexualidade é discutida por Pereira (2004, p. 55), que destaca a enfermidade como um dos fatores que virá a redefinir o conceito de homossexualidade, desenvolvido originalmente no século XIX. Segundo o autor, a consolidação do movimento gay, na década de setenta, culminou “[...] com a “questão homossexual” posta na mesa enquanto uma prática e um comportamento legítimos, com um “lugar social” assegurado, capazes de sustentar os contornos de uma identidade socialmente reconhecida, embora, evidentemente, preconceitos localizados persistissem com grande vigor.”

O autor evidencia que isso ocorria principalmente nos grandes centros urbanos, um dado importante quando se fala do processo de sociabilização dos desvios da heteronorma. Além disso, discute que a ideia de uma contaminação gay na sociedade é substituída pela contaminação do vírus HIV associado a este grupo, causando “(...) uma postura anti-gay que nos anos oitenta viriam testemunhar em diferentes setores da vida social” (PEREIRA, 2004, p. 56).

Diante de um quadro no qual as liberdades individuais vinham ganhando progressivo espaço, foi com perplexidade que se viu o reforço de ideias já enfraquecidas, como a concepção da prática homoerótica como doença. Pereira (2004) aponta para a existência de diversos aspectos desse movimento,

destacando a tentativa de medicalização da homossexualidade, assim como a ideia de perversão e a crítica à promiscuidade: “de alguma forma, é como se a barreira que impedia a formulação pública de preconceitos tivesse sido derrubada pelo aparecimento da AIDS” (PEREIRA, 2004, p. 56).

Nesse contexto conturbado, a comunidade gay se viu vulnerável. Porém, se num primeiro momento os sujeitos associados ao homoerotismo sofreram um novo processo de estigmatização, foi a partir do episódio da enfermidade que os movimentos sociais relativos à diferença sexual tiveram maior visibilidade. No contexto da epidemia, tais grupos passaram a ocupar um papel central nos debates sobre a aids, de modo que diferentes instituições estabeleceram diálogos com eles, os quais amadureceram sua atuação a partir da situação desencadeada pela aids.

A perspectiva do filósofo Michel Foucault (2009, 2004) sobre a sexualidade e as relações de poder podem se aproximar desta análise. Foucault, ao desenvolver seus estudos sobre a história da sexualidade, foi uma das vozes que se voltou contra o discurso biológico que amparava o estigma social da sexualidade, não conseguindo terminar sua obra, deixando três volumes completos e o quarto em andamento, vindo a falecer em decorrência da aids.

Nestes estudos, investigou a sexualidade com um dispositivo, no qual se estabelecem relações de poder. Fugindo de uma perspectiva reducionista que veria a proibição da sexualidade como o eixo condutor da pesquisa, sua abordagem aponta para a maneira com que se desenvolveram as relações de poder no interior deste dispositivo. Assim, a ideia de repressão das práticas sexuais só evidenciaria a importância deste aspecto na vida social, pois as limitações e as proibições deixariam este aspecto da vida em destaque: “Para saber quem és, conheça teu sexo. O sexo sempre foi o núcleo onde se aloja, juntamente com o devir de nossa espécie, nossa “verdade” de sujeito humano” (FOUCAULT, 2010, p. 229).

É necessário pontuar que Foucault entende o poder como uma relação estabelecida em diferentes direções, que funciona mais como uma rede do que como uma relação de única

direção, tendo em vista sua dimensão relacional. Tal ideia é exemplificada pelos discursos de poder que atingem os enfermos, simultaneamente inferiorizados e visibilizados a partir da aids, já que passaram a ocupar um papel central no debate público.

Esse tipo de situação aparentemente contraditória pode ser percebido em outros exemplos, como na abordagem do erotismo por Haring, que além de exaltar o sexo seguro e produzir trabalhos eróticos, também pintou o sexo como algo repulsivo. Desviando-se da perspectiva informativa, *Sem título* (1985)²¹ é um dos trabalhos mais impactantes de Haring. Todavia, novamente o artista cria uma imagem metafórica para representar a doença: uma espécie de corpo disforme, um Frankenstein orgiástico que representa a aids. A lona amarela é coberta pelos traços de tinta negra que constituem a criatura antropomórfica formada por um emaranhado de corpos e de linhas cujas ambiguidades tornam duvidosas as fronteiras entre os seres humanos e a asquerosa figura central.

Este é um corpo confuso: seres humanos se mesclam e constituem a entidade, entretanto eles parecem simultaneamente perecer devido à sua ligação com ela. Quatro figuras estão inclinadas com as cabeças no interior da entidade, presas em sinal de subserviência. Abaixo da cabeça principal do ser monstruoso pode ser percebido um misto de órgãos sexuais. Além disso, outros fatores trazem à tona a relação entre a moléstia e o sexo: duas figuras penduradas de cabeça para baixo por seus pênis esticados apresentam um “x” no lugar do olho, sugerindo que estão mortas em virtude da moléstia.

A constituição da materialidade da doença a partir dos indivíduos é assombrosa, indicando o contágio e a enfermidade como um problema de muitos, talvez em uma referência à sua própria forma de disseminação. No pescoço, o estranho ser traz consigo um cartaz com um “x”, em vermelho, que poderia representar tanto a repulsa quanto funcionar como um símbolo de atenção. Pequenas cabeças cadavéricas aladas aparecem

²¹ Disponível em: <https://www.haring.com/!/art-work/69>. Acesso em: 20 jul. 2021.

com suas bocas abertas sobre a imagem asquerosa, uma referência direta à representação de anjos em obras sacras. As linhas de ação ao seu redor sugerem movimento, aspecto que se combina com suas bocas abertas, como se estivessem surpresas, assustadas e gritando. Segundo Kolossa (2005), as vítimas do monstruoso ser estariam perecendo, após realizarem suas fantasias, como uma morte obtida após o prazer. Aqui o sexo é desenhado com as linhas mais repugnantes possíveis. Não é somente o medo da doença ou o receio do outro em virtude da moléstia, mas algo maior, como a melancolia que reveste o sexo, outrora símbolo do hedonismo, como um símbolo de morte, algoz de toda uma geração.

Em 1988, durante uma viagem ao Japão, surgem manchas avermelhadas no corpo de Haring: marcas de uma das doenças hospedeiras que se alojam no portador do vírus, o sarcoma de kaposi. “Ao longo da década de 1980, sempre soube que podia ser um fácil candidato à SIDA. Eu sabia disso porque havia toda a espécie de promiscuidade em cada esquina da cidade de Nova Iorque – e eu participava bastante em tudo isso” (HARING *In*: KOLOSSA, 2005, p. 80-81).

Uma das imagens do final da carreira do artista foi *Silence = Death* (1989).²² Nesse trabalho, emerge a equidade entre o silêncio e a morte em uma composição sóbria. O silêncio surge nas figuras humanas padronizadas, com as mãos sobre sua face vazia. Suas mãos sem dedos tentam tapar os olhos, as bocas e as orelhas. Elas cobrem toda a imagem, mas não conseguem esconder o grande triângulo rosa que emerge do centro da figura. O símbolo que foi utilizado para marcar homossexuais, nos campos de concentração criados pelo regime nazista, ressurgiu em uma analogia que leva em conta o número de mortos pela enfermidade, um paralelo entre o genocídio provocado pela guerra e as mortes causadas pela pandemia, o que evoca das discussões de Sontag (2007) sobre as metáforas militares.

²² Disponível em: <https://www.haring.com/!/art-work/25>. Acesso em: 20 jul. 2021.

Em *Ignorance=fear* (1989)²³ Haring produz um trabalho semelhante, pintando apenas três figuras que cobrem os órgãos dos sentidos, sendo emolduradas por dois pares de palavras, “ignorância = medo” acima e “silêncio = morte”. Na porção inferior direita, além do triângulo rosa consta uma menção ao coletivo ACT UP, AIDS Coalition to Unleash Power, com o qual o artista colaborou.

O ativismo em que estavam engajados Haring e o ACT UP foi o resultado do silêncio que ocupou o lugar dos debates sobre a enfermidade nos EUA, ignorada durante muitos anos pelo governo de Ronald Reagan. O silêncio do governo era um aliado da desinformação sobre a enfermidade. Um exemplo pode ser o embate sobre a maneira de abordar os meios de prevenção nas escolas:

Será que a América se tornou um país em que não é permitido discutir os Dez Mandamentos em sala de aula, mas o professor tem a obrigação de ensinar maneiras de praticar a sodomia com segurança?”, pergunta Pat Buchanan, protestando contra a proposta “insensata” contida no recente relatório da comissão presidencial a respeito da epidemia, presidida pelo almirante Watkins, no sentido de punirem-se os casos de discriminação contra aidéticos. (SONTAG, 2007 p. 127-128).

Sobre este tipo de reivindicação, Sontag afirma que a Europa de um modo geral conseguiu escapar do discurso moralista e realizou campanhas mais incisivas, apesar do receio em falar das práticas homoeróticas, incluindo aí o sexo anal. Admitir a existência dessa prática caracterizaria, de certa forma, a permissividade da homossexualidade neste contexto. Nesse sentido, é possível perceber que o silêncio foi uma forma não só de calar sobre a doença, mas também sobre os grupos por ela afetados e suas práticas, consideradas abjetas.

As campanhas que são evocadas pela teórica se referem a métodos de prevenção e esclarecimento sobre a moléstia.

²³ Disponível em: <https://www.haring.com/!art-work/253>. Acesso em: 20 de jul. 2021.

Porém, é interessante pensar que a publicidade também se apropriou da imagem da aids para outros fins. Oliviero Toscani, publicitário italiano que produziu diversas campanhas polêmicas para a marca Benetton, criou uma peça a partir de uma fotografia de Therese Frare, na qual a fotógrafa apresentava a família de David Kirby ao redor de seu leito de morte, no qual o jovem se encontrava em seus momentos finais.

Nesse projeto, junto a outras imagens polêmicas, o corpo moribundo constituía mais uma forma de chamar a atenção para uma marca de roupas. Porém, Furio Colombo (1993) aprofunda tal debate, comentando as imagens utilizadas pela empresa em relação às imagens idealizadas de outras grifes. Assim, renunciando a uma crítica que recrimina o sensacionalismo do trabalho, Colombo evidencia a utilização de corpos e de temas fora do padrão esperado pela mídia hegemônica como uma espécie de contradiscurso. Ao invés de um corpo que atende ao padrão de beleza, vemos um corpo que dificilmente apareceria num anúncio de roupas, o que inegavelmente confere visibilidade à questão.

É possível dizer então que a campanha de Toscani coloca o estigma da aids em debate, o que foi evitado por alguns setores da sociedade, utilizando para tal fim a imagem de um corpo enfermo, algo bastante incomum para uma peça publicitária dessa natureza, onde não se esperaria uma imagem mortuária.

Quando Elias (2001) afirma que a busca por um sentido na vida que não compreende as relações com outras pessoas e o que o moribundo representa para elas está fadada ao fracasso, evidencia que a busca por um sentido na vida que está prestes a acabar pode ser um processo doloroso. Porém, Haring lida com a morte de forma sublime no díptico *Sem título (Para James Ensor)* (1989)²⁴. Aqui, recorrendo ao preto e ao branco encontrado em suas primeiras pinturas no metrô, posiciona, na primeira tela, um esqueleto que ejacula sobre as flores enquanto segura uma chave radiante. Na segunda

²⁴ Disponível em: <https://www.haring.com!/art-work/87> e <https://www.haring.com!/art-work/114>. Acesso em: 20 jul. 2021.

pintura, a caveira sorri feliz ao assistir às flores crescendo de forma surpreendente. A metáfora reside no fato de que “a arte de Haring sobrevive-lhe e brilha ainda, mesmo depois da morte” (KOLOSSA, 2005 p. 81).

Este pode ser considerado um trabalho bastante intimista de Haring, principalmente por citar a iminência de sua morte. Apesar de retirar do seu ambiente pessoal os temas de que tratou em suas obras, o artista não produziu uma obra de forte caráter biográfico, ainda que essa perspectiva seja explorada em trabalhos pontuais. Kolossa afirma que nas obras de Haring:

O valor real consiste no testemunho da época que nelas se reflecte. Deve-se olhar para as suas pinturas como história contemporânea pintada, algumas delas até como assuntos do dia a dia que reflectem directamente um acontecimento específico (KOLOSSA, 2005, p. 8).

Assim, a autora pensa em sua produção a partir de uma condição histórica e documental, valorizando o testemunho de Haring. Tal posição parece estar em consonância com a forma escolhida pelo artista para abordar a enfermidade, uma perspectiva coletiva, na qual buscava conscientizar a sociedade sobre a moléstia, também evidenciando as mudanças de paradigma que a moléstia promovia nos comportamentos humanos.

Dessa forma, o aspecto autobiográfico aparece em menor escala na produção do artista, muitas vezes de maneira bastante sugestiva e de difícil identificação. No entanto, em seu diário, encontram-se muitos trechos nos quais fala das modificações que a doença fez em sua vida, como quando afirma: “sou constantemente lembrado da “realidade” ao tomar meu AZT e meu Zovirax a cada quatro horas (...)” (HARING, 2010, p. 316).²⁵ É possível supor que da mesma maneira que os medicamentos lembravam sua enfermidade, a presença da doença em seus trabalhos não permite que tal assunto seja

²⁵ Tradução do autor. Original: “I’m constantly reminded of “reality” by taking my AZT and Zovirax every four hours (...)”

apartado de sua biografia, ainda que exista certa distância entre tais temas, tendo em vista que sua obra, apesar de relacionada com sua vida, não poderia ser definida como estritamente autobiográfica e menos ainda enquanto uma proposta confessional.

A PERSPECTIVA CONFSSIONAL

Quando Elias (2001) enuncia a forma com que a morte é percebida na contemporaneidade, ele reflete acerca da recorrente busca de um sentido para a vida por parte dos moribundos, indicando que a significação da trajetória de vida passa a ser um elemento essencial a ser pensado. De acordo com o autor, um sentido para a existência que se baseie apenas na autonomia do ser está fadado ao fracasso, pois esse “sentido” é construído nas relações com os outros indivíduos: “Se uma pessoa sentir quando está morrendo que, embora ainda viva, deixou de ter significado para os outros, essa pessoa está verdadeiramente só” (ELIAS, 2001, p. 75).

Assim, é possível pensar que o caráter biográfico presente na obra de artistas como a estadunidense Nan Goldin (1953–) e o australiano de ascendência chinesa William Yang (1943–) constituem exemplos da importância dos laços afetivos com amigos e com familiares por parte dos indivíduos doentes. A abordagem de uma parte da vida de alguém que está morrendo em decorrência da moléstia é a matéria constituinte de alguns de seus trabalhos. São olhares íntimos sobre amigos que acolhem na sua poética a despedida de alguém querido.

Goldin construiu sua trajetória por meio do registro fotográfico de suas vivências junto de seus círculos de amigos. Entre tantas fotografias e personagens, é possível destacar as imagens de Cookie Muller assim como as de Gilles e Gotscho. A fotógrafa apresenta vários momentos do casal, com cenas de carinho e de convívio, incluindo a doença de Gilles. Uma das fotos mais emblemáticas é a que mostra seu corpo sobre o leito hospitalar, recebendo um beijo no rosto de seu companheiro e com um semblante muito diferente da imagem saudável vista

em outros momentos.²⁶

O trabalho de Yang também desenvolve uma biografia fotográfica acerca do mesmo tema em *Allan* (1990),²⁷ que integra o projeto *Sadness*. Nesse trabalho, ele registra a doença presente no corpo de Allan em imagens fotográficas que possuem comentários sobre o contexto de tais registros. O texto escrito pela mão do artista, que comenta, em alguns momentos, alguma melhora repentina ou como a doença se agravou, confere um tom intimista e oferece os detalhes sobre o desenvolvimento da enfermidade de seu amigo, mas também sua personalidade e a amizade entre eles.

Concomitantemente aos trabalhos de caráter biográfico que apresentavam pessoas com aids e suas histórias, desenvolviam-se também as proposições autobiográficas. Assim, mesmo que os trabalhos biográficos de Nan Goldin e William Yang aqui citados se aproximem bastante dos autobiográficos, tanto pela questão narrativa da trajetória de indivíduos enfermos bem como pela forma com que é apresentado o corpo doente e moribundo, acredito que algumas autobiografias sigam por outra perspectiva, na direção das confissões.

A partir do pensamento de Sontag (2007, p. 11), é evidenciada a frágil situação do doente, configurando um panorama ainda mais pesaroso sobre o sujeito com HIV: “A doença é a zona noturna da vida, uma cidadania mais onerosa.” A vergonha associada ao estado de contaminação pelo vírus, trazida ao longo do texto diversas vezes por meio das metáforas e dos preconceitos relativos à aids, insere o doente em uma situação estigmatizada e vulnerável, relacionada à forma de contágio e ao corpo, signo da enfermidade e da morte iminente.

É nesse interstício que se inscreve a obra de arte não só como uma possibilidade de debater a enfermidade, mas também como uma forma de expurgo, por meio da qual o artista

²⁶ Disponível em: <https://www.sleek-mag.com/article/aids-through-nan-goldins-eyes/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

²⁷ Disponível em: <https://www.agsa.sa.gov.au/collection-publications/collection/works/allan/64993/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

realizaria um trabalho confessional. Segundo Marlen De Martino (2009, p. 201-202), o aspecto confessional do trabalho artístico é advindo de um transbordamento, de algo que precisa ser projetado para fora, extirpado, intimando o outro a estar a par desse algo.

A confissão se relacionaria ao conceito do abjeto, no sentido que abjetar estaria associado a expelir, separar, sentir a objetividade no risco. A confissão estaria intimamente vinculada ao ato da excreção e da abjeção corrosiva, pois aquele que abjeta, abjeta um outro ou um algo, estabelecendo uma operação regulatória.

A eclosão de trabalhos que colocam em destaque o eu enfermo aponta justamente para essa operação regulatória: a arte enquanto um processo de extravasamento, em que a sua preocupação é tratar do abjeto, do ruído: é como se o miasma pudesse ser extirpado dando origem ao bloco de sensações que constitui o trabalho artístico. Jacques Derrida ao cunhar o termo circunconfissão (BENNINGTON; DERRIDA, 1996) associa duas práticas de religiões distintas: a confissão, advinda dos ritos católicos e a circuncisão, prática própria do judaísmo, mesclando a abordagem do abjeto, do pecado, combinando o ato da fala à uma dor física: é o preço do desvio que se paga na carne.

Os trabalhos que serão apresentados a seguir se referem à construção de manifestações poéticas nas quais o doente, bem como seu corpo, são evidenciados na obra, de modo a salientar a difícil experiência de deter o vírus e conseqüentemente perecer pelos males acarretados pela doença. Tanto Pepe Espaliú quanto Leonilson evocam a experiência física da aids em seus corpos e seus impactos como um fator relevante para entender a doença, em uma direção distinta daquela escolhida por Haring.

PEPE ESPALIÚ

Ao abordar a relação entre a arte e a aids na Espanha, Cristóbal Álvarez Teruel (2005) destaca Pepe Espaliú (1955–1993) como o primeiro artista que se assumiu portador do vírus

HIV no país, realizando obras nas quais discutia sua condição sem idealizações do estado enfermo. A partir de sua iniciativa, abriu as portas para que outros artistas como Alejandra Orejas, Javier Flores e Maria José Belbel desenvolvessem também trabalhos sobre o tema em seu país. Seu posicionamento não repercutiu apenas no âmbito das artes, trazendo à tona também no campo social o debate sobre a moléstia na comunidade espanhola, que se mantinha silenciosa a respeito da doença.

Ao longo da década de oitenta, sua produção sofreu modificações no que diz respeito tanto à resolução visual quanto à inclusão de aspectos biográficos. Das pinturas que começaram a aparecer no contexto expositivo espanhol em 1983 até as obras de caráter simbólico e elaborada complexidade conceitual no final da mesma década, é possível pensar em uma trajetória que se configurou como um campo fértil para o desenvolvimento da doença enquanto uma das temáticas de sua obra.

Angel L. Pérez Villén (1993) traça a trajetória de Espaliú da seguinte forma: no início da década de oitenta, o artista pintava a partir de relações íntimas com o neoexpressionismo. No meio da década, esse discurso lírico e expressivo foi substituído por imagens cujo parentesco é dissociado de um referencial figurativo. Porém, ao final da década, o artista abre mão da abstração e busca novamente a figuração, mas de forma distante e sutil, em um processo que não busca a representação e sim a evocação de inquietações por meio de símbolos, como os cascos de tartaruga que tanto habitam o papel enquanto desenho como o espaço enquanto esculturas. Nessa fase, sua obra também passa a abrigar aspectos autobiográficos, sem que estes apresentem um caráter evidente ou mesmo de fácil interpretação. “A simulação, a representação do artifício e o conceitualismo metafórico se tornam ocultação e sobreposição, vazio e fechamento completo” (VILLÉN, 1993, p. 55).²⁸

²⁸ Tradução do autor. Original: “La simulación, la representación del artificio y el conceptismo metafórico devienen ocultación y solapamiento, vacuidad y cerrazón plena.”

Quando chegam os anos noventa, o autor já havia abandonado a pintura e com a exceção de alguns desenhos, trabalhava majoritariamente no campo tridimensional. Em 1991, descobriu sua soropositividade, e, a partir de então, suas esculturas, seus objetos e suas performances foram atravessados pela moléstia, o que incluiu também o ativismo em algumas de suas iniciativas.

Sem título (1991) é um desenho que mostra a imagem de um homem em traços sanguíneos que parece tentar segurar duas barras negras. Ele possui um semblante tranquilo, apesar de seu intento ter um resultado aterrador: suas mãos parecem se desmanchar no contato com os objetos que toca. Talvez essa possa ser uma metáfora interessante para pensar o embate entre a enfermidade e o artista, assim como a relação de tal estado com a materialidade das obras de arte. Nesse sentido, o tema da impossibilidade e da limitação física será recorrente a partir de então em sua produção, discutindo a projeção da doença sobre Espaliú como um fator limitante. As barras que aparecem aqui quase tocadas pela mão humana também estão presentes em diversos trabalhos que o artista desenvolveu com gaiolas.

Em tais obras, Espaliú demonstra sua capacidade de explorar um mesmo elemento, produzindo diferentes situações. *Sin título (Tres jaulas)* (1992)²⁹ é um objeto composto por três gaiolas sem fundo com longas barras que se espalham pelo chão que foi instalado no *Hospital de La Venerable Ordem III*, em Madrid; por sua vez, *El bosque* (1992)³⁰ apresenta a combinação entre duas gaiolas enquanto *Rumi* (1993)³¹ embaralha quatro delas. Ainda é possível mencionar *Luisa II* (1993)³² e *La pasión según San Mateo* (1993), trabalhos

²⁹ Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/sin-titulo-tres-jaulas-untitled-three-cages>. Acesso em: 20 jul. 2021.

³⁰ Disponível em: <https://catalogos.subastassegre.es/subasta-pintura-septiembre-2017/59403660/100>. Acesso em: 21 de jul. 2021.

³¹ Disponível em: <https://www.ivam.es/en/exposiciones/intimate-circle-the-world-of-pepe-espaliu/>. Acesso em: 21 jul. 2021.

³² Disponível em: <https://www.ivam.es/en/exposiciones/intimate-circle-the-world-of-pepe-espaliu/>. Acesso em: 21 jul. 2021.

bastante semelhantes nos quais duas gaiolas formam uma só ao dividirem as mesmas barras que pendem ao chão formando uma parábola.

Interpretações metafóricas como a questão da sexualidade ou da doença enquanto privações ou prisões são evocadas, assim como chama a atenção a ausência de qualquer elemento no interior de tais objetos. Uma possibilidade na direção da discussão da sexualidade é pensar que gaiola funciona como uma analogia do “armário”, termo utilizado para definir a situação do indivíduo que oculta sua sexualidade. Dentro do armário, apesar de escondido e limitado, o sujeito também está, de certa forma, protegido. Espaliú declarou que a arte consistia em partir do simples para o complexo e assim o fez: suas gaiolas inquietantes nos induzem a questionar suas diferentes materialidades e as razões que o fizeram eleger um símbolo de guarda e de prisão, mas ainda sim de cuidado e de refúgio para constituir essa série de trabalhos.

Destoando dos trabalhos caracterizados pela ausência no interior dos objetos, *Para los que ya no viven en mi* (1992) apresenta uma gaiola que possui seu interior quase totalmente preenchido por uma forma de metal. Ao lado, uma forma de metal semelhante faz par ao lado da gaiola. O espaço vazio nas outras combinações se opõe a este que está cheio, e o título parece se aproximar de uma elegia ou lamento. O vazio das outras gaiolas agora é ocupado por uma massa negra, que pode ser associada ao luto, o qual tomou conta de todo o espaço disponível.

Em *Peter* (1992), o artista elaborou uma instalação *site specific* na *St. Paul's Church*, em Londres. Com o altar inundado de água, algumas almofadas repousavam sobre pequenos apoios de gesso. Progressivamente o gesso absorveu a água e se dissolveu, de forma que as almofadas começaram a flutuar no altar. O nome é uma referência ao apóstolo Pedro, que, ao ver Jesus Cristo flutuando na água, quis fazer o mesmo. No entanto, apesar de ter obtido êxito no início, acabou afundando por possuir dúvidas sobre a capacidade de seu mestre possibilitar a sua flutuação. Segundo Morgan (1995, p. 89), a explicação dessa metáfora seria que

“Para Espaliú, a fé em si mesmo passou a depender da fé nos outros.”³³ A partir dessa perspectiva, é possível pensar como a fragilidade, o apoio e a alteridade podem ser identificados em outros elementos utilizados pelo artista, como o ninho e as muletas.

É possível perceber que o artista compartilhou títulos para obras diferentes. *El nido* (1993)³⁴ apresenta uma sequência de muletas que formam um círculo, que tanto remetem à debilidade do doente, quanto evocam a ajuda e o apoio como um lugar acolhedor, um ninho. Este também é o nome da sua última performance, realizada no mesmo ano, na qual, durante oito dias, o artista subia em uma árvore para alcançar uma estrutura octogonal, próxima ao *Gemeentemuseum*, em Arnhem, nos Países Baixos. Uma vez lá, andava ao redor do tronco, removendo suas oito vestes até ficar nu.³⁵

Assim como a imagem do ninho, que remete à proteção, outra palavra utilizada para nomear trabalhos diferentes foi o termo *carrying*. Segundo Teruel (2005, p. 58-60):

Espaliú teve contato com grupos artísticos nova-iorquinos. A partir deles passou a usar a palavra inglesa "carrying" (carregar, transportar) em substituição ao termo "caring" (cuidar). Esses "carregadores" ajudaram as pessoas a enfrentar (to carry) seus sofrimentos, às vezes no sentido mais básico e literal: transportando aqueles pacientes que não conseguiam se mover por conta própria.³⁶

³³ Tradução do autor. Original: ““For Espaliú, faith in himself had begun to depend on faith in others.”

³⁴ Disponível em: <http://www.archivoarteyenfermedades.com/pepe-espaliu-nido/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

³⁵ Disponível em: <https://www.artforum.com/print/reviews/201810/pepe-espali-250-77841>. Acesso em: 20 jul. 2021.

³⁶ Tradução do autor. Original: “Espaliú tuvo contacto com grupos artísticos neoyorkinos. De ellos tomó el uso de la palabra inglesa “carrying” (llevar, transportar) em sustitución del término “caring” (cuidar). Esos “portadores” ayudaban a la gente a sobrellevar (to carry) sus sufrimientos a veces em el sentido más básico y literal: transportaban a aquellos enfermos incapacitados para moverse pos si mismos.”

Seus *carryings* escultóricos são figuras de metal que, apesar do grande peso, o que dificulta seu transporte, apresentam barras de apoio sugerindo que podem ser transportadas. O pesado fardo da doença materializa-se metaforicamente por meio do metal em formas que ensaiam certa antropomorfia, e que jazem sólidas e imóveis, mesmo possuindo acessórios para sua movimentação.

Carring VII (1992)³⁷ é um trabalho que jaz sobre o chão, fixo e imóvel, composto por um volume que se divide em dois blocos, e que, como outras obras da série, possui barras que o atravessam, estas na parte inferior. Em tese, tal recurso poderia facilitar sua sustentação e seu transporte por mãos humanas, situação hipotética que contrasta com sua pesada materialidade. No entanto, a realização de uma ação como essa deixa o campo da possibilidade e da metáfora quando o artista propõe o carregar não como objeto, mas como ação.

Carrying também foi o título de um trabalho performático,³⁸ realizado duas vezes. Sua primeira execução se deu em San Sebastián no dia 26 de setembro de 1992. Neste trabalho, era carregado por uma dupla de pessoas que o levavam por um trecho até uma próxima dupla que fazia o mesmo e assim sucessivamente. Seus pés não tocavam o chão e todo o seu deslocamento dependia do auxílio de seus transportadores.

Em primeiro de dezembro, repetiu a performance na capital espanhola, Madrid, realizando um trajeto que tinha origem no Parlamento Espanhol e que se concluía no Museu Reina Sofia. Aqui, o trabalho manteve sua configuração, com uma diferença: no meio do trajeto, uma parada e um minuto de silêncio diante do Ministério da Saúde, como sinal de protesto à negligência do estado perante a aids. Ambas as realizações da performance detiveram ampla cobertura da mídia, ocupando capas de jornais espanhóis como o *El País*, contando com colaboradores bastante conhecidos.

³⁷ Disponível em: <http://www.caac.es/coleccion/artistas/img/esgr.htm>. Acesso em: 20 jul. 2021.

³⁸ Disponível em: <http://www.archivoarteyenfermedades.com/pepe-espaliu-carrying/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

Carrying resgata a questão do apoio evocada pelas muletas em *El nido* assim como também se relaciona com as gaiolas, enquanto um símbolo de limitação tanto física, pelo estado de enfraquecimento do corpo enfermo, como pela impotência diante de um sistema de saúde que ignora os enfermos do HIV. Ao evocar uma ação de auxílio aos enfermos no título e na materialidade de sua performance, Espaliú procura chamar a atenção do governo e da sociedade em geral em relação ao problema da aids em seu país. Nessa obra, combinam-se o aspecto ativista com o caráter confessional, que pode ser entendido pela presença do corpo do artista no trabalho, tanto neste trabalho quanto na performance *El nido*.

Além de servir à representação enquanto tema e forma da pintura, da escultura ou do desenho, no século XX o corpo adquire também um novo status nos trabalhos artísticos: passa a ser constituinte deles. A partir principalmente da arte conceitual e da *body art* nas décadas de 1960 e 1970, o corpo do artista é utilizado como mais um material, assim como a tinta ou o metal, aspecto esse já antecipado nas vanguardas do início do séc. XX.

Em suas performances, Espaliú parece transbordar a abordagem da enfermidade com a utilização de seu corpo nas ações. A exposição das marcas físicas da enfermidade foi evitada por diversas pessoas e bastante explorada pela mídia, que perseguiu figuras públicas procurando expor sua condição nas manchetes. No caso dos artistas que desejam exibir seus próprios corpos, essa presença está relacionada aos seus contextos de criação, que, por meio principalmente da fotografia e da performance, exibem a realidade física da enfermidade.

Os vincos da face de Espaliú e o estado frágil de seu corpo foram registrados tanto pelos que assistiram à performance como pelos dispositivos que registraram a ação. A imagem do corpo, em especial do rosto, pode ser pensada em conjunto com o trabalho de Robert Mapplethorpe (1946–1989), fotógrafo estadunidense conhecido tanto por sua apurada técnica bem como pela polêmica causada por algumas de suas obras, que sofreram forte repressão e censura. Transitando por temas como a prática fetichista do

sadomasoquismo, flores, bem como por imagens ousadas do corpo tanto masculino quanto feminino, o artista realizou diversos retratos e autorretratos.

Autorretrato (1988)³⁹ exhibe o rosto emagrecido do artista, que já convive, há algum tempo, com a enfermidade. Seu semblante é a comprovação do processo de definhamento de seu corpo. Sério, sentado, enquanto olha diretamente nos olhos do observador, segura um mastro negro com uma caveira na ponta. Sua roupa preta se confunde com o fundo de mesma cor e as partes de seu corpo emergem desta penumbra: são apenas a cabeça e a mão, pálidas.

Ao lado da ampulheta, a caveira constituía um dos principais elementos simbólicos de uma espécie de iconografia característica dos séculos XVI e XVII, as *vanitas*. Ao representarem a passagem do tempo e a inevitabilidade da morte, a combinação de tais elementos constituía uma espécie de lembrete sobre a morte e a fugacidade da matéria. No trabalho de Mapplethorpe, o crânio que sustenta com sua mão é apresentado como a certeza da morte iminente, discurso reforçado pelo seu próprio rosto.

Quando se compara o rosto do artista nessa fotografia com a face encontrada em *Autorretrato* (1980),⁴⁰ o tempo entre eles parece muito maior do que o intervalo sugerido pelas datas. A aparência jovial de Mapplethorpe se opõe ao seu rosto enfermo num espaço curto de tempo: parece mais velho do que realmente é. Assim, pode-se ler a imagem de Mapplethorpe, que traz, no rosto, as marcas do desgaste da doença como um fator importante na construção do estigma. Segundo Sontag (2007), o fato de a aids marcar o rosto é um dos fatores que estigmatizam o enfermo, pois diferente de uma moléstia como a cardiovascular, por exemplo, esta marca distintiva permite uma rápida associação ao seu mal.⁴¹

³⁹ Disponível em: <http://www.mapplethorpe.org/portfolios/self-portraits/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

⁴⁰ Disponível em: <http://www.mapplethorpe.org/portfolios/self-portraits/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

⁴¹ Esse aspecto também foi discutido por artistas como o estadunidense Mark I. Chester (1950–), que, em uma série de fotografias, apresenta Robert

O artista espanhol, por sua vez, não destaca o rosto, apesar da sua importância como índice da enfermidade, utilizando todo o corpo como elemento constituinte de sua ação de carregamento e de cuidado. Espaliú, diante da necessidade de debater o tema em nível social, oferece seu corpo como imagem da doença e como metáfora para a necessidade de uma rede de apoio que responda à crise provocada pela aids. As similaridades e as diferenças entre a performance *Carrying* e seus trabalhos progressos demonstram como a abordagem da moléstia se desenvolveu de maneiras diferentes em sua produção.

LEONILSON

Assim como em parte dos trabalhos de Espaliú, a aids se encontra na produção do brasileiro Leonilson (1957-1993) de uma forma difusa, um miasma que se combina com certa melancolia em uma perspectiva autobiográfica. Nenhum de seus trabalhos teve caráter ativista ou político explícito no sentido de levantar questões acerca da prevenção e da resposta à doença, por exemplo. As palavras HIV ou aids não aparecem nos títulos e nem mesmo escritas em algum desenho ou bordadas por suas mãos, com exceção de um trabalho, *Saque e aproveite a vantagem* (1985)⁴², no qual o nome da enfermidade aparece impresso em um jornal apropriado pelo artista. Entretanto, a delicadeza com que Leonilson cerca tal tema não diminui seu potencial ou importância. Por meio de sugestões sutis, a angústia da dor e da morte iminente se manifesta em uma produção caracterizada pela abordagem confessional e intimista.

Um dos nomes mais representativos da chamada

Chesley em uma fantasia de látex do personagem Superman. Na sequência que compõe o trabalho, o modelo tira sua roupa para vestir a indumentária de super-herói e exhibe as marcas do sarcoma de kaposi espalhadas pela sua pele, justapondo a enfermidade ao erotismo, assinalado visualmente pela sua ereção, visível por uma abertura na fantasia.

⁴² Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/saque-e-aproveite-a-vantagem-leonilson/mwHUhZEqEZDb6w>. Acesso: 20 jul. 2021.

Geração Oitenta, Leonilson é um artista internacionalmente reconhecido, orientando seu trabalho como um registro da sua subjetividade. No início da carreira e durante a década de 1980, dedicou-se à pintura e ficou conhecido pelos grandes formatos em telas sem chassi como *São tantas as verdades* (1988)⁴³ e *Leo não consegue mudar o mundo* (1989).⁴⁴ Desenvolveu, ao fim de sua carreira, diversos trabalhos que abordaram a costura como construção poética e também ficou conhecido por ilustrar a coluna da jornalista Bárbara Garcia, no início da década de noventa, produzindo mais de cem desenhos publicados no jornal Folha de São Paulo.

Sobre a oposição existente entre as grandes telas da década de oitenta e as dimensões reduzidas de seu trabalho, ao final da vida, diz: “Na época em que a gente fazia pinturas grandes, eu achava que a gente tinha que usar a violência, a força, mas agora acho tudo aquilo muito babaca. É preciso passar por isso tudo para chegar num paninho como este” (LEONILSON *In*: LAGNADO, 1998, p. 89). Leonilson mostra uma nova perspectiva de realização poética ao descrever sua obra como um *paninho*, evidenciando as características do final de sua trajetória como uma continuidade do que desenvolveu ao longo de sua carreira apesar das diferenças entre seus trabalhos. A fragilidade dos materiais que utiliza, bem como as linhas simples e a delicadeza dos suportes escolhidos valorizam a sensibilidade do etéreo e a força do frágil.

Um período importante de sua produção pode ser compreendido entre os anos de 1983 e 1993, de forma que a doença só vem a ser um tema recorrente a partir de 1991. Anteriormente, a presença de frases como “você não escapa” e “com ela sempre por perto” parecia indicar o miasma da doença que se aproximava, ainda que não de forma declarada. É verdade que, em sua delicadeza e subjetividade, em nenhum momento, Leonilson foi panfletário ou incisivo sobre a doença.

⁴³ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra58444/sao-tantas-as-verdades>. Acesso em: 20 jul. 2021.

⁴⁴ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15194/leo-nao-consegue-mudar-o-mundo>. Acesso em: 2021.

Porém, a partir do momento em que realiza o teste em 1991, no mês de agosto, toma consciência de que é soropositivo e sua obra passa a agregar a aids como mais um elemento recorrente na sua narrativa.

A partir da gravura *Mesma saliva, mesmo veneno* (1991)⁴⁵ e do desenho *Jesus com rapaz acidentado* (1991)⁴⁶, Lisette Lagnado (1998) acredita que o artista passa a lidar com a aids de forma evidente, pois “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” (LAGNADO, 1998, p. 53-54).

Uma das grandes peculiaridades de sua produção é o fato de tratar da desmaterialização do corpo e da doença de forma sugestiva. Sua poética caracterizada pela delicadeza e pela subjetividade, em nenhum momento, expôs sua imagem, apenas indiretamente. O corpo fantasmático que evoca se enquadra em sua perspectiva baseada na relação direta entre vida e obra: Leonilson afirmou que toda a sua produção é autobiográfica.

Com ela sempre por perto (1991) é uma tela na qual pulmões e um coração orbitam figuras humanas: uma queimada, negra, ainda em chamas, uma verde e outra azul. Juntos parecem um lembrete da doença como a presença física: lembram a carne, a existência material e a relação entre os seres humanos do desenvolvimento da epidemia. Esta talvez seja uma das formas mais concretas da visualidade carnal que existe em seu catálogo. Em oposição a tal imagem, os próximos trabalhos evidenciam justamente um corpo evocado indiretamente.

Em uma série de sete desenhos intitulada *O perigoso* (1992), muitos conceitos são apresentados. Dois desenhos trazem crucifixos, um deles com o escrito “as fadas”⁴⁷ e o outro

⁴⁵ Disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/238754/mesma-saliva-mesmo-veneno>. Acesso em: 20 jul. 2021.

⁴⁶ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra62248/jesus-com-rapaz-acidentado>. Acesso em: 20 jul. 2021.

⁴⁷ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra58552/as-fadas>. Acesso em: 20 jul. 2021.

com nome de uma flor: copos de leite. Um apresenta um recipiente com remédios⁴⁸ e outros dois procedimentos médicos, com nomes que sugerem flores. Em outro, é possível identificar duas mãos, uma com o relógio no pulso e outra com o mesmo objeto na ponta dos dedos com o texto “anjo da guarda”.

A simbologia cristã presente em imagens e em palavras junto aos nomes das flores evoca uma situação de relação entre a pureza, a inocência e a morte. O eufemismo de colocar o nome de flores é explicado pelo artista: “Usei nomes de flores para não ficar no sofrimento patético. São minhas vitaminas. As fadas é um terço que minha mãe coloca perto de mim. E o relójinho... uma guiazinha que eu carrego comigo, usada para a cura. É uma proteção” (LEONILSON *In*: LAGNADO, 1998, p. 120).

Entre essa série de composições, nas quais se destacam não só as figuras, mas também o espaço vazio que as cerca, um dos trabalhos se destaca. A composição homônima à série é simples: sob o escrito “O perigoso”, repousa uma gota de sangue do artista.⁴⁹ A evocação do fluido que escureceu no papel a ponto de ser confundido com nanquim traz à tona o contágio como um aspecto repulsivo. No entanto, tal periculosidade parece uma ironia diante da fragilidade e da reclusão que o doente enfrenta, a qual pode ser metaforizada pelo grande espaço branco onde repousam os pequenos elementos da composição. Como algo tão frágil e delicado pode ser perigoso? Em entrevista, o artista explica:

Eu sou uma pessoa perigosa no mundo. Ninguém pode me beijar. Eu não posso transar. Se eu me corto, ninguém pode cuidar dos meus cortes, eu tenho que ir numa clínica. Tem gente perigosa porque tem uma arma na mão. Eu tenho uma coisa dentro de mim que me torna perigoso. Não preciso de arma (LEONILSON *In*: LAGNADO, 1998, p. 123).

⁴⁸ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra58549/lisiantros>. Acesso em: 20 jul. 2021.

⁴⁹ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra58553/o-perigoso>. Acesso em: 20 jul. 2021.

Seu entendimento do corpo como um perigo potencial discute uma dimensão do estigma dos enfermos, mas também explica o porquê do uso do próprio sangue na obra, como uma espécie de apresentação direta de tal perigo, ainda que microscópico. Dado o uso desse material como indicativo da doença, bem como a relação corpo-arma, sua proposta se aproxima do trabalho de Barton Benes (1942–2012) que também discute sua condição sem utilizar a imagem de seu corpo, mas sim seu sangue.

O artista norte-americano colocou seu sangue em uma série de artefatos, tais como um dardo, uma arma de água e uma seringa, transformando tais objetos inócuos em repositórios do vírus. Nesse sentido, suas *Lethal Weapons* (1992)⁵⁰ poderem ser consideradas irônicas, já que não têm a possibilidade de transmitir o HIV, assim como o desenho de Leonilson. Em ambos os casos, esses objetos incorporam uma construção metafórica relativa ao corpo enfermo, o qual Leonilson vê tão perigoso quanto uma arma, metáfora materializada por Benes, ao preencher uma série de objetos, tornando-os supostamente letais.

A condição do artista perante a doença é percebida tanto neste trabalho, que parte de um fluido corporal, quanto em *El puerto* (1992),⁵¹ no qual, ao invés de um indício orgânico, Leonilson apresenta fragmentos de um corpo evanescente por meio de letras e números. *El puerto* traduz, em seu título, o estado de receptividade percebido pelo artista enquanto portador do vírus HIV e é, neste porto, em que somos convidados a atracar: um autorretrato composto de um espelho coberto por um pano listrado, o tecido foi inspirado pela decoração da sala onde o artista fazia yoga, prática que passou a exercitar após adoecer. O espelho está coberto, segundo o artista, pois ele não gostava de ver sua imagem refletida. Diante da ausência de seu reflexo, ele se faz presente de outra forma

⁵⁰ Disponível em: <https://visualaids.org/artists/barton-lidice-bene>. Acesso em: 20 jul. de 2021.

⁵¹ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34670/el-puerto>. Acesso em: 20 jul. de 2021.

por meio de cortina alguns dados bordados nessa espécie de cortina: LEO 35 60 179 EL PUERTO.

Abaixo de seu apelido e idade, a descrição de suas características físicas evidencia a debilidade de seu corpo: sessenta quilos em um metro e setenta e nove centímetros de altura configuram claramente um corpo magro. Ainda assim, essas são as coordenadas de onde somos convidados a jogar nossa âncora. Ao inscrever tais dados na superfície que cobre o espelho, Leonilson parece nos dar informações concretas diante de um corpo que se fragiliza e desaparece pouco a pouco. A vida escorrendo pelos dedos parece declarar a ineficácia de métodos paliativos como os medicamentos, as vitaminas ou mesmo a yoga. Tal como o bolsinho *J.L.B.D.* (1993)⁵² e o *Saquinho* (1992), *El puerto* é um relicário que abriga o registro da existência e, ao mesmo tempo, do apagamento de seu corpo: “O Leo com 35 anos, 60 quilos e 1,79 metro é um porto que fica recebendo” (LEONILSON *In*: LAGNADO, 1998, p. 99).

Ao não apresentar nenhuma imagem fixa em sua superfície, mas apenas o reflexo de quem por ventura levantar o tecido, o espelho pode mostrar a face de qualquer um. Podemos interpretar o espelho como o local onde o artista sugere a universalidade de sua situação ou, até mesmo, propõe que o espectador se ponha em seu lugar. Entretanto, talvez a cortina não deva ser levantada: a moldura laranja barata já nos indica que se trata de um espelho. E, se nem mesmo sadio Leonilson gostava de observar seu reflexo, dificilmente isso seria uma prática diante da doença. Na contramão do comportamento de Narciso, o rosto do moribundo não é desejado nem por si próprio mesmo antes da moléstia. Na cultura judaica, os espelhos são cobertos na época de luto do Shivá, período que corresponde aos sete dias após o enterro. Seria *El puerto* uma alegoria de despedida e de luto?

A instalação que o artista realizou na Capela do Morumbi, em 1993, foi seu trabalho derradeiro. Nessa proposta,

⁵² Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34672/j-l-b-d>. Acesso em: 20 jul. 2021.

Leonilson costurou sua materialidade poética com o imaterial de sua fé, exibindo, em regime de *site specific*, roupas e tecidos combinados sobre cadeiras em um espaço sagrado. A leveza dos tecidos e a dominância do branco apontam para um trabalho em busca da sublimação e da transformação que o fim da existência poderia trazer. A quase desmaterialização da obra aponta a iminência de sua morte.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O fato de os três artistas abordados neste ensaio terem contraído o vírus HIV, vindo a falecer em decorrência da aids e conseqüentemente problematizando o tema em seus trabalhos, atesta a íntima relação de simbiose entre a arte e suas vidas. Entretanto, Keith Haring parece se distanciar de uma abordagem confessional, pois a presença da aids enquanto tema de seus trabalhos, desenvolve-se por meio de uma experiência coletiva e compartilhada.

Ainda que o artista retrate a moléstia, não inclui informações que remetam diretamente à experiência de viver com o vírus em seu corpo, e sim evoca o meio que o circunda: os anos oitenta em Nova York, com a doença se espalhando e atingindo as pessoas com quem tinha contato. Algumas de suas obras tematizam as mudanças sofridas pela sexualidade de maneira coletiva e outras procuram capitanear esforços na resposta à crise da aids diante de sua alarmante situação.

Espaliú se situa entre Haring e Leonilson. Apesar de, no fim de sua carreira, aderir a uma perspectiva engajada por meio da realização de seus *carryings* performáticos, boa parte de sua obra, desenvolvida desde a metade da década de oitenta, problematiza seus conflitos internos a partir de metáforas visuais de caráter bastante pessoal e particular. A temática do vírus parece aderir a tal perspectiva de trabalho, tornando-o ainda mais melancólico. Merece destaque que o artista tenha decidido utilizar seu próprio corpo quando desenvolve um trabalho que busca mobilizar a opinião pública, articulando as dimensões pública e privada.

Leonilson também caminha na mesma direção, pois

expõe seu corpo nas obras, mas em uma perspectiva distinta. O artista sempre afirmou o fato de toda a sua obra ser biográfica, de modo que assim como Espaliú, abordou a doença em seu universo pessoal. É uma leitura ímpar, intimista e privada, realizada por um corpo presente por indícios e por pistas, já que sua efígie não aparece exposta nas obras. Por meio de símbolos e de indícios é apresentado um corpo frágil e debilitado.

Se na época do surgimento da doença os gays foram induzidos à culpabilização por seu contágio, podemos pensar que, mesmo sem nenhuma prova de condenação, eles sofreram as consequências dessa ideia por meio do preconceito. Um dos maiores medos presentes na população era que a doença se espalhasse para além dos, na época, chamados grupos de risco. Quando tal definição mostrou sua fragilidade, ficou claro que as relações entre os indivíduos eram mais complexas do que classificações fechadas, e determinados grupos já estavam estigmatizados. Assim, a condição marginal da dissidência sexual era reforçada.

O corpo hedonista, que havia encontrado, nas décadas de sessenta e setenta, a bandeira da liberdade sexual, agora tinha sofrido um duro golpe. Tomado pela doença, que trazia a morte anunciada, este corpo social foi objeto de muitas metáforas. Nas obras analisadas, é possível perceber tanto o impacto dessas metáforas quanto uma tentativa de desmistificar essas ideias, mostrando que a aids era uma doença que estava matando a população sem receber a devida atenção e que a dignidade dos doentes foi, muitas vezes, negligenciada. Além da doença, pereciam nas mãos de uma sociedade que aprendeu a temer a moléstia e a morte, evitando-a de toda forma.

Devido a esses fatores, evocados por Sontag (2007) e Elias (2001) em suas teorias, podemos compreender que, apesar das diferenças entre suas abordagens, os três artistas pareciam realizar um diálogo contíguo. Inseridos em um contexto semelhante apesar das diferenças geográficas e culturais, eles tateavam no escuro em busca de formas de expressar o assombro provocado pela moléstia em suas

produções artísticas, evidenciando diferentes métodos e posturas. Distantes da reprodução de clichês da mídia, parecem ter buscado uma desmistificação das metáforas que envolviam os doentes, tentativas de desanuviar o horizonte que tinham à sua frente e o miasma que os cercava.

Ao discutir a dificuldade em lidar com a morte em nossa sociedade, Elias (2001) a aproxima do sexo e afirma que tal assunto ganhou muito mais espaço nas discussões nos últimos tempos do que a finitude da vida. Assim, a sobreposição dessas duas dimensões projetou suas sombras umas sobre as outras.

De alguma forma, o binômio morte/sexualidade atravessa a maioria dos discursos sobre a doença, sendo também uma chave de leitura para a compreensão das obras apresentadas neste estudo a partir da sua relação com o corpo. Alguns trabalhos de Haring exibem imagens da doença como arautos da morte envoltos em cenas eróticas, assim como alguns de seus trabalhos podem ser pensados como mensagens de conscientização. Já Leonilson manifesta o receio diante da doença ao mesmo tempo em que produz trabalhos sugestivamente eróticos, os quais posteriormente darão lugar a alegorias de despedida que resguardam fragmentos de sua existência para além da materialidade física de seu corpo.

Por sua vez, ainda que a sexualidade não pareça evidente na produção de Espaliú, suas esculturas já prenunciam a questão do toque ao se anunciarem enquanto seres “carregáveis”. Em suas performances, o toque se realiza, diluindo a distância existente no tratamento concedido aos enfermos. Além disso, entre os três artistas, ele é o único que utiliza o próprio corpo como elemento constituinte de algumas de suas obras, manifestando a incontornável presença da enfermidade e de suas consequências e características em tais propostas. Além disso, ao redor de todos os três artistas, paira a questão da sexualidade dissonante da heteronorma, um elemento sempre presente na recepção e na leitura de suas produções.

Por fim, é possível dizer que o corpo com o HIV, ao ser permeado por inúmeras metáforas, demanda a discussão sobre tais discursos. Negar a prerrogativa da reflexão a

respeito desse corpo seria esvaziá-lo de sentidos que devem ser lançados ao debate. No momento em que esse corpo molestado se torna presente e se constrói como dispositivo a ser evidenciado, discutido e protagonizado, exige a atenção que lhe é devida. Nesse sentido, oponho-me ao esvaziamento metafórico de Sontag ao propor um olhar atento para as metáforas que atravessam as obras de arte como uma possibilidade de melhor entendimento da enfermidade e da arte ao final do séc. XX.

Haring, Espaliú e Leonilson, assim como os demais artistas que pensaram a aids em seus trabalhos renunciaram à representação da beleza ou de qualquer outro cânone artístico mais agradável aos olhos para mergulharem na emergência de um grito de transbordamento. Seus trabalhos parecem evocar os ensejos de uma geração cujos ideais de liberdade esmoreciam junto aos seus corpos e aos daqueles que amavam, em um processo que deixou marcas visíveis na cultura, na sociedade e na arte.

REFERÊNCIAS

BELL, Julian. **Espelho do mundo**. Uma nova história da Arte. Lisboa, Portugal: Orfeu Negro, 2009.

BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. **Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

COLOMBO, Furio. Naked and fully clothed. **Aperture**: Milano, Italia, n. 132, p. 74-75, 1993.

DE MARTINO, Marlen. **Narrativas do eu**: confissões na arte contemporânea: o corpo como diário. 2009. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos e Envelhecer e morrer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade**: O cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2004.

- HARING, Keith. **Keith Haring Journals**. New York, USA: Penguin 2010.
- HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- HEKMA, Gert. Le monde gay, de 1980 à nos jours. *In*: ALDRICH, Robert (org.). **Une histoire de l'homosexualité**. Paris, France: Seuil, 2006.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Lisboa, Portugal: Círculo de leitores, 2002.
- KOLOSSA, Alexandra. **Haring**. Köln, Deutschland: Taschen, 2005.
- LAGNADO, Lisette. **São tantas as verdades**. So many are the truths. São Paulo: FIESP, 1998.
- LIMA, Delcio Monteiro de. **Os homoeróticos**: os gays e lésbicas na sociedade brasileira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- MORGAN, Stuart. Pepe Espaliú. *In*: **Rites of passage**: art for the end of the century. London, England: Tate, 1995. p. 88-95.
- MOULIN, Anne Marie. O corpo diante da medicina. *In*: COURTINE, Jean-Jaques (org.). **História do corpo**: As mutações do olhar. vol. 3. Petrópolis: Vozes, 2009.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. O impacto da AIDS, a afirmação da “cultura gay” e a emergência do debate em torno do masculino - fim da homossexualidade? *In*: RIOS, Luís Felipe et al. **Homossexualidade**: produção cultural, cidadania e saúde. Rio de Janeiro: ABIA, 2004.
- SONTAG, Susan. **Doença como metáfora. AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- TERUEL, Cristóbal Álvarez. La sombra. **Lapiz**: Madrid, España, n. 216, p. 56-67, 2005.
- VILLÉN, Angel L. Perez. La realidad y el deseo. **Lapiz**: Madrid, España, n. 98, p. 50-59, 1993.

EDITORA E GRÁFICA DA FURG
CAMPUS CARREIROS
CEP 96203 900
editora@furg.br

ISBN 978-65-5754-103-6



9 786557 541036