



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Aline Siqueira Cordeiro

**Espelhos de uma condição: reflexos da soropositividade nas obras de Félix
González-Torres e Leonilson**

Rio de Janeiro

2021

Aline Siqueira Cordeiro

Espelhos de uma condição: reflexos da soropositividade nas obras de Félix González-Torres e Leonilson



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Recepção.

Orientadora: Prof.^a Dra. Fernanda Pequeno da Silva

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C794

Cordeiro, Aline Siqueira.

Espelhos de uma condição: reflexos da soropositividade nas obras de Félix González-Torres e Leonilson / Aline Siqueira Cordeiro. – 2021. 135 f.: il.

Orientadora: Fernanda Pequeno da Silva.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. González-Torres, Félix, 1957–1996 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Leonilson, José, 1957-1993 – Crítica e interpretação - Tese. 3. Arte moderna – Séc. XX – Teses. 4. AIDS (Doença) na arte - Teses. 5. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 6. Influência social – Teses. I. Pequeno, Fernanda, 1983-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036"19":616.97

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Aline Siqueira Cordeiro

Espelhos de uma condição: reflexos da soropositividade nas obras de Félix González-Torres e Leonilson

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Recepção.

Aprovada em 14 de dezembro de 2021.

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Fernanda Pequeno da Silva (Orientadora)
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Alexandre Ragazzi
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Ricardo Henrique Ayres Alves
Universidade Estadual do Paraná

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

A Félix González-Torres e Leonilson por, mesmo privados de uma vida longa, exporem suas verdades levando inspiração e resistência a tantas outras vidas.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a minha orientadora, Prof.^a Dra. Fernanda Pequeno da Silva por acreditar na potencialidade de minha pesquisa e minha escrita, pelo acompanhamento contínuo nesses dois anos e por despertar meu melhor desempenho com suas palavras.

Aos colegas e docentes do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro pelo acolhimento e apoio constante, além da contribuição nas reflexões surgidas durante a escrita da dissertação. O mesmo agradecimento é devido aos membros da banca de qualificação, pelas trocas essenciais para o desenvolvimento final do texto.

Aos amigos e familiares que apoiaram essa jornada desde antes do início e deram todo o suporte preciso para a sua finalização. Obrigada por permanecerem ao meu lado sempre e colaborarem com essa conquista, ainda que de forma virtual, consequência provocada pelas implicações dos tempos atuais.

Agradeço ao Projeto Leonilson e à Felix Gonzalez-Torres Foundation pela dedicação para a preservação da memória desses dois grandes artistas. O resultado desse trabalho permitiu que, mesmo na impossibilidade de deslocamentos imposta pela pandemia que vivemos, a pesquisa para essa dissertação contasse com acesso a informações essenciais para sua elaboração. Pela mesma razão, agradeço aos autores referenciados nesse trabalho como representantes da bibliografia dedicada aos artistas. Suas pesquisas e leituras sobre as obras de ambos os nomes foram fontes inspiradoras para o meu crescimento.

Por fim, quero reconhecer a importância daqueles que se dedicaram à produção textual sobre o tema do HIV e da Aids, nas diferentes áreas de conhecimento, principalmente no período de produção dos artistas em questão. Seus escritos contribuíram, e ainda contribuem, para a eliminação dos estigmas que provocam as injustiças de nossa sociedade.

Eu estava pensando, Ursula disse a Quentin, que a diferença entre uma história e uma pintura ou uma fotografia é que numa história você pode escrever “Ele continua vivo”. Mas numa pintura ou numa foto não dá para representar esse “continua”. Você pode apenas mostrá-lo estando vivo. Ele continua vivo, Stephen disse.

Susan Sontag

RESUMO

CORDEIRO, Aline Siqueira. *Espelhos de uma condição*: reflexos da soropositividade nas obras de Félix González-Torres e Leonilson. 2021. 135 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Os primeiros anos da década de 1990 foram marcados mundialmente como um dos períodos com maior número de mortes por ocasião da epidemia da Aids. Nesse contexto, o presente estudo apresenta os fatores que influenciaram as produções artísticas da época, em meio a uma geração impactada pelos efeitos da doença e envolta em narrativas pessoais de artistas enquanto sujeitos soropositivos – o que então era sinônimo de morte iminente. A pesquisa destaca a importância desses discursos em contraposição àqueles que foram veiculados pela mídia de grande circulação e que contribuíram para o imaginário social estigmatizado em torno da Aids. Os artistas escolhidos para a análise são Félix González-Torres (Guáimaro, 1957 – Miami, 1996) e Leonilson (Fortaleza, 1957 – São Paulo, 1993), que viveram suas trajetórias artísticas, respectivamente, nos Estados Unidos e no Brasil, localidades cujas circunstâncias socioculturais e especificidades em resposta à epidemia são avaliadas na pesquisa. Ainda, por meio da observação de obras selecionadas e de relatos textuais e audiovisuais dos artistas, a dissertação investiga a presença da alegoria do HIV e da Aids na arte contemporânea e de que maneira esses trabalhos auxiliaram para a construção de narrativas diversificadas sobre o tema. Ademais, em defesa da atuação da história da arte em favor de diálogos multidisciplinares, a presente dissertação baseia-se na bibliografia de autoria de críticos, historiadores das artes e teóricos de áreas afins que se destacaram por transitarem entre o cultural e o político para discorrerem sobre as consequências sociais ocasionadas pela crise da Aids.

Palavras-chave: Aids. Arte Contemporânea. Alegoria. Retrato. Félix González-Torres.

Leonilson.

ABSTRACT

CORDEIRO, Aline Siqueira. *Mirrors of a condition: reflections of HIV seropositivity in the works of Félix González-Torres and Leonilson*. 2021. 135 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

The first years of the 1990s were globally marked as one of the periods with the highest number of deaths due to the Aids epidemic. In this context, this study presents the factors that influenced the artistic productions of the time, in the midst of a generation impacted by the effects of the disease and wrapped in personal narratives of artists as HIV-positive subjects – which was then a synonym of imminent death. The research highlights the importance of these discourses in contrast to those that were conveyed by the large-circulation media and which contributed to the stigmatized social imaginary around Aids. The artists chosen for the analysis are Félix González-Torres (Guáimaro, 1957 – Miami, 1996) and Leonilson (Fortaleza, 1957 – São Paulo, 1993), who lived their artistic trajectories, respectively, in the United States and Brazil, locations which sociocultural circumstances and specificities in response to the epidemic are assessed in the research. Still, through the observation of selected works, and textual and audiovisual reports by the artists, the dissertation investigates the presence of the HIV and Aids allegory in the contemporary art and how these works helped build diversified narratives on this subject. Furthermore, on behalf of the role of art history in favor of multidisciplinary dialogues, this dissertation is based on the bibliography authored by critics, art historians and theorists from related fields who stood out for moving between the cultural and the political to discuss the social consequences caused by the Aids crisis.

Keywords: Aids. Contemporary art. Allegory. Portrait. Félix González-Torres. Leonilson.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – AIDS Memorial Quilt em exposição na National Mall em Washington, D.C., 1992.
Fotografia: Shayna Brennan / Associated Press. 28
- Figura 2 – Brenda Lee na cozinha de sua casa de apoio, conhecida como Palácio das Princesas, acompanhando o preparo de refeições..... 30
- Figura 3 – Capa da edição 1077 da revista Veja com o cantor Cazuzá..... 40
- Figura 4 – Capa da revista People Weekly com Kimberly Bergalis. 42
- Figura 5 – “Forbidden Colors”, 1988. Felix Gonzalez-Torres. Acrílica sobre madeira, 20 x 68 pol. (4 partes de 20 x 16 pol.). Fotografia: Autor não identificado. Cortesia de Metropolitan Arts Centre..... 52
- Figura 6 – Vista da exposição The Culminating Experience and Other Stories: Felix Gonzalez-Torres, realizada na Washington Square Galleries, na New York University, de 10 de março a 3 de abril de 1987. Fotografia: Autor não identificado. Cortesia de Washington Square Galleries. 55
- Figura 7 – AIDS Timeline, 1989. Group Material. Projeto realizado no Whitney Museum, Nova York, em 1991. Fotografia: Doug Ashford. 56
- Figura 8 – Vista da exposição Felix Gonzalez-Torres, realizada na Andrea Rosen Gallery, em Nova York, de 20 de janeiro a 24 de fevereiro de 1990. Fotografia: Autor não identificado. Cortesia de Andrea Rosen Gallery. 58
- Figura 9 – “Untitled” (Fortune Cookie Corner), 1990. Felix Gonzalez-Torres. Biscoitos da sorte, fornecimento infinito. Dimensões variadas conforme instalação. Instalação original: aproximadamente 10.000 biscoitos. Fotografia: Autor não identificado. Cortesia de Massimo Audiello. 59
- Figura 10 – “Untitled” (For Jeff), 1992. Felix Gonzalez-Torres. Outdoor. Fotografia: Chris Smith. Cortesia de Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, The Smithsonian Institution..... 63
- Figura 11 – “Untitled”, 1991. Felix Gonzalez-Torres. Caixa de madeira, papel, fotografias, revistas, cartões postais e outros objetos. 2,5 x 10,25 x 12,5 pol. Fotografia: Autor não identificado. Cortesia de Andrea Rosen Gallery..... 65

Figura 12 – Vista da exposição Como vai você, Geração 80?, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, de 14 de julho a 13 de agosto de 1984. Fotografia: Fernando Pimentel.....	70
Figura 13 – O coelho e o dinossauro, 1983. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo. Tinta acrílica sobre lona, 90 x 175 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio. Fotografia: Romulo Fialdini e Valentino Fialdini.....	71
Figura 14 – Voilà mon coeur (sic), c. 1989. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo. Cristais, linha, feltro e tinta metálica sobre lona, 22 x 30 x 2 cm. Fotografia: Edouard Fraipont.....	73
Figura 15 – O cometa (da série Os dedicados), 1991. Leonilson, 1957 Fortaleza].....	75
Figura 16 – Saque e aproveite a vantagem, 1985. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993 São	77
Figura 17 – [Jogos perigosos], c. 1990. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo. Tinta acrílica sobre tela, 50 x 60 cm. Fotografia: Edouard Fraipont.	79
Figura 18 – [Ano zero km sai por preço de banana], 1992. Leonilson,	83
Figura 19 – “Untitled”, 1989. Felix Gonzalez-Torres. Outdoor. Dimensões.....	88
Figura 20 – “Untitled”, 1989. Felix Gonzalez-Torres. Serigrafia em papel emoldurada. 16,5 x 21,75 pol. Edição de 250 unidades. Publicada por Public Art Fund, Nova York. Fotografia: Autor não identificado. Cortesia de Andrea Rosen Gallery.....	90
Figura 21 – As minorias, [1991]. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo. Copo de vidro, água e papel. Fotografia: Autor não identificado.....	92
Figura 22 – Let the record show..., 1987/2015. ACT UP NY/Gran Fury. Instalação, técnica mista. Cortesia de ACT UP NY/Gran Fury.....	94
Figura 23 – O perigoso (da série O perigoso), 1992. Leonilson, 1957	97
Figura 24 – Margarida (da série O perigoso), 1992. Leonilson, 1957	98
Figura 25 – Prímula (da série O perigoso), 1992. Leonilson, 1957	99
Figura 26 – Lisiantros (sic) (da série O perigoso), 1992. Leonilson, 1957.....	100
Figura 27 – “Untitled” (Placebo), 1991. Felix Gonzalez-Torres. Doces em embrulhos prateados, fornecimento infinito. Dimensões variadas conforme instalação, peso ideal: 1.000 – 1.200 libras. Vista (a) e detalhe (b) da obra na exposição Every Week There is Something Different, na Andrea Rosen Gallery, de 2 de maio a 1 de junho de 1991. Fotografia: Autor não identificado. Cortesia de Andrea Rosen Gallery.	101
Figura 28 – Eleven (from 24 series), 2015. Kia LaBeija. Fotografia digital.....	104
Figura 29 – “Untitled” (Portrait of Ross in L.A.), 1991. Felix Gonzalez-Torres. Doces embrulhados em embalagens coloridas, fornecimento infinito. Dimensões	

	variadas conforme instalação. Peso ideal: 175 lb. Fotografia: Autor não identificado. Corteria de Luhring Augustine Hetzler Gallery.....	106
Figura 30 – “Untitled” (Portrait of Ross in L.A.), 1991. Felix Gonzalez-Torres. Doces embrulhados em embalagens coloridas, fornecimento infinito. Dimensões variadas conforme instalação. Peso ideal: 175 lb. Fotografia: Autor não identificado. Cortesia de The Art Institute of Chicago.		107
Figura 31 – El Puerto, c. 1992. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993		109
Figura 32 – Carrying XI, 1992. Pepe Espaliú. Escultura. Ferro, 149 x 51,5 x.....		112
Figura 33 – Carrying, 1992. Pepe Espaliú. Performance.		113
Figura 34 – “Untitled”, 1991. Felix Gonzalez-Torres. Outdoor. Dimensões variadas conforme instalação. Vista da exposição Projects 34: Felix Gonzalez-Torres, realizada de 16 de maio a 30 de junho de 1992 no The Museum of Modern Art (MoMA). Fotografia: Mali Olatunji.		115
Figura 35 – “Untitled”, 1991. Felix Gonzalez-Torres. Outdoor. Dimensões variadas conforme instalação. Instalado na esquina da Third Avenue com East 137th Street, Bronx, como parte da exposição Projects 34: Felix Gonzalez-Torres do The Museum of Modern Art (MoMA), realizada de 16 de maio a 30 de junho de 1992. Fotografia: Peter Muscato e Alessandra Mannoni. Cortesia de Museum of Modern Art, Nova York.....		116
Figura 36 – Instalação sobre duas figuras, 1993. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo. Linha sobre tecidos de algodão, tecidos de algodão listrados, camisas de algodão, camisas de piquê, voile, cabide de arame, cabideiro de ferro, cadeiras de madeira, cadeira de metal, 179 x 600 x 1200 cm. Fotografia: Edouard Fraipont. Capela do Morumbi, São Paulo, 1993.....		118
Figura 37 – Da falsa moral; Do bom coração, 1993. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo. Detalhe da obra Instalação sobre duas figuras, Capela do Morumbi, São Paulo, 1993. Fotografia: Edouard Fraipont.		119
Figura 38 – Los delícias, 1993. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo. Detalhe da obra Instalação sobre duas figuras, Capela do Morumbi, São Paulo, 1993. Fotografia: Edouard Fraipont.....		121
Figura 39 – Lásaro (sic); Sem título, 1993. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo. Detalhe da obra Instalação sobre duas figuras, Capela do Morumbi, São Paulo, 1993. Fotografia: Edouard Fraipont.		122

Figura 40 – Felix, June 5, 1994, 1994-99. AA Bronson. Impressão digital em vinil, 213,4 x 426,7 cm, 3 edições. Cortesia de Esther Schipper, Berlim, e © AA Bronson, 1994/2021..... 123

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 MEMORIAL DAY WEEKEND: UMA BREVE HISTÓRIA DA AIDS	21
1.1 Brasil e Estados Unidos: diferenças e semelhanças	23
1.2 A discursividade em torno do HIV e da Aids: sucessos e fracassos	31
2 SÃO TANTAS AS VERDADES: VIDA E OBRA DE FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES E LEONILSON	45
2.1 Félix González-Torres: um passaporte vazio para a vida	47
2.2 Leonilson: novo homem lutando por si próprio	66
3 SE EU MORRER DE AIDS...: A TRAJETÓRIA DO CORPO EM ALEGORIA ...	85
3.1 Public Opinion: a comunicação de dentro para fora	86
3.2 Com ela sempre por perto: a doença como autorretrato	95
3.3 Still life: o desaparecimento da materialidade	105
3.4 El Desierto: o reconhecimento da morte pela ausência	114
CONCLUSÃO	125
REFERÊNCIAS	127

INTRODUÇÃO

A crise da Aids¹ dos anos 1980 e 1990 pode ser considerada um dos maiores acontecimentos do final do século XX e teve, nesse momento, sua atrocidade rapidamente notável em todas as camadas sociais. O circuito artístico exerceu um importante papel não apenas como ferramenta de manifestação para aqueles atingidos direta ou indiretamente pela doença, mas também como meio de disseminação da discussão política, levando à maior conscientização e à busca pela melhoria no tratamento da patologia. Esse fator é comumente associado ao argumento de que a Aids atingiu fortemente pessoas atuantes no meio cultural e que gerou respostas mais imediatas partidas desse segmento.

O historiador da arte estadunidense Douglas Crimp afirma que os produtores culturais são frequentemente relacionados à Aids por meio do uso de dois tipos de respostas a suas consequências: a arrecadação de fundos para pesquisas científicas e a criação de trabalhos que expressam dor e sofrimento humano (CRIMP, 1987a, p. 3). Na literatura do final do século XX, a atuação artística de forma coletiva ou individual daqueles atingidos pelo vírus HIV² e pela Aids foi nomeada pelo crítico Marcelo Secron Bessa (1997) de “epidemia discursiva”. Era essa a forma de trazer uma narrativa mais fiel e pessoal ao tema, em contradição à cobertura sensacionalista e muitas vezes equivocada feita pela imprensa.

Crimp, porém, é crítico a respeito dessa aproximação no contexto inicial da crise da Aids, período em que foi atribuída a existência de uma equação entre a doença e a homossexualidade. Segundo ele, a suposição dessa ligação direta é responsável por corroborar com argumentos que indicam uma inclinação natural de pessoas homossexuais ao controle e à produção das artes. Com isso, há o entendimento de que pessoas homossexuais se redimem por sua sexualidade perante a sociedade por meio de suas contribuições à cultura, o que faz com que suas mortes por decorrência da Aids sejam mais trágicas do que as de outros homossexuais (CRIMP, 1987a, p. 4).

¹ A sigla, em português, significa “síndrome da imunodeficiência adquirida”. A Aids em si não caracteriza uma doença, mas sim um dos estágios da infecção por vírus HIV em que o sistema imunológico humano fica doente e se torna ineficiente em sua proteção contra as chamadas doenças oportunistas, como a candidíase, a tuberculose e alguns tipos de câncer. Contudo, por motivo de simplificação, em diversos momentos desse estudo a palavra “Aids” aparecerá representando, de forma genérica, tais doenças oportunistas decorrentes do agravamento da infecção.

² A sigla que nomeia o vírus causador da doença, em português, significa “vírus da imunodeficiência humana”.

Dentro do campo da história da arte, o britânico Jonathan Harris (2001) destaca que os estudos que caracterizaram o final do século XX mostraram-se muitas vezes preocupados com a representação visual de identidades de gênero e sexualidades, produzindo afinidades com movimentos políticos e sociais como o feminismo e o ativismo pelos direitos LGBTI+³. Segundo o autor, nas últimas três décadas do século passado a história da arte sofreu mudanças fundamentais devido à influência recebida por seu cruzamento com outras disciplinas, além do estreitamento das relações entre os valores e ideais artísticos com as mudanças sociais ocorridas.

Essa nova prática de história da arte culminou em formas de análise histórico-artísticas ligadas diretamente a motivações políticas, críticas e ao ativismo fora da universidade, e são denominadas por ele pelos termos “história da arte radical” e “história da arte crítica”. Tais fatores seriam responsáveis por uma produção textual mais aberta, interrogativa e autocrítica, opondo-se a explicações que se propõem únicas e inquestionáveis. Além disso, a abordagem permitiria o reconhecimento de narrativas histórico-artísticas como parte de uma natureza provisória que, ao serem revisitadas, seriam capazes de promover mudanças sociais e intelectuais significativas.

Harris sustenta ainda que todas as tarefas intelectuais surgem a partir da identificação de um problema ou questão que precisa ser examinada. Essa escolha é feita por uma pessoa para a qual o tema é importante e relaciona-se diretamente à sua própria compreensão de mundo. “A gênese de toda atividade intelectual, portanto, está inevitavelmente relacionada à visão de mundo e à perspectiva de uma pessoa e aos interesses e valores associados a ela.”⁴ (HARRIS, 2001, p. 37, tradução nossa). Somado a isso, o historiador da arte atesta que as noções de prazer e satisfação têm um lugar importante em todas as formas de conhecimento relacionadas à análise, inclusive no trabalho dos historiadores da arte radical. “Atos de descrição e formas de análise são inseparáveis dos sentidos de valor e prazer em ver esses fenômenos, e em considerá-los dignos de consideração.”⁵ (HARRIS, 2001, p. 17, tradução nossa).

³ A escolha pelo uso da sigla LGBTI+ nessa dissertação baseia-se na publicação: REIS, T. (Org.). Manual de Comunicação LGBTI+. Curitiba: Aliança Nacional LGBTI: GayLatino, 2018. Disponível em: <https://www.grupodignidade.org.br/wp-content/uploads/2018/05/manual-comunicacao-LGBTI.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2020.

⁴ O texto em língua estrangeira é: “The genesis of all intellectual activity, therefore, is inevitably related to a person’s world-view, perspective, and the interests and values associated with it.”

⁵ O texto em língua estrangeira é: “Acts of description and forms of analysis are inseparable from senses of value and pleasure in seeing these phenomena at all, and in seeing them as worthy of consideration.”

Muitas produções da “arte na era da Aids” – termo utilizado por Michael Kimmelman (1989) para denominar as obras de artes visuais produzidas nos Estados Unidos no final da década de 1980 – tinham envolvimento autobiográfico e autorreferenciais, além de abordarem temas como prevenção, sexo, direitos governamentais e cidadania. Dessa forma, ao mesmo tempo em que os artistas exerciam posicionamento crítico a certo cenário social e político, também exploravam tópicos de suas personalidades, transitando assim entre o público e o privado.

Na América do Norte e na Europa, a articulação da sociedade civil em prol de minimizar os impactos da Aids nesse momento esteve diretamente ligada à produção artística local, o que possibilitou diversos estudos interdisciplinares sobre a doença conectados intimamente aos campos artísticos. Ademais, as universidades de ambas as localidades vivenciaram o rápido crescimento de departamentos e núcleos dedicados às questões de gênero e sexualidade. Já no Brasil, o contexto foi diferente e as pesquisas acadêmicas ligadas à Aids concentraram-se em grande parte nas áreas de saúde, ganhando espaço para interdisciplinaridades em poucos departamentos como os de Medicina Social e Psicologia. Segundo a jornalista Andréia Curry (1992), mesmo após dez anos de convivência com a doença, o assunto havia mobilizado muito pouco os artistas no Brasil e o país ainda não havia presenciado manifestações culturais expressivas sobre o tema.

Em 2016, o Bronx Museum of the Arts e o Tacoma Art Museum organizaram a exposição *Art AIDS America*, com curadoria de Jonathan David Katz e Rock Hushka. A mostra ofereceu um extenso panorama das obras que foram realizadas ou divulgadas nos Estados Unidos sobre o assunto, de 1981 até os dias atuais, e alcançou notoriedade na mídia ao se autodenominar “[...] a primeira exposição a examinar a profunda e progressiva influência da crise da Aids na arte e na cultura americana”⁶ (THE BRONX MUSEUM OF THE ARTS, 2016, tradução nossa), revelando o atraso da cena artística em apresentar uma exposição de grande porte sobre o tema. Entretanto, ainda que tenha recebido diversas avaliações positivas nas mídias locais por sua abrangência e importância, em sua inauguração, a exposição foi duramente criticada pela falta de representatividade de artistas negros, sendo esses apenas 4 de um total de 107 nomes. Apesar da controvérsia, em sua última itinerância, realizada na Alphawood Gallery em Chicago, novos nomes foram adicionados à lista de artistas e um novo catálogo foi lançado, com o intuito de apresentar mais diversidade dentre os participantes.

⁶ O texto em língua estrangeira é: “[...] the first exhibition to examine the deep and ongoing influence of the AIDS crisis on American art and culture”.

Art AIDS America inaugurou uma sequência de exposições em diferentes países que trouxeram o HIV e a Aids como assunto central e suas próprias nações como principal recorte histórico e geográfico. Ainda nos Estados Unidos, no ano de 2017, o Museum of the City of New York realizou a exposição *AIDS at Home: Art and Everyday Activism*, com curadoria de Stephen Vider. Em 2018, foi a vez do Museu d'Art Contemporani de Barcelona, na Espanha, apresentar a curadoria do coletivo Equipo re, formado por Aimar Arriola, Nancy Garín e Linda Valdés, em *AIDS Anarchive*.

No ano seguinte, ocorreram ainda as exposições: *Intimacy, Activism and AIDS*, dos curadores Gregor Muir e Kerry Greenberg, na Tate Modern, na Inglaterra; *United by Aids: an Exhibition about Loss, Remembrance, Activism and Art in Response to HIV/AIDS*, do curador Raphael Gygax, no Migros Museum für Gegenwartskunst, na Suíça; e *Creative Sick States: AIDS, Cancer, HIV*, na Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, na Polônia, com curadoria de um grupo de pesquisa formado por Luiza Kempnińska, Paweł Leszkowicz, Zofia Nierodzińska, Jacek Zwierzyński.

Ainda em 2019, foi realizada a exposição parte do projeto de pesquisa EUROPACH (Disentangling European HIV/AIDS Policies: Activism, Citizenship and Health), *HIVstories: Living Politics*, exibida inicialmente no Schwules Museum, na Alemanha, e passando, em 2020, pela Biennale Warszawa, na Polônia e pela Drama queer - İstanbul Sanat Derneği, na Turquia. Por fim, para 2022 é esperada a exposição *Every Moment Counts – AIDS and its Feelings* a ser realizada no Henie Onstad Kunstsenter, na Noruega, com curadoria de Ana María Bresciani e Tommaso Speretta.

Considerando os fatores descritos acima e baseada na obra de dois artistas nascidos no continente americano em 1957, a dissertação investigará de que maneira, com o uso de suportes diversificados para a apresentação da Aids e dos desafios implicados por ela, ambos registraram não só suas histórias particulares, mas também contribuíram para documentar as questões de uma geração. Félix González-Torres⁷ (1957-1996) e Leonilson (1957-1993) nasceram, respectivamente, em Cuba e no Brasil e, após saírem de suas cidades natais, estabeleceram suas produções artísticas em grandes metrópoles: Nova York e São Paulo, nessa ordem. Por terem morrido por complicações da Aids na década de 1990, a pesquisa objetiva criar relações entre as escolhas discursivas utilizadas por ambos, avaliando como suas percepções da condição

⁷ Ainda que a maior parte da bibliografia referenciada nesta dissertação apresente a grafia de seu nome sem o uso do acento agudo, optamos por utilizar o sinal gráfico em todo o texto, com exceção para as citações e referências, com o intuito de reforçar a origem latino-americano do artista.

soropositiva aparecem refletidas em seus depoimentos e desenvolvem-se esteticamente em seus trabalhos.

Levando em consideração as circunstâncias socioculturais e as particularidades da epidemia no Brasil e nos Estados Unidos – países em que viveram a maior parte de suas vidas – poderemos discorrer sobre de que maneira o HIV e a Aids interferiram nas artes visuais das últimas duas décadas do século passado. Após sintetizar suas trajetórias artísticas, serão destacados trabalhos produzidos nos primeiros anos da década de 1990, período em que ambos já haviam tomado ciência de sua soropositividade. Além disso, seria esse também o momento a registrar o mais alto índice de fatalidades por decorrência da doença, simultaneamente a importantes avanços nas pesquisas farmacológicas que resultariam na descoberta de medicamentos nos anos seguintes.

Por fim, a partir de uma análise conceitual conjunta dos trabalhos escolhidos, produziremos diálogos sobre as similaridades e diferenças nos recursos utilizados por ambos os artistas para simbolizar os efeitos da efemeridade em suas vidas. Com enunciados metafóricos para a elaboração de retratos e autorretratos, suas obras são marcadas pela presença de alegorias para tratar do corpo e de sua ausência, relacionando-se com seus depoimentos acerca de como a chegada da Aids afetou suas relações pessoais.

Baseada na defesa da atuação da história da arte em favor de diálogos multidisciplinares e diversificados, conforme descrito no início desta introdução, a fundamentação teórica da presente pesquisa apoia-se na bibliografia de autoria de críticos, historiadores das artes e teóricos de áreas afins que se destacaram por transitarem entre o cultural e o político para discorrerem sobre as questões relativas ao HIV e a Aids. Ao refletir sobre a contribuição feita pela produção dos artistas para a expressividade em torno da doença no campo das artes visuais, buscaremos apoio em textos críticos sobre suas obras e exposições individuais, com destaque para aqueles produzidos por curadorias recentes.

Ambos os artistas possuem arquivos pessoais com plataformas online disponíveis para consulta pública, o que facilitou o acesso a informações de interesse para este estudo. São eles: Projeto Leonilson⁸ (São Paulo) e Felix Gonzalez-Torres Foundation⁹ (Nova York). Ainda, como fonte essencial para essa pesquisa, Félix González-Torres teve reeditada, em 2016, uma

⁸ O Projeto Leonilson começou a funcionar em 1993, logo após a morte do artista, porém foi estabelecido oficialmente como Sociedade Amigos do Projeto Leonilson em 1995 por seus familiares e amigos: <https://www.projetoleonilson.com.br/>

⁹ A Felix Gonzalez-Torres Foundation foi fundada em maio de 2002 e desde então é presidida pela galerista e grande amiga do artista Andrea Rosen: <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/>.

importante publicação monográfica sobre sua obra, organizada por Julie Ault, com coletâneas de textos de 27 autores, incluindo o próprio artista. Leonilson, por sua vez, teve lançado em 2017 um catálogo raisonné sobre a obra, organizado pelo projeto que leva seu nome, tornando-se o primeiro no Brasil dedicado a um expoente da arte contemporânea.

Mesmo que as reflexões sobre as consequências da Aids possam parecer, aparentemente, um assunto datado e superado, as discussões a seu respeito ainda se fazem imprescindíveis para problematizar sua disseminação – de estatísticas ainda expressivas –, observar seus impactos na atualidade e reconhecer as possibilidades de narrativa alcançadas por ela. Na atualidade, observamos cada vez mais o aparecimento de diálogos introduzidos por artistas contemporâneos em torno da convivência com a soropositividade. Na produção brasileira podemos destacar nomes como Micaela Cyrino, Linga Acácio e Kako Arancibia e os coletivos Contágio, Amem e Loka de Efavirenz.

Em um cenário social muito diferente daquele vivenciado por González-Torres e Leonilson, esses indivíduos lidam hoje com o processo de transformação da Aids em uma doença crônica, algo possível, segundo o filósofo Paul Preciado, por razões como “a despatologização da homossexualidade, a autonomia farmacológica do Sul, a emancipação sexual das mulheres e seu direito de dizer não às práticas sem preservativo e o acesso da população afetada, independentemente de sua classe social ou grau de racialização, a triterapias”¹⁰ (PRECIADO, 2020, tradução nossa).

Em dezembro de 2019, em Wuhan, na China, a descoberta de um novo vírus – com muitas diferenças biológicas e epidemiológicas em relação ao HIV – daria início a um significativo processo de desinformação e descaso governamental semelhante àquele vivenciado nas décadas de 1980 e 1990 nos locais que serão observados com mais atenção nessa dissertação: Brasil e Estados Unidos. Com esse novo acontecimento, os chefes de estado de ambos os países, por afinidade ideológica, passaram a proferir discursos equivocados e discriminatórios sobre a pandemia que se iniciava, questionando seu surgimento e supostas intenções em torno disso. Ainda, as escolhas feitas por tais governantes na condução desse novo desafio reforçaram as ausências existentes em ambas as sociedades relativas à democratização de necessidades básicas e à equidade social.

¹⁰ O texto em língua estrangeira é: “[...] la despatologización de la homosexualidad, la autonomización farmacológica del Sur, la emancipación sexual de las mujeres, su derecho a decir no a las prácticas sin condón, y el acceso de la población afectada, independentemente de su clase social o su grado de racialización, a las triterapias”.

Além de semelhantes impactos políticos e econômicos, o vírus Sars-CoV-2¹¹ e a doença ocasionada por ele, a Covid-19¹², trariam também de volta para nosso cotidiano algumas experiências sociais e culturais de antigamente, como, por exemplo, o retorno de expressões que haviam sido deixadas de lado à medida que tratamentos eficazes contra a Aids foram estabelecidos. Um desses exemplos é a noção de “grupo de risco” que, segundo o filósofo Eduardo Jardim (2019), foi criada pela Epidemiologia em meados do século XX para indicar, através de estatísticas, o conjunto de características que tornavam pessoas mais propensas à ação propagativa e à infecção de determinada enfermidade.

No entanto, durante a crise da Aids, houve uma subversão no significado do termo, que acabou por denotar maior discriminação aos grupos mais afetados nesse primeiro momento, como homossexuais e usuários de drogas injetáveis, já vistos socialmente como marginalizados. Já no contexto da Covid-19, a retomada da expressão, direcionada agora a idosos e pessoas com comorbidades, passa a indicar uma propensão de agravamento da doença. Contudo, essa subversão no uso do termo não elimina os estigmas de vulnerabilidade já direcionados a esses grupos nem auxilia em políticas de prevenção direcionadas ao restante da sociedade, que passa a negligenciar os efeitos da doença por acreditarem-se imunes a quadros mais graves de infecção.

Já a noção epidemiológica de “imunidade” remete ao termo em latim que dá significado à palavra, conforme explica Preciado (2020). O substantivo *immunitas* indicava os indivíduos que possuíam o privilégio de serem isentos ao *munus*, tributo pago para garantirem sua participação em uma comunidade. Dessa forma, os sujeitos imunes desfrutavam dos direitos da vida comunitária, porém eram dispensados dos deveres que eram impostos a outros. Preciado conta que é a partir do século XIX, com a descoberta da vacina contra varíola, que a ideia de imunidade passa a povoar o vocabulário médico-científico. Porém, mesmo nessa conjuntura, o termo não perde suas implicações culturais e políticas e prova que o entendimento de imunidade também no campo epidemiológico não relaciona-se apenas a fatores biológicos, mas ainda a construções políticas e sociais que produzem alternadamente “soberania ou exclusão, proteção ou estigma, vida ou morte”¹³ (PRECIADO, 2020, tradução nossa).

Os elementos mencionados podem ser melhor observados ao analisarmos que, apesar dos primeiros casos da Covid-19 no Brasil terem sido registrados entre pessoas pertencentes a

¹¹ A sigla que nomeia o vírus causador da doença, em português, significa “coronavírus da síndrome respiratória aguda grave 2”

¹² A sigla que nomeia a doença, em português, significa “doença por coronavírus - 2019”.

¹³ O texto em língua estrangeira é: “soberanía o exclusión, protección o estigma, vida o muerte”.

classes sociais mais altas e que estiveram em viagem ao exterior – o que observaremos no capítulo seguinte ser também um padrão que se assemelha aos primeiros registros da Aids no Brasil –, as primeiras mortes registradas no país por ocasião da doença foram de pessoas de classes sociais mais baixas, atingidas pelo resultado de problemas permanentes da rede pública de saúde, pela fragilidade das condições de trabalho e pela escassez de infraestrutura nas áreas mais pobres das cidades. Segundo Preciado (2020), isso se dá pois o grau de ameaça de uma epidemia em determinada sociedade é definido pelas escolhas adotadas na gestão política como um todo, pois o vírus acaba por materializar, replicar e intensificar para toda a população o modo de organização social já existente.

Mesmo após mais de um ano e meio de enfrentamento da pandemia do novo coronavírus e de seus efeitos catastróficos na sociedade brasileira, ainda nos deparamos com comentários enganosos vindos de figuras de autoridade como o presidente da República, Jair Bolsonaro, que no último mês de outubro durante uma transmissão ao vivo em uma rede social disseminou a falsa notícia de que relatórios oficiais divulgados no Reino Unido associavam a vacinação contra o vírus da Covid-19 ao desenvolvimento da Aids (CASTRO; VIDALE, 2021). Sua declaração provocou a retirada do vídeo do ar e a divulgação de notas de repúdio e esclarecimento de entidades médicas como o Conselho Federal de Medicina, a Sociedade Brasileira de Infectologia e a Associação Médica Brasileira (DAMASCENO, 2021).

De forma semelhante a essas atitudes, em 2001, no contexto da epidemia da Aids, uma comissão formada na África do Sul por 33 especialistas, escolhidos pelo presidente Thabo Mbeki para orientá-lo em relação a políticas de prevenção da doença, chegou a um resultado fracassado. Enquanto uma parte dos cientistas da comissão defendia a distribuição de medicamentos antirretrovirais a mulheres grávidas para evitar a transmissão do HIV para os bebês, outra parte do grupo insistia que o HIV não era o causador da Aids e recomendava terapia musical e gengibre no combate à doença. Atitudes como essa fizeram com que a África do Sul figurasse nesse momento como o país com o maior número de infectados pelo vírus HIV do mundo, triste estatística que permanece até os dias de hoje.

Relatos como esse nos mostram que mesmo com as diferenças patológicas existentes entre as duas enfermidades, o momento atual e aquele em que viveram Félix González-Torres e Leonilson têm, infelizmente, muito em comum. Algo que ocorre independentemente dos avanços conquistados pela ciência médica das últimas décadas, que no cenário de hoje nos permite ter acesso a uma campanha de vacinação – até o momento bem sucedida – para uma doença que há menos de dois anos era desconhecida de todos nós.

1 MEMORIAL DAY WEEKEND: UMA BREVE HISTÓRIA DA AIDS

Em seu ensaio *Aids e suas metáforas* publicado em 1989, Susan Sontag afirma que, historicamente, algumas doenças foram associadas a características pessoais comuns dos indivíduos enfermos. Ela conta que durante o século XIX e início do século XX, a tuberculose era conhecida por atacar os hipersensíveis, talentosos e passionais, e era julgada como a responsável por acentuar a personalidade do doente. Já a sífilis, na Europa do mesmo período, foi associada a uma atividade mental intensa, acreditando-se que as lesões cerebrais causadas pela neurosífilis resultavam em originalidade no pensamento ou na arte.

Por outro lado, segundo ela, o advento do câncer forneceu um enfoque contrário a essa abordagem romantizada, fator que a autora aborda mais detalhadamente em livro publicado em 1978: *A doença como metáfora*. O diagnóstico do câncer, vivenciado por Sontag, era entendido socialmente como motivo de vergonha, visto que a doença estava diretamente relacionada à ideia de indivíduos derrotados, introvertidos e reprimidos. Tal discurso possivelmente foi construído por sua causa não ser inteiramente conhecida, além de seu atributo deteriorador, sua resistência a tratamentos e também sua associação imediata com a morte. Sontag afirma que, assim como câncer, a Aids “não dá margem a idealizações românticas ou sentimentais, talvez por ser demasiadamente forte a associação entre doença e morte” (SONTAG, 1989, p. 29).

A autora destaca ainda que à Aids soma-se o sentimento de culpa, normalmente sustentado pela maneira como a doença foi contraída. Ao contrário de enfermidades misteriosas que surgem de forma aleatória, por ser transmissível, a Aids enquadra os doentes em chamados “grupos de risco”, aqueles identificados como os mais atingidos, o que muitas vezes expunha uma identidade oculta e inibia os indivíduos de procurarem o tratamento adequado. Como normalmente acontece em epidemias, o restante da sociedade segrega os chamados grupos de risco nomeando-os como “eles”, os infectados, e tendo a si mesmos como “nós”, os excluídos da doença (SONTAG, 1989).

A doença expõe uma identidade que poderia ter permanecido oculta [...]. Ao mesmo tempo, confirma uma identidade, e, no grupo de risco mais atingido nos Estados Unidos num primeiro momento, o dos homossexuais masculinos, chegou a dar origem a uma comunidade, bem como a uma experiência que isola e expõe os doentes a discriminações e perseguições. (SONTAG, 1989, p. 30-31).

Jardim (2016) afirma que os primeiros registros de uma antiga versão do vírus HIV foram encontrados em chimpanzés que habitavam a região onde hoje está localizada a República Democrática do Congo. Segundo essa leitura, o vírus teria sido transmitido dos

animais para os humanos em algum momento entre o final do século XIX e início do século XX e, aproveitando-se da precariedade das colônias africanas, dos polos de prostituição e da conectividade da região com outras localidades do continente, teria se espalhado rapidamente atingindo uma extensão territorial de 1.500 km em apenas 20 anos (BARRAS, 2015).

Ao discutir sobre o surgimento do HIV na Terra, Francisco Inácio Bastos (2006) afirma que a versão mais aceita entre os biólogos fala sobre uma combinação de compostos inorgânicos somados a constituintes de organismos vivos e sistemas de guarda e transmissão de informação, junção essa que teria se iniciado em territórios aquáticos e argilosos. Segundo ele, o vírus HIV, como é conhecido hoje, circula no território global apenas há décadas, porém formações similares existem há dezenas ou centenas de anos, hospedadas em outros seres como felinos e espécies de macacos.

O autor denuncia que apesar da causa de transição do vírus para os humanos ser ainda uma questão em aberto, há muita produção textual acerca de formas de interação que teriam existido entre tribos africanas e macacos de diferentes espécies para ocasionar essa transmissão. Em busca de justificativas para essa passagem, foram divulgadas muitas leituras racistas, retratando a população africana como praticante de supostos atos primitivos e animalescos.

Não resta dúvida, hoje, de que a Aids provém do continente africano, o que não constitui, entretanto, novidade alguma, pois nós, humanos, também somos de lá provenientes. Portanto, nós, boa parte dos símios (e diversos outros animais) e dos retrovírus (e demais vírus) nos originamos, todos, deste que é o berço principal da biodiversidade e da civilização humana. (BASTOS, 2006, p. 24).

Como vemos na atual crise do coronavírus, a tentativa de determinar um momento de origem para enfermidades permite o surgimento de discursos xenofóbicos e culposos direcionados a determinadas práticas e grupos sociais. O historiador da arte britânico Simon Watney (1987) aborda os efeitos causados pela xenofobia, responsáveis por determinar o rumo de muitas narrativas que envolvem populações não brancas, ao descrever as respostas à crise da Aids vivenciadas pelo Reino Unido:

Essa “verdade” da AIDS também insiste decididamente em que o ponto de surgimento do vírus seja identificado como sua causa. [...] Ao mesmo tempo, instituições seculares se apropriam de e remodelam um discurso igualmente moderado de “promiscuidade”, que se espalha pelo Mediterrâneo para incorporar todo o subcontinente africano e além, recarregando “o Oriente” com a carga mortal de exotismo que lembra a “nós” que a negritude sempre foi, para os brancos, um sinal de excesso sexual e morte.¹⁴ (WATNEY, 1987, p. 73-74, tradução nossa, grifos do autor).

¹⁴ O texto em língua estrangeira é: “This ‘truth’ of AIDS also resolutely insists that the point of emergence of the virus should be identified as its *cause*. [...] At the same time, secular institutions appropriate and refashion an equally sober discourse of ‘promiscuity’, which drifts out across the Mediterranean to incorporate the entire African subcontinent and beyond, recharging ‘the Orient’ with the deadly cargo of exoticism that reminds ‘us’ that negritude has always been, for whites, a sign of sexual excess and death.”

Em alguns casos ainda, a exposição dos fatos históricos utiliza recursos de narrativas literárias e produz retratos trágicos e romantizados, ignorando justificativas naturais e explicações científicas. Para examinar o risco e benefícios dos diferentes retratos produzidos sobre o HIV/Aids, na primeira parte do capítulo iremos explorar as diferenças e semelhanças dos impactos da doença no Brasil e Estados Unidos, países onde viveram os artistas que serão analisados adiante. Na parte seguinte, veremos exemplos de respostas discursivas sobre a doença que contribuíram para a construção das experiências vivenciadas nessas localidades e determinaram as características da produção de ambos os artistas que têm a Aids como questão, assunto que será explorado nos capítulos posteriores.

1.1 **Brasil e Estados Unidos: diferenças e semelhanças**

Ao serem comunicados os primeiros casos de infecções por HIV nos Estados Unidos, o vírus foi rapidamente associado aos homossexuais e bissexuais masculinos, fator que também ocorreu no Brasil¹⁵. Isso se deu em razão dos relatos iniciais terem partido de homens que mantinham relações sexuais com outros homens, ocorrendo o que o historiador e antropólogo José Ronaldo Trindade (2004) definiu como “binômio AIDS – homossexualidade”. A ligação foi nesse momento sustentada pela comunidade médico-científica que, por desconhecimento da patologia, contribuiu significativamente para rotular o desenvolvimento da Aids como um câncer gay, potencializando os mistérios e as ideias equivocadas criadas em torno de doenças desconhecidas.

A ciência, ao sugerir uma ligação umbilical entre a homossexualidade e uma doença tão mortal quanto desconhecida, impulsionou julgamentos morais e religiosos, além de ressuscitar argumentos preconceituosos que ligavam a experiência de homens que se envolviam sexualmente e afetivamente com outros homens à patologia. Em certas cidades americanas, alguns órgãos públicos chegaram a intervir no cotidiano da vida gay, adotando medidas para o fechamento de saunas, boates e bares que supostamente seriam os espaços privilegiados de acometimento da doença. (TRINDADE, 2004, p. 170).

Ainda que em um primeiro momento a realidade epidemiológica do HIV e da Aids tenha sido associada à homossexualidade, essa atribuição serviu para sustentar discursos homofóbicos por um período bem mais longo. “A epidemiologia é então substituída por uma etiologia moral

¹⁵ O que fez com que a doença fosse inicialmente denominada de câncer gay ou GRID, sigla que, em português, significa “deficiência imune relacionada aos gays”.

da doença que só pode conceber o desejo homossexual dentro de uma metáfora medicalizada de contágio.”¹⁶ (WATNEY, 1987, p. 73, tradução nossa). Mesmo depois de avanços científicos que determinaram que o vírus se propaga independentemente de gênero ou orientação sexual do indivíduo e após o perfil de contágio ser fortemente alterado com a descoberta de cada vez mais casos entre homens e mulheres heterossexuais, o HIV e a Aids continuaram sendo usados como estímulos para a discriminação:

Vírus são máquinas spinozianas, mas de forma alguma racistas ou chauvinistas, e persistem onde mais lhes convêm, sem preferência de raça, cor, opção sexual ou credo, como rezam as legislações de todas as sociedades e culturas. Ao que parece, apenas os vírus cumprem à letra as legislações antidiscriminação, já que nós, humanos, não nos cansamos de discriminar e estigmatizar uns aos outros. (BASTOS, 2006, p. 24).

No entanto, apesar da descontrolada visibilidade oferecida pela mídia com a chegada da Aids no continente americano e o conseqüente aumento do preconceito e da repressão social, os grupos LGBTI+ vivenciaram mais representatividade nesse momento, pois sua categorização como grupo de risco também possibilitou uma maior organização coletiva e o fortalecimento dos movimentos provenientes da sociedade civil em prol de seus direitos.

[...] a história da Aids compreende, infelizmente, relatos degradantes de estigmatização e marginalização de pessoas percebidas (o mais das vezes, de forma completamente equivocada e preconceituosa) como sob risco de contrair e/ou transmitir a infecção, e, especialmente, de pessoas vivendo com a infecção (pelo HIV) e/ou com a síndrome clínica (Aids). Felizmente, compreende também histórias de solidariedade e altruísmo, mobilização social e os avanços de uma ciência praticada com ética e qualidade (BASTOS, 2006, p. 17).

Devido a essas características, a história da epidemia da Aids está intrinsecamente ligada aos movimentos em prol dos direitos LGBTI+. Comparativamente, o surgimento da luta desses grupos no Brasil foi bem distinto do modelo vivenciado pelos Estados Unidos. Apesar da motivação remanescente das manifestações estudantis de 1968 e da expansão da contracultura, o início da década de 1970 no Brasil foi marcado por uma constante vigilância orquestrada pelo regime militar e pelo uso arbitrário da lei. O cenário ditatorial, não somente no Brasil, mas em toda a América Latina, dificultou a articulação de grupos na luta pelos direitos daqueles socialmente discriminados e somente o processo de liberação política permitiria o fortalecimento da oposição e o surgimento de novos movimentos sociais.

Embora a maioria dos gays e lésbicas achassem que não era necessária a organização política durante o processo de aparente liberalização que acompanhou a volta à democracia, o crescimento dramático da infecção de HIV e a onda de violência contra gays, travestis e lésbicas revelou que seus direitos eram precários dentro de um regime democrático. (GREEN, 2000, p. 285).

¹⁶ O texto em língua estrangeira é: “Epidemiology is thus replaced by a moral etiology of disease that can only conceive homosexual desire within a medicalized metaphor of contagion.”

O ativista João Silvério Trevisan (2010) declara que as divergências entre Brasil e Estados Unidos se dão pela associação de ambos os movimentos à articulação política das esquerdas de cada país e pelas disparidades entre esses contextos. Nesse momento, no país norte-americano formava-se a *new left*, movimento político de esquerda surgido na década de 1960. Caracterizado por um ativismo social que trazia para o centro de seus discursos temas como direitos civis relacionados a gênero, raça e sexualidade, a *new left* diferenciava-se da esquerda já existente no país, que era direcionada ao ativismo trabalhista.

Segundo o historiador James N. Green (2003), as organizações políticas de esquerda que se formavam no Brasil não acolhiam as reivindicações dos grupos homossexuais (como eram nomeados na época) devido ao entendimento de que as pautas de gênero e sexualidade eram multiclassistas e distanciavam-se das questões pertinentes à classe trabalhadora, então foco central dos partidos da esquerda brasileira, assim como acontecia na esquerda tradicional estadunidense. “Alguns ativistas de esquerda ainda afirmavam que a homossexualidade é produto do comportamento decadente da burguesia, que desapareceria com o socialismo.” (GREEN, 2003, p. 17-18).

De acordo com Trevisan, enquanto a *new left* era tolerante e descentralizadora, formada por um conjunto de pequenos grupos que dialogavam entre si, a esquerda brasileira era baseada em partidos políticos centralizadores e autoritários. A falta de lideranças expressivas no modelo estadunidense seria responsável por gerar maior participação popular, já que questões individuais somavam-se às coletivas, aproximando a comunidade de seus eventuais líderes. No modelo brasileiro, Trevisan acredita que o distanciamento da população das discussões políticas ocorria devido a lideranças que estipulavam definições de cima para baixo. O autor alega que esse formato foi reproduzido no movimento homossexual, somado à predominância de ativistas da classe média que não representavam a grande maioria do grupo.

As diferenças são muitas, e por vezes, gritantes – já pelo fato de que o *Gay Movement* americano foi desbravador e o Movimento Homossexual brasileiro veio quase a reboque de precedentes internacionais. [...] O elemento que deflagra as especificidades em ambos os casos é justamente a diferença de autonomia política entre os ativismos americano e brasileiro. (TREVISAN, 2010, p. 49, grifo do autor).

Trevisan (2010) comenta ainda que, enquanto os estadunidenses possuíam um discurso específico sobre homocultura voltado para sua realidade local e causando grande impacto social, os grupos brasileiros não desenvolveram um discurso próprio, utilizando-se de modismos estrangeiros que não se adequavam às especificidades do país. Entretanto, Green

(2000) relata que nos encontros que culminariam na formação do grupo Somos¹⁷ havia muita rejeição ao uso da palavra “gay” para nomear ações, pois essa utilização caracterizaria uma imitação do movimento estadunidense. O autor destaca também que, já em fevereiro de 1979, um debate no Departamento de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo marcava uma série de discussões em torno das “minorias brasileiras” (GREEN, 2000, p. 274), incluindo assim os interesses de mulheres, negros, povos indígenas e homossexuais.

Outros obstáculos também dificultaram a concretização de acontecimentos relevantes aos direitos LGBTI+ no Brasil, como o processo de patologização da homossexualidade e também a manutenção do poder social exercido pelas religiões cristãs desde o processo de colonização, conforme destaca Green (2003) a partir da leitura da *Encyclopedia of homosexuality* do antropólogo Luiz Mott:

Como parte da conquista da América, a Igreja Católica impôs a proibição à sodomia para as culturas indígenas, ao mesmo tempo que controlava o comportamento sexual dos colonizadores hispânicos e portugueses. [...] Luiz Mott, afirmou que durante aproximadamente 300 anos de atividade, a Inquisição Portuguesa – com jurisdição em todo o Império português, incluindo Brasil, África e Ásia – registrou 4.419 denúncias no *Index de Abominações* contra homens suspeitos de haver praticado o *abominável e pervertido pecado da sodomia*. (GREEN, 2003, p. 20-21, grifo do autor).

Em artigo publicado originalmente em 1991, os sociólogos Herbert Daniel e Richard Parker (2018) afirmam ainda que é impossível desconsiderar que a chegada da Aids no Brasil, na década de 1980, sofreu os reflexos do contexto histórico vigente, marcado por uma caminhada inicial na democracia após duas décadas de regime autoritário.

É preciso acentuar fortemente o impacto deste contexto mais amplo. De fato, ele estruturou uma situação inicial na qual a própria tradição de cidadania (que foi sempre, pelo menos, ambígua e duvidosa na história brasileira) e o envolvimento ativo dos cidadãos nos acontecimentos e decisões do conjunto da sociedade foram sistematicamente reprimidos – reprimidos, em muitos casos, durante a vida inteira de uma grande maioria da população do país, predominantemente jovem. (DANIEL; PARKER, 2018, p. 27-28).

Nos Estados Unidos, Nova York era o local com maior número de casos notificados de HIV/Aids durante os primeiros anos da década de 1980. A cidade, que antes da epidemia já formava um dos grandes centros da luta por direitos da população LGBTI+, vivenciou nesse momento maior articulação e a formação de novos movimentos. É nesse contexto que surge em

¹⁷ O Somos: Grupo de Afirmação Homossexual é considerado o primeiro grupo em prol dos direitos dos homossexuais formado no Brasil. Seu nome foi cunhado em 1979 em homenagem à publicação da Frente de Liberação Homossexual Argentina, primeiro coletivo pelos direitos gays na América do Sul, existente em Buenos Aires entre 1971 e 1976. Em apenas um ano de existência, questões relacionadas à autonomia política e a associações com outros movimentos sociais gerariam uma cisão no Somos, que era nesse momento o maior do país.

1987 o ACT UP¹⁸, organização criada por um grupo de artistas e ativistas que nos anos seguintes ganharia sedes em outras cidades dos Estados Unidos e até no exterior, tornando-se uma das mais poderosas associações do mundo sobre o tema. Suas ações levaram o público a refletir sobre a crise da Aids, promovendo esclarecimentos sobre a doença e apoio psicológico e material às pessoas soropositivas. O coletivo usava estratégias de anúncio, mediante a divulgação de cartazes informativos e educacionais para transmitir mensagens sobre a política da Aids e sobre sexualidade para um maior número de espectadores.

Naqueles anos, combater o inimigo era uma [...] mistura de organização comunitária, voluntariado médico e ação direta. A arte estava muito em voga, porque os artistas eram duramente atingidos pela epidemia, mas também porque a arte é (ou pode ser) estrategicamente útil. Pode transmitir ou insinuar mensagens na cultura de forma ampla, incorporar verdades complexas, absorver medo, preservar a memória.¹⁹ (COTTER, 2016, tradução nossa).

Também nesse período, o ativista Cleve Jones iniciou, na cidade de São Francisco, na Califórnia, o *Names Project AIDS Memorial Quilt* (Figura 1). O projeto tem como principal ação a exposição de um memorial para as pessoas vitimadas pela Aids, em constante crescimento, feito em forma de uma colcha de retalhos. Confeccionado pela união de painéis de tecido feitos por familiares e amigos, o memorial traz nomes e símbolos em homenagem aos que perderam suas vidas em decorrência da doença. A colcha foi publicamente apresentada pela primeira vez em 1987, em Washington, D.C., durante a *National March on Washington for Lesbian and Gay Rights* e percorreu diversas cidades nos anos seguintes.

¹⁸ O nome da organização é uma sigla para *AIDS Coalition to Unleash Power*, que em português significa: coalizão da Aids para liberar poder.

¹⁹ O texto em língua estrangeira é: “In those years, combating the enemy was a [...] mix of community organizing, medical volunteerism and direct action. Art was very much in the picture, because artists were hard hit by the epidemic, but also because art is (or can be) strategically useful. It can broadcast or insinuate messages into the larger culture, embody complex truths, absorb fear, preserve memory.”

Figura 1 – *AIDS Memorial Quilt* em exposição na National Mall em Washington, D.C., 1992.
Fotografia: Shayna Brennan / Associated Press.



Fonte: MESSMAN, 2019.

Douglas Crimp (2002) afirma que a *AIDS Memorial Quilt* foi uma das poucas ações da comunidade LGBTI+ que conquistou grande repercussão social sem que fosse associada a acusações infames. O autor questiona se a atenção aprovadora, tanto por parte da mídia quanto da população em geral, foi uma tentativa de consolo para aqueles que até então estavam sendo insensíveis em relação à doença: “Isso proporciona uma catarse, um alívio de consciência para aqueles que se importaram e fizeram tão pouco sobre esta grande tragédia?”²⁰ (CRIMP, 2002, p. 198, tradução nossa). Crimp pergunta ainda se a atenção amorosa dada pela sociedade à colcha não está relacionada, para além do ritual e da representação de luto, à impressionante evidência da morte em massa de homens gays. “É claro que seria impróprio para a sociedade celebrar nossas mortes abertamente, mas me pergunto se a colcha ajuda a tornar esse desejo decoroso.”²¹ (CRIMP, 2002, p. 200, tradução nossa).

²⁰ O texto em língua estrangeira é: “Does it provide a catharsis, an easing of conscience, for those who have cared and done so little about this great tragedy?”

²¹ O texto em língua estrangeira é: “It would, of course, be unseemly for society to celebrate our deaths openly, but I wonder if the quilt helps make this desire decorous.”

No Brasil, apesar do significativo aumento da violência contra os LGBTI+, o momento propiciou maior organização e fortalecimento do ativismo já existente, além da criação de novos grupos dedicados àqueles atingidos pela epidemia (FACCHINI, 2004). Já em 1983, o grupo Outra Coisa: Ação Homossexualista, surgido em 1979 na divisão interna do grupo Somos, foi um dos primeiros a organizar ações dedicadas à Aids, visitando bares e locais frequentados por homossexuais da cidade de São Paulo para distribuir panfletos mimeografados com informações sobre a doença (GREEN, 2000).

Em 1985, foi fundado em São Paulo o Grupo de Apoio à Prevenção à Aids – GAPA, a primeira organização não governamental totalmente dedicada à doença, no momento em que a capital paulista concentrava o maior número de casos e mortes do país. No mesmo ano e também em São Paulo foi inaugurada a Casa de Apoio Brenda Lee²², o primeiro abrigo para acolhimento e assistência de pessoas com HIV/Aids, que ficou conhecido como o Palácio das Princesas (Figura 2). A importância do local proporcionou ainda nos primeiros anos uma parceria com o Hospital Emílio Ribas e um convênio com a Secretaria de Estado de Saúde de São Paulo, órgão que criaria ainda em 2008 o Prêmio Brenda Lee, existente até hoje e que beneficia iniciativas que visam o fim da crise da Aids.

²² Brenda Lee foi uma militante travesti, nascida em Pernambuco, em 1948, e pioneira na luta contra os impactos da Aids. Em 1984, iniciou o trabalho que culminaria na criação de uma casa de apoio com o seu nome. Em 1996, Brenda foi brutalmente assassinada por um ex-funcionário da casa com a ajuda do irmão e de um policial militar, após ela descobrir de uma fraude financeira realizada por ele.

Figura 2 – Brenda Lee na cozinha de sua casa de apoio, conhecida como Palácio das Princesas, acompanhando o preparo de refeições.



Fonte: CARTAS para além dos muros, 2019.

Contudo, diferente do cenário estadunidense, as organizações que surgiam no Brasil não estavam vinculadas a coletivos artísticos. Ainda que diversificados, tais grupos eram formados em sua maioria por profissionais de saúde, intelectuais e ativistas políticos, sem participação expressiva de artistas visuais. No entanto, assim como no ACT UP, sua principal atividade era o acompanhamento e aconselhamento de pessoas com Aids, a veiculação de informações educativas sobre a doença para a população em geral e a participação em debates de políticas governamentais e saúde pública.

Desse modo, fica claro que a Aids representou um desafio não somente para a medicina e para o poder público como também para a sociedade de forma geral, pois destacou diversas questões sociais, particularmente aquelas relativas aos direitos LGBTI+, até então negligenciadas. Os movimentos que surgiram em resposta a essa adversidade enfrentaram a dupla tarefa de resistir à doença e às concepções depreciativas direcionadas às pessoas afetadas por ela. Herbert Daniel e Richard Parker (2018) destacaram que a atuação incansável das organizações nesse período, tanto no Brasil quanto no exterior, seria a causa responsável por extinguir a discriminação e o preconceito existentes:

Em última instância, [elas] ofereceram, em oposição a isso, a noção de solidariedade como a única resposta realmente aceitável contra a AIDS – como central à luta contra a epidemia não apenas no Brasil, mas também internacionalmente – e desse modo

deram talvez os primeiros passos na tentativa de reescrever a história da AIDS na vida brasileira contemporânea. (DANIEL; PARKER, 2018, p. 29).

1.2 A discursividade em torno do HIV e da Aids: sucessos e fracassos

Com o intuito de refletir sobre os efeitos da estigmatização surgida com a chegada da Aids no Brasil, Herbert Daniel e Richard Parker (2018) analisam em uma de suas publicações a chamada “terceira epidemia”. Esse conceito parte do argumento do Dr. Jonathan Mann, representante da Organização Mundial da Saúde (OMS), e indica a existência de três fases distintas da epidemia que poderiam ser descritas como epidemias diferentes, sendo a primeira a infecção pelo vírus HIV e a segunda o próprio desenvolvimento da Aids enquanto síndrome de doenças infecciosas. A terceira epidemia seria caracterizada pelas reações sociais, culturais, econômicas e políticas estabelecidas em resposta ao HIV e à Aids.

Desde seus primórdios, portanto, a história da AIDS no Brasil, como em muitos outros países, tem sido marcada pelo medo, pelo preconceito e pela injustiça – uma síndrome de culpabilidade e acusação que, em última instância, é tão perigosa quanto a mais conhecida síndrome de imunodeficiência adquirida. (DANIEL; PARKER, 2018, p. 26-27).

Com posicionamento oposto ao conceito de Mann, Douglas Crimp (1987a) escreve, em artigo publicado na revista *October*, uma defesa para a impossibilidade de separação entre a Aids e as respostas sociais existentes para ela. O autor parte de uma citação do filósofo François Delaporte que sugere a existência de um pensamento ilusório a respeito da epidemia da cólera na Paris do século XIX. Delaporte declara que a cólera não existe e o que existe, na verdade, são as práticas em torno dela, argumento ao qual Douglas Crimp recorre para atestar que “a Aids não existe independente das práticas que a conceituam, a representam e respondem a ela. Nós conhecemos a Aids apenas nessas práticas e por meio delas”²³ (CRIMP, 1987a, p. 3, tradução nossa).

Crimp explica que sua conclusão não nega a existência e a realidade da doença, nem o sofrimento e as mortes causados por ela, apenas assegura que as construções sociais e representações culturais e políticas motivadas pela Aids são indissociáveis da doença em si. Para ele, a importância em reconhecer que a Aids existe por intermédio dessas representações

²³ O texto em língua estrangeira é: “[...] AIDS does not exist apart from the practices that conceptualize it, represent it, and respond to it. We know AIDS only in and through those practices”.

é um passo importante para a problematização das narrativas construídas sobre a doença em diferentes contextos.

Com isso em mente, em 1987, Douglas Crimp organizou um volume especial para a revista de crítica e teoria da arte *October* (da qual foi editor de 1977 a 1990), publicada pela MIT Press, intitulado *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*. A edição é composta por quinze textos de autorias de teóricos dos campos da Saúde, Antropologia, Literatura, Comunicação, Arte e História. Crimp insiste que para confrontar as respostas da arte para a crise da Aids é preciso não estar limitado ao espaço do museu, pois as respostas mais efetivas acontecem por intervenções em espaços mais amplos de representações como meios de comunicação em massa, política social e organização da comunidade (CRIMP, 2005, p. 24).

Em um artigo da revista inteiramente formado por verbetes para palavras-chaves relacionadas à crise da Aids, Jan Zita Grover (1987) expõe como a Aids na cultura ocidental difundiu o uso de uma série de novos termos. Essa utilização foi responsável por aproximar a população em geral da ciência, devido à reprodução regular de discursos médicos em meios jornalísticos e políticos. Porém, as palavras foram também, muitas vezes, aplicadas junto aos preconceitos associados a elas.

Essa atenção crítica à linguagem é essencial para a nossa compreensão e resposta à Aids como a construção cultural que ela é. Aids não é simplesmente uma doença física; é também um artefato de transgressão social e sexual, tabu violado, identidade fraturada – projeções políticas e pessoais. [...] “AIDS: Keywords” é minha tentativa de identificar e contestar algumas das suposições embutidas no nosso conhecimento atual.²⁴ (GROVER, 1987, p. 18, tradução nossa).

Susan Sontag (1989) expõe exemplos da utilização do mesmo vocabulário, porém para tratar de temas relacionados a outros campos do conhecimento como, por exemplo, a informática. Com o surgimento da nomenclatura “vírus de software” – para designar invasores que agem de forma muito semelhante aos vírus biológicos –, a informática ajudou a sustentar a ideia de peste associada a características virais. Segundo a autora, as metáforas da virologia aplicadas nesse campo são consequência da onipresença do assunto no momento dessas descobertas tecnológicas.

(O vírus que destruiu uma quantidade considerável de dados no centro de computação dos alunos da Lehigh University, em Bethlehem, Pensilvânia, em 1987, recebeu o nome de PC AIDS. Na França, os especialistas já falam do problema de *le sida informatique*.) E tais metáforas têm o efeito de reforçar a sensação de que a AIDS é onipresente. (SONTAG, 1989, p. 83, grifo do autor).

²⁴ O texto em língua estrangeira é: Such a critical attention to language is essential to our understanding of and response to AIDS as the cultural construction that it is. AIDS is not simply a physical malady; it is also an artifact of social and sexual transgression, violated taboo, fractured identity – political and personal projections. [...] “AIDS: Keywords” is my attempt to identify and contest some of the assumptions underlying our current knowledge.

Por se tratar de uma doença cuja principal forma de transmissão é sexual, muitas organizações contrárias às políticas de prevenção faziam defesas pela abstinência como método de proteção, afirmando ser a única forma eficaz contra a doença (SONTAG, 1989). Da mesma forma, os usuários de computadores eram encorajados a não transferirem dados e a não utilizarem mídias removíveis em suas máquinas sem antes verificarem sua procedência, pois poderiam portar algum tipo de vírus. “Os chamados ‘programas-vacina’ atualmente à venda proporcionam certo grau de proteção; mas a única maneira segura de se proteger do perigo dos vírus de computador, dizem os peritos, é não trocar programas e dados.” (SONTAG, 1989, p. 94).

Ao refletir sobre a discursividade em torno da Aids no Brasil e nos Estados Unidos, Marcelo Secron Bessa (2002) demonstra como certas características presentes na forma como a mídia de ambos os países representou as pessoas com Aids afetaram negativamente a percepção da doença por aqueles que não sofreram suas consequências. A abordagem de Bessa diz respeito à utilização da diferença como forma de desumanizar indivíduos que são colocados em espaços minoritários, fator que remonta à estrutura destacada por Sontag (1989) da noção do “outro”, enquanto objeto representado por esse discurso, em oposição a “eu” ou a “nós”, sujeito ou grupo que dominam a construção narrativa. A distinção causa distanciamento e falta de identificação entre os que representam e aqueles que são representados, servindo como ferramenta para a subjugação sociocultural da alteridade, elemento que facilita a aceitação de práticas discriminatórias.

Se as lutas políticas dos homossexuais não conseguiram a visibilidade que desejavam – já que a imprensa nunca deu tanta atenção às reivindicações deste segmento –, a AIDS conseguiu fazer com que o país falasse sobre os envoltimentos entre pessoas do mesmo sexo. Infelizmente, esse silêncio foi rompido de uma forma equivocada, que construiu para o homossexual imagens que iam da vitimização à culpa. Eram tanto as infelizes vítimas de um câncer gay quanto os transmissores em potencial da doença (TRINDADE, 2004, p. 171).

Bessa (2002) conta que as primeiras reportagens feitas pela mídia impressa de grande circulação sobre o tema eram imbuídas de caráter folhetinesco e sensacionalista e foram essas representações que determinaram o imaginário social que caracterizou as pessoas afetadas pela Aids nos primeiros anos. Na falta de uma literatura médica imediata, já que pesquisas especializadas levam meses para serem publicadas, a imprensa serviu como canal de divulgação para as descobertas médico-científicas, cumprindo o papel de uma “paraliteratura médica” (BESSA, 2002, p. 54). Além disso, na ausência de ações governamentais e iniciativas da sociedade civil nos primeiros anos da epidemia, a imprensa manteve a população informada

sobre a prevenção, os sintomas e os meios de contágio, ocupando também a posição de uma “paraliteratura informativa” (BESSA, 2002, p. 54).

Apesar de muitas vezes terem sido responsáveis pela disseminação de informações erradas, impregnadas de preconceitos e discriminações acerca da doença, a consulta à grande mídia se faz essencial para escrever sobre a Aids, seja no Brasil ou no exterior. Ainda que tenham pecado por excesso ou omissão, esses veículos desempenharam um papel fundamental na história da epidemia, sendo em muitos momentos no Brasil o único meio de informação de abrangência nacional, especialmente nos primeiros anos após a descoberta da doença (BESSA, 2002).

A primeira reportagem da imprensa sobre o HIV/Aids veiculada nos Estados Unidos foi publicada em 3 de julho de 1981, pelo jornal *The New York Times*²⁵, alertando para um surto de infecção de homens homossexuais na Califórnia e em Nova York, resultando em oito mortes num período de dois anos. Exatamente dois meses depois, o *Jornal do Brasil*²⁶ publicaria a primeira reportagem brasileira relatando a formação de equipes nos centros de controles de doenças estadunidenses para investigar o surgimento de um tipo raro de câncer entre homossexuais masculinos. Essa publicação deu início no Brasil à reprodução de notícias que estavam sendo veiculadas no exterior, especialmente nos Estados Unidos, sobre a nova doença. Dessa forma, a imprensa estadunidense tornou-se a principal fonte da brasileira. As informações sobre a Aids chegavam antes que a própria doença começasse a ser diagnosticada em território nacional.

Após a confirmação dos primeiros casos no Brasil, a doença alastrou-se rapidamente e, em 1983, com a morte do estilista Markito, a imprensa começou a dar mais atenção ao tema, denominando esse momento como a “primeira onda de pânico” (BESSA, 2002, p. 33). Até então a Aids era chamada de “mal dos homossexuais americanos”, sendo relacionada apenas às camadas sociais mais ricas dos Estados Unidos, porém agora começava a atingir brasileiros homossexuais ricos que viajavam com frequência para fora do país.

Nos Estados Unidos, a Aids é inicialmente identificada como uma doença que atinge apenas os homossexuais de classe média, por conta de esse ser o recorte social das pessoas que tinham acesso a cuidados médicos. Douglas Crimp (1987b) declara, inclusive, que existem

²⁵ ALTMAN, Lawrence K. Rare cancer seen in 41 homosexuals. *The New York Times*, New York, 3 Jul. 1981. Disponível em: <http://www.antiaids.org/eng/news/world/the-new-york-times-1981-rare-cancer-seen-in-41-homosexuals-11001.html>. Acesso em: 30 ago. 2020.

²⁶ CÂNCER em homossexuais é pesquisado nos Estados Unidos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 set. 1981. Caderno B, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/29647. Acesso em: 4 set. 2020.

registros de mortes entre usuários de drogas intravenosas, desde os anos de 1970 na cidade de Nova York, possivelmente decorrentes de fatores relacionados à Aids. Entretanto, por serem parte de um grupo marginalizado, suas mortes não despertaram interesse suficiente no sistema de saúde.

Segundo Bessa, a “segunda onda de pânico” brasileira viria dois anos após a primeira, quando a mídia constatava que a Aids estava definitivamente instalada no país e avançava em progressão geométrica. Porém, apesar de desempenhar grande importância para o reconhecimento da epidemia já existente e cumprir um papel informativo pioneiro ao leitor, algumas reportagens divulgadas reforçavam a doença como algo exótico e estrangeiro, sugerindo que gays estadunidenses estivessem viajando ao Brasil para infectar gays brasileiros ou ainda importando-os para mandá-los infectados de volta ao país (BESSA, 2002). Suposições como essa seria o que Francisco Inácio Bastos (2006) afirmaria ser uma reação comum da humanidade ao se ver confrontada por ameaças desconhecidas:

A crônica da Aids é a crônica dessas duas populações em conflito, vírus e humanos, cada uma delas almejando perpetuar-se às expensas da outra. Trata-se de uma crônica do que há de pior e melhor na alma humana, já que as ameaças prementes à nossa integridade sempre fizeram e fazem aflorar o que há de pior e melhor de nós (BASTOS, 2006, p. 17).

As doenças mais temidas são tradicionalmente associadas à figura de um inimigo, traço que perpetua a utilização de metáforas militares, colocando a enfermidade – e consequentemente quem a carrega – como um mal a ser combatido (SONTAG, 1989). Constantemente, o estrangeiro é visto como o foco dessa transmissão e nesse contexto a Aids foi conveniente a tal estado de paranoia, intensificando a discriminação e o medo com relação a uma suposta invasão:

Mais do que o câncer, e de modo semelhante à sífilis, a AIDS parece ter o poder de alimentar fantasias sinistras a respeito de uma doença que assinala vulnerabilidades individuais tanto quanto sociais. O vírus invade o organismo; a doença (ou, na versão mais recente, o medo da doença) invade toda a sociedade (SONTAG, 1989, p. 78).

A jornalista Marília de Almeida e Almeida (2009) conta que, com a tradução e divulgação das notícias que estavam sendo veiculadas no exterior, muitos preconceitos e dúvidas que existiam sobre a doença foram reproduzidos por aqui. Ela afirma que a utilização descontrolada do termo “grupo de risco” fez com que pertencer a um desses grupos fosse um indicativo não apenas de vulnerabilidade à doença, mas também de estar condenado ao contágio. “Nos Estados Unidos, inicialmente chegou-se a utilizar o termo “5H”, que agrupava Homossexuais, Hemofílicos, Haitianos, Heroinômanos (usuários de heroína injetável) e

Hookers (prostitutas, em inglês), para designar os grupos atingidos pelo HIV” (ALMEIDA, 2009, p. [4]).

A linguagem utilizada pela imprensa muitas vezes agia em contradição às políticas de prevenção, fazendo com que aqueles que não pertencessem a denominados grupos não se sentissem sujeitos ao contato com o vírus HIV. Desse modo, ao restringir a possibilidade de contração da doença a pessoas e práticas socialmente rejeitadas, os veículos de imprensa geravam desinformação e desinteresse político e social para reconhecer a Aids como um problema digno de ser tratado com atenção e seriedade.

Na década de 80, era comum encontrar em jornais, especialmente em manchetes de capa, metáforas como “câncer gay”, “praga rosa” e “mal dos homossexuais” para se referir a Aids. Travestidos de sinônimos, estes termos firmavam a idéia de que a doença acometia somente as pessoas que mantinham relações sexuais com outras do mesmo sexo (ALMEIDA, 2009, p. [5]).

Nos Estados Unidos, Douglas Crimp (1987b) afirma que a imprensa gay foi pioneira em comunicar sobre o HIV e a Aids e destaca o jornal quinzenal nova-iorquino *New York Native* como a fonte de informação mais relevante dentre esses, publicando notícias sobre o tema semanalmente. Comparativamente, Crimp afirma que nos primeiros dezenove meses de epidemia da Aids, o *The New York Times*, um dos jornais mais populares e de maior circulação do país, apresentou um total de sete reportagens sobre a doença. Contudo, apesar de nos primeiros anos o *New York Native* ter veiculado importantes reportagens de conteúdo médico, devido a interesses comerciais o jornal cedeu a textos sensacionalistas sobre a Aids baseados em narrativas de sexo, medo e morte (CRIMP, 1987b).

Na imprensa brasileira, as revistas semanais realizaram reportagens sobre o HIV e a Aids mais elaboradas do que aquelas publicadas pelos jornais. Com maior intervalo entre uma edição e outra, as revistas permitiram maior atenção aos textos e mais liberdade de espaço, podendo uma reportagem ocupar várias páginas e gozar de maior desenvolvimento narrativo. Além disso, por ter mais alcance de público do que os jornais – por sua circulação em mais localidades do país e pela duração mínima de ao menos uma semana entre as edições – a linguagem das revistas é mais acessível a diferentes perfis de leitores (BESSA, 2002).

No entanto, os textos das revistas semanais adotavam uma estrutura com citações de personagens e pontos de vista distintos, às vezes contraditórios, colocando no mesmo patamar teorias médicas e credices populares em torno da doença. Dessa forma, opunham discursos de religiosos e líderes gays, de médicos e pacientes, dando o mesmo valor a opiniões pessoais e fatos.

Misturando preconceitos populares e teorias científicas de tal modo que se tornava impossível distinguir uns das outras [sic], essas diferentes representações parecem ter

interagido umas sobre as outras através do tempo, reforçando-se mutuamente e influenciando profundamente as maneiras com as quais a sociedade brasileira tem respondido à epidemia. (DANIEL; PARKER, 2018, p. 17).

Da mesma maneira, algumas reportagens faziam especulações sobre as formas de transmissão da doença. Teorias como o consumo exagerado de hormônios femininos pelos homens ou um desgaste imunológico causado pela promiscuidade dos homossexuais foram validadas pela mídia como hipóteses de origem para o contágio (BESSA, 2002). O perfil exagerado dessas reportagens expunha personagens ecléticas e atribuía teor sentimental e emotivo às histórias apresentadas em detrimento da divulgação de pesquisas médicas com bases científicas:

As notícias da mídia, mesmo quando transmitidas em um tom mais sério ou revestidas de certo caráter, digamos, científico, possuíam ingredientes folhetinescos: vírus produzido em laboratório, guerra bacteriológica entre potências mundiais, doença misteriosa da África, macacos verdes, sexo com animais, resorts gays no Haiti, rituais de vodu, sangue, saunas gay e quartos escuros, sexo anal, oral e grupal, drogas injetáveis e inaláveis, entre tantas outras coisas. (BESSA, 2002, p.23).

Outro tipo comum de reportagem veiculado pela imprensa na época propunha adentrar os locais frequentados por homens homossexuais em busca de sexo. Essas matérias traziam descrições íntimas e detalhadas de práticas socialmente tidas como promíscuas e apresentavam as pessoas com Aids como indivíduos revoltados e vingativos que espalhavam o vírus HIV para pessoas que desconheciam sua soropositividade. Esse formato de texto despertou a curiosidade dos leitores na mesma medida em que causou repulsa e medo das pessoas soropositivas.

Imagens distorcidas, tanto da AIDS quanto das pessoas que vivem com ela, dominaram a discussão pública da epidemia e produziram muito frequentemente a espécie de pânico moral que quase inevitavelmente ignora ou viola os direitos e a humanidade de uma minoria estigmatizada. (DANIEL; PARKER, 2018, p. 21-22).

Ao reproduzir narrativas de pessoas com Aids, a mídia beneficiou-se da falsa ideia de representatividade. Houve a impressão de que os soropositivos estavam dando voz às reportagens sobre o tema, porém eles continuavam sendo os objetos e não os sujeitos responsáveis pela história. “Por não serem os autores do texto, há uma inevitável manipulação do que falam e o ponto de vista será sempre do repórter, ou seja, do saudável” (BESSA, 2002, p. 53). Mesmo abusando do sensacionalismo, essas reportagens instigaram o interesse dos leitores em narrativas autobiográficas de pessoas com Aids e tal fator foi significativo para dar visibilidade às produções textuais sobre o tema que começavam a surgir nas artes e na literatura.

Assim, a literatura gay norte-americana faz visível como sujeito do discurso a sua comunidade, ao contrário de muitos discursos sobre a AIDS (especialmente da mídia televisiva), que sempre ignoram aquela e outras comunidades como sujeitos, como espectadores ou leitores, mas sempre transformando-as em objetos de seus discursos. (BESSA, 1997, p. [35]).

Entretanto, ainda que tenham recebido maior credibilidade quando os sujeitos narradores eram próximos do contexto do HIV/Aids, além de afetados pelos efeitos da discriminação (como no caso de autores homossexuais masculinos), algumas dessas contribuições narrativas também eram preconceituosas e estereotipadas e ajudaram a inflar o imaginário social da pessoa com Aids e também dos homossexuais. Em artigo para a edição especial da *October* sobre o tema da promiscuidade²⁷, Douglas Crimp (1987b) examina o livro best-seller *E a Vida Continua*, do jornalista Randy Shilts e a dramaturgia *The Normal Heart*, de Larry Kramer. O autor (2002b) se diz crítico a narrativas como essas, que fomentam premissas para a afirmação de um único discurso a ser validado, desconsiderando a diversidade existente entre as pessoas com Aids e também entre os grupos que formam a comunidade LGBTI+.

Segundo ele, o livro de Randy Shilts é marcado pela presença de oposições “de heróis e vilões, do bom senso contra o preconceito, da racionalidade contra a irracionalidade, [...] de homossexuais versus heterossexuais”²⁸ (CRIMP, 1987b, p. 239, tradução nossa). Grande parte do livro gira em torno de Gaetan Dugas, que ficou mundialmente conhecido como o Paciente Zero: o responsável pela disseminação do vírus HIV no continente americano. Retomando os temores e equívocos que envolvem a narrativa da origem do contágio, o comissário de bordo canadense foi representado por Shilts como sexualmente predatório, voraz e irresponsável, respaldando a visão de muitos heterossexuais em relação à homossexualidade masculina. Para Crimp, essa é a tentativa de Shilts de provar que, apesar de também ser homossexual, ele não tolera o comportamento que supostamente caracterizaria o padrão desse grupo. “O ‘Paciente Zero’ representa todo o mal que é ‘realmente’ a causa da epidemia, e o retrato de Shilts do ‘Paciente Zero’ representa o próprio ato heroico de Shilts de ‘expor’ esse mal.”²⁹ (CRIMP, 1987b, p. 245, tradução nossa).

Já na peça de Larry Kramer, o autor – através das palavras do protagonista, que seria uma representação de si mesmo – trata como senso comum a condenação à frequência sexual dos homens homossexuais e a necessidade de diminuí-la por decorrência da epidemia da Aids. Crimp (1987b) destaca que essa declaração está estritamente ligada a valores morais que

²⁷ No texto, Crimp discorre sobre como a promiscuidade que teoricamente mataria os homossexuais, será, na verdade, responsável por protegê-los da infecção. Pois, a experimentação sexual praticada e vista socialmente como promíscua, permitiria o alcance do prazer apesar das privações impostas pela prática de sexo seguro.

²⁸ O texto em língua estrangeira é: “of heroes and villains, of common sense against prejudice, of rationality against irrationality, [...] homosexuals versus heterosexuals”.

²⁹ O texto em língua estrangeira é: “‘Patient Zero’ stands for all the evil that is ‘really’ the cause of the epidemic, and Shilts’s portrait of ‘Patient Zero’ stands for Shilts’s own heroic act of ‘exposing’ that evil.”

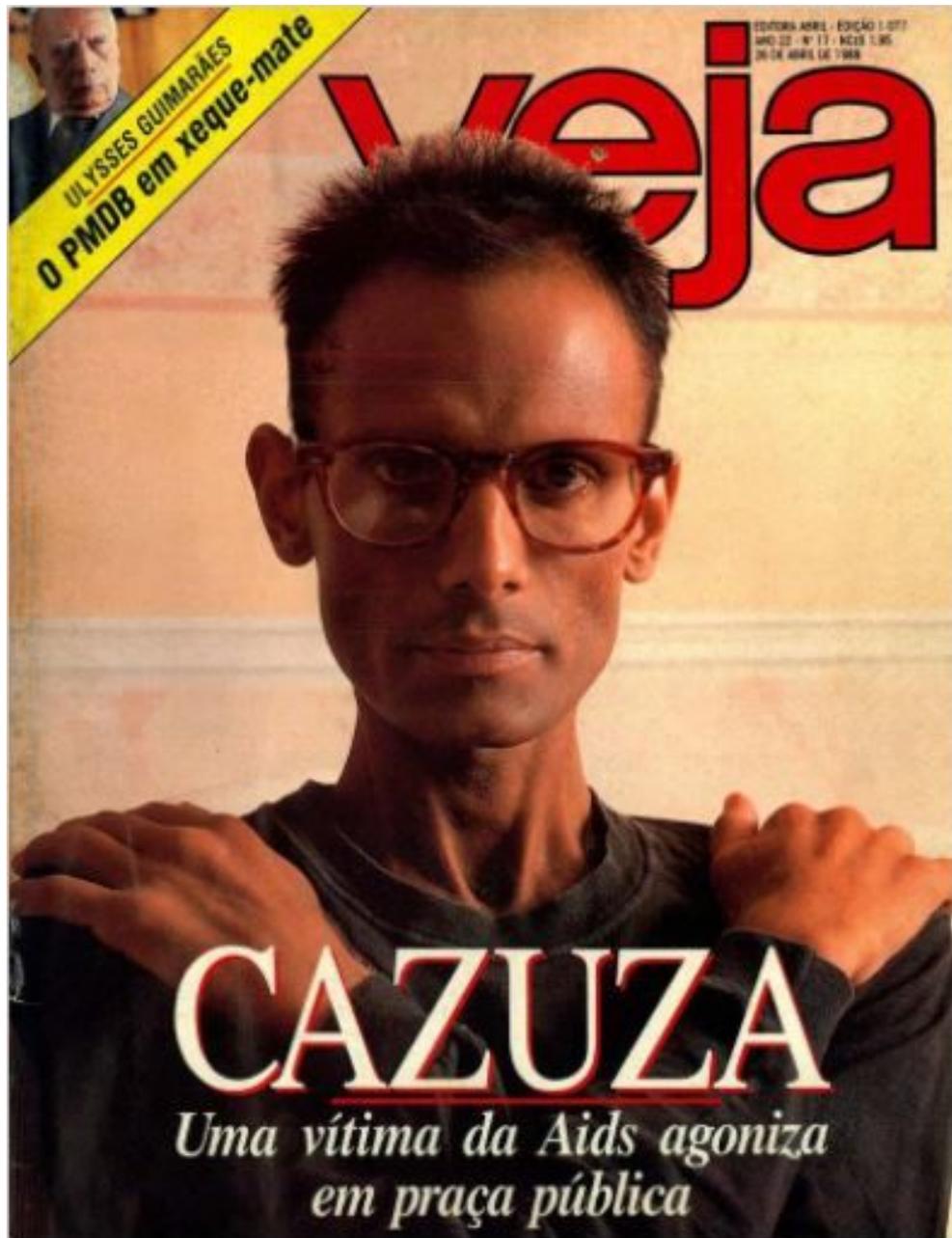
legitimam a monogamia como única possibilidade. Crimp critica ainda a omissão de Kramer pelo encorajamento da prática sexual de forma mais segura como uma alternativa para o contágio. Em seu texto, Crimp cita diálogos da dramaturgia que corroboram a hipótese do livro de Shilts e acusam a grande maioria dos homossexuais masculinos de serem irracionais. “Como em *E a Vida Continua, The Normal Heart* é a história de uma voz solitária da razão sufocada pelo coro ensurdecedor da irracionalidade.”³⁰ (CRIMP, 1987b, p. 248, tradução nossa).

As mudanças evolutivas nas características físicas das pessoas com Aids, excessivamente destacadas nos trabalhos de Shilts e Kramer, foram também amplamente difundidas pela mídia. Ao evidenciar o corpo fraco e emaciado dos doentes surgiram as feições da chamada “cara da Aids” (BESSA, 2002). Além de inseridas em grupos de risco, as pessoas com Aids compartilhavam um espécime de elementos corporais que se opunham aos traços identificáveis de uma pessoa saudável. Em 26 de abril de 1989, a revista *Veja* publicou uma de suas capas mais emblemáticas, um retrato do cantor Cazuzza realizado um pouco mais de um ano antes de seu falecimento acompanhado da seguinte manchete: “Cazuzza: uma vítima da Aids agoniza em praça pública” (Figura 3).

Na fotografia, Cazuzza aparece emagrecido, usa óculos e tem os braços cruzados apoiados nos ombros. Com um fundo em cor clara de tom pastel, a blusa de mangas compridas na cor preta e a armação escura dos óculos ressaltam os contornos do cantor, evidenciando sua aparência enfraquecida em relação a sua imagem mais popular e frequentemente repleta de cores. Cazuzza estava entusiasmado em conceder a entrevista à repórter Ângela Abreu da revista *Veja*, porém as escolhas finais do texto e da capa não foram feitas por ela, e sim pelo jornalista Alessandro Porro, e o resultado abalou imensamente o cantor e sua família (CARTAS, 2019).

³⁰ O texto em língua estrangeira é: “Like *And the Band Played On, The Normal Heart* is the story of a lonely voice of reason smothered by the deafening chorus of unreason.”

Figura 3 – Capa da edição 1077 da revista *Veja* com o cantor Cazuza.



Fonte: VEJA, 1989.

De acordo com Susan Sontag (1989), as doenças cujas transformações são vistas como desumanizadoras, por deixarem o corpo do paciente em estado de decomposição e definhamento, são mais aterrorizantes. Mesmo que o índice de mortalidade seja menor do que em outras patologias, a doença que produz transformações é mais temida, pois confere uma nova identidade ao sujeito enfermo. Elas são, também por esse motivo, comumente identificadas com o termo “peste”, que é utilizado para denominar desgraças coletivas impostas como punição para comportamentos transgressores na sociedade (SONTAG, 1989, p. 54).

O projeto artístico realizado pelo fotógrafo Nicholas Nixon, durante as décadas de 1980 e 1990, apresentava uma proposta de representação mais fiel e humanizada das pessoas com Aids, mas alcançou um resultado similar ao atingido pela mídia. Durante a realização da série *People With Aids*, Nixon acompanhou quinze homens com Aids e registrou o progresso da doença afetando seus corpos e suas vidas domésticas. A série foi apresentada pela primeira vez como uma das seções da exposição *Pictures of People*, realizada em 1988 no Museum of Modern Art (MoMA) com organização de Peter Galassi, curador do Departamento de Fotografia do Museu. Em texto do catálogo da exposição, Galassi afirma que não há retrato representativo de pessoas com Aids, dada a diversidade daqueles que foram afetados pela doença (CRIMP, 2002a). Contudo, o conteúdo das fotografias muito se aproxima às representações feitas pelos principais veículos de mídia da época.

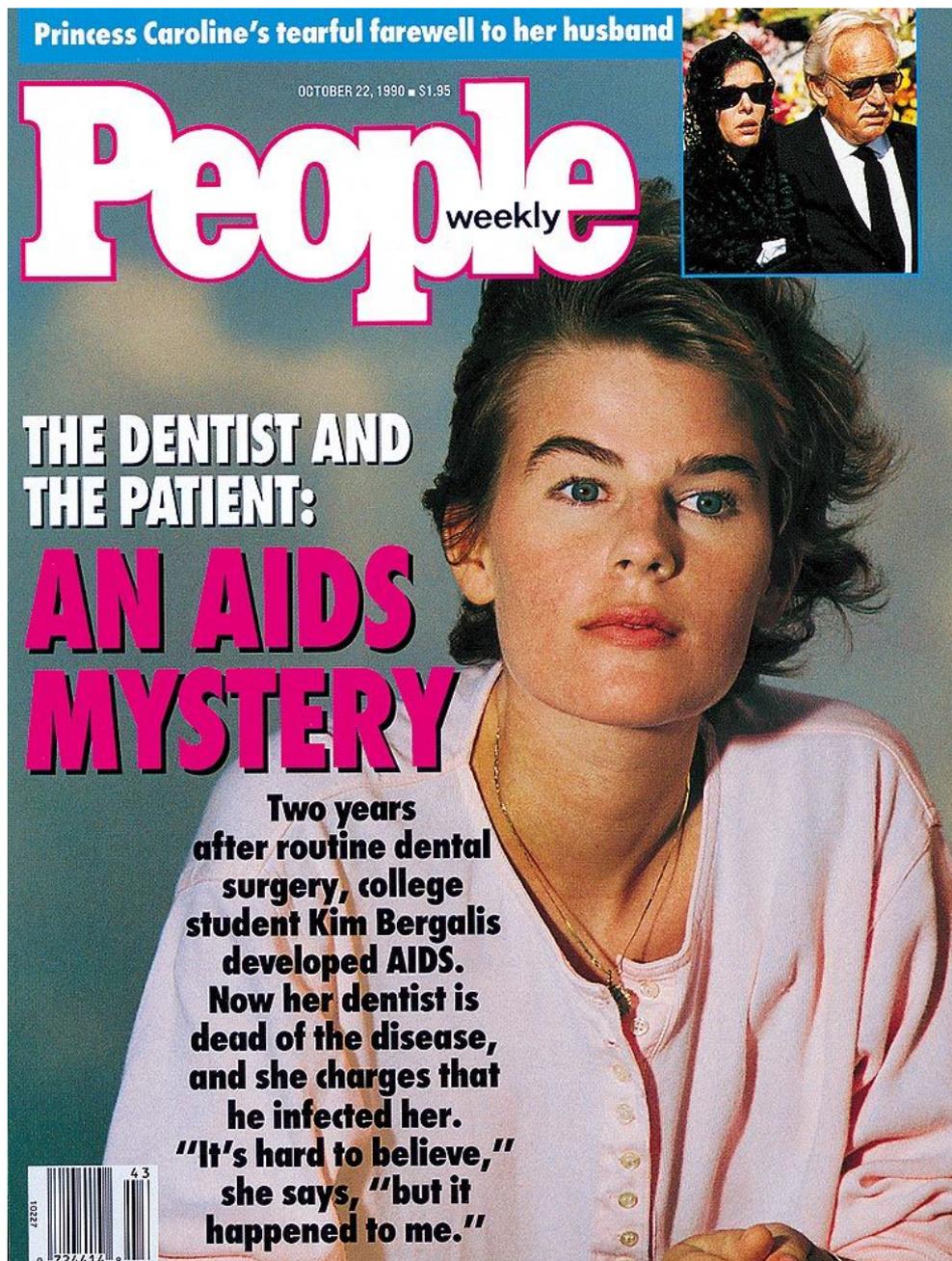
Durante a exposição no MoMA, um pequeno grupo do ACT UP protestou no interior do Museu mostrando fotografias e contando histórias de pessoas com Aids que não estavam desfiguradas, debilitadas e solitárias como aquelas apresentadas nos trabalhos do artista (CRIMP, 2002a). O grupo solicitava que a visibilidade de pessoas com Aids fosse transferida da representação de corpos enfraquecidos para a representação de corpos vibrantes que se sentiam bem e que estavam vivendo com a Aids e não morrendo.

Durante o final da década de 1980 e toda a década de 1990, a mídia começou a explorar relatos e histórias pessoais de soropositivos hemofílicos e daqueles que haviam sido infectados por manuseio de sangue contaminado. Consequentemente, ajudou a fortalecer uma dicotomia para as pessoas com Aids, criando distinção entre doentes bons e ruins. As pessoas que foram expostas ao vírus HIV por esses meios eram reconhecidas socialmente com piedade e identificadas como inocentes vítimas da doença. Em contraposição, aqueles que haviam sido infectados pelo uso de drogas injetáveis ou através de relações sexuais eram vistos com antipatia, como merecedores da moléstia e culpados por sua disseminação.

Um exemplo dessa reação benevolente é o que aconteceu com Kimberly Bergalis (CRIMP, 2002b). A estadunidense declarou ter se infectado com o HIV no consultório do dentista David J. Acer ao realizar um tratamento dentário, em 1987. Bergalis ganhou notoriedade na mídia em 1990, pouco depois de receber seu diagnóstico, ao declarar que era virgem e que nunca havia consumido drogas injetáveis ou realizado transfusão sanguínea. Em 22 de outubro desse mesmo ano, a revista semanal *People* publicou uma capa dedicada com uma fotografia de Kimberly Bergalis e a manchete, em tradução livre: “O dentista e a paciente:

um mistério da Aids”³¹ (Figura 4). Diferentemente do retrato de Cazuzza, a presumida inocência de Bergalis, jovem injustamente infectada pelo vírus mortal, é estampada em sua aparência saudável e bonita e pelo uso de roupas claras. Com características que dão a impressão de um ensaio fotográfico publicitário, um fundo azul claro desfocado remete a uma locação ao ar livre e seus cabelos parecem se movimentar por exposição ao vento.

Figura 4 – Capa da revista *People Weekly* com Kimberly Bergalis.



Fonte: JOHNSON, 1990.

³¹ O texto em língua estrangeira é: “The dentist and the patient: an AIDS mystery”.

Apesar do tempo aparentemente curto entre a consulta e o aparecimento dos primeiros sintomas, o Centro de Controle e Prevenção de Doenças dos Estados Unidos concluiu que tanto Bergalis quanto outros cinco pacientes possuíam uma variante do vírus similar à do dentista, o que confirmaria sua declaração. Tempos depois, foram apontadas falhas nas análises sanguíneas do Centro de Controle e Prevenção de Doenças e foram divulgados relatos que apontavam que Bergalis tinha uma vida sexualmente ativa. A essa altura, sua história já havia conquistado a empatia dos cidadãos estadunidenses e do Congresso do país. Bergalis foi uma figura importante na tentativa de aprovação da legislação que restringiria a atuação de pessoas infectadas pelo HIV na área de saúde.

“Eu não fiz nada de errado, mas estou sendo levada a sofrer assim. Minha vida foi tirada de mim”.³² Com essas palavras, Kimberly Bergalis mostrou porque ela se tornou tanto uma queridinha da mídia quanto uma ferramenta do congressista Dannemeyer em uma de suas muitas tentativas de aprovar uma legislação discriminatória imoral.³³ (CRIMP, 2002b, p. 198, tradução nossa).

Em oposição à defesa pela abstinência sexual encorajada pelos setores conservadores, incluindo os apoiadores de Bergalis, podemos destacar a iniciativa registrada pelo documentário *Diana's Hair Ego*, de 1990, da cineasta estadunidense Ellen Spiro. Spiro levou a público a história da cabelereira da Carolina do Sul, DiAna, que criou em seu salão de beleza um espaço educativo para prevenção do HIV para pessoas da comunidade local. A cabelereira divulgava reportagens, cartazes, folhetos, cartilhas e vídeos informativos, alguns produzidos por ela mesma em parceria com a Dra. Bambi Gaddist. No espaço, também eram realizadas apresentações musicais e jogos em grupo para estimular a imaginação na busca do sexo seguro e para incentivar a verbalização de palavras relacionadas à prática sexual. Após ficar conhecida na região, DiAna avançou em seu ativismo e criou a organização South Carolina AIDS Education Network – SCAEN. Sua atitude permitiu ampliar sua atuação para além do salão de beleza, realizando palestras sobre Aids em igrejas e associações, além de diálogos com crianças recorrendo a livros infantis, desenhos e quadrinhos.

O trabalho de DiAna e outras produções com foco em comunicação sobre a Aids revelam a ambiguidade que permeia a mídia tradicional, responsável por grande parte dos estigmas e equívocos produzidos em torno da doença, porém também por parte significativa da

³² A citação feita pelo autor no trecho destacado refere-se a reportagem *AIDS patient urges Congress to pass testing bill* de Philip J. Hilts, publicada no jornal *The New York Times* em 27 de setembro de 1991.

³³ O texto em língua estrangeira é: “I didn’t do anything wrong, but I’m being made to suffer like this. My life has been taken away’. With those words, Kimberly Bergalis showed why she became both a darling of the media and a tool of Congressman Dannemeyer in one of his many attempts to pass wasteful discriminatory, legislation.”

informação que era difundida na época, como vimos no decorrer deste capítulo. Por essa razão, muitas das ações dos diferentes produtores analisados aqui estão intrinsicamente conectadas a discursividade sobre o HIV e a Aids imposta por essa mídia, ainda que suas atitudes tenham surgido em contraposição aos problemas presentes nesses discursos.

2 SÃO TANTAS AS VERDADES: VIDA E OBRA DE FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES E LEONILSON

Segundo a artista e curadora estadunidense Julie Ault (2016b), o conhecimento da biografia e de informações pessoais de um artista pode elucidar o entendimento de sua criatividade, no entanto pode também interferir na leitura de seu trabalho. Ela afirma que além de frequentemente minar possíveis significados e associações de uma obra, o acesso à biografia de um autor pode categorizar e distorcer suas intenções e a função de sua produção artística: “Quando, por uma questão de registro público, as informações biográficas estão ligadas à arte, as forças culturais assumem o controle e muitas vezes impedem a relação sutil entre pessoa e produção.”³⁴ (AULT, 2016b, p. ix, tradução nossa).

Ault (2016b, p. x) cita a pesquisa de Adam Philips sobre o psicanalista Sigmund Freud, publicada em 1999, na qual Philips destaca a rejeição que Freud tinha por biografias. O psicanalista afirmava detestá-las, pois representariam nossa ilusão de declarar conhecer uma pessoa e nosso desejo em acessar o outro, especialmente em sua ausência. É o que destaca o curador Adriano Pedrosa (1995) quando fala sobre os riscos da imparcialidade ao debruçar-se sobre a produção de um artista morto, principalmente se, quando em vida, o artista possuía algum tipo de relação pessoal com a pessoa que analisa sua obra.

A crítica de arte Lisette Lagnado (1995) comenta que, após finalizar entrevista realizada com Leonilson pouco antes de sua morte, viu um problema ético na responsabilidade pela seleção dos diálogos que seriam transcritos. “A questão é: após o desaparecimento daquele que enuncia seu próprio depoimento, como recuperar com justeza sua fala?” (LEONILSON, 1995, p. 80). A autora, ao falar sobre a presença da representação da Aids na produção de Leonilson, defende que a obra deve ter certa autonomia para não ser cerceada por interpretações exclusivamente motivadas pelo caminho da biografia.

Efetivamente, a expressividade de uma forma deve se defender como linguagem autônoma, mesmo que marcada por implicações indeléveis da existência de seu sujeito. A biografia turva as interpretações quando a obra só encontra nela uma única justificativa possível. Não é o sujeito que explica a obra mas a obra que explica o sujeito. (LAGNADO, 1995, p. 70).

O historiador da arte Leo Steinberg (2008) destaca, em texto escrito em 1967, que os historiadores da metade do século XX tinham resistência para lidar com alguns aspectos sobre

³⁴ O texto em língua estrangeira é: “When, as a matter of public record, biographical information is connected to art, cultural forces take over and often preclude the subtle relationship between person and production.”

os artistas, devido a certa noção de disciplina e moral, remanescentes do século anterior. Sua teoria foi sustentada por depoimentos de pessoas influentes na história da arte que diziam querer defender a dignidade e a privacidade humana, afirmando que as preferências sexuais de um artista, por exemplo, não têm qualquer relevância para sua obra:

[...] o diretor de um importante departamento de história da arte norte-americano afirma defender “o interesse da privacidade e da dignidade humanas” quando escreve: “Francamente, a vida sexual de Michelangelo não é da nossa conta. Não podemos lidar com ele, pô-lo à prova ou confessá-lo. Seus prazeres físicos, quaisquer que tenham sido, não têm nenhuma importância para a sua arte”. O que surpreende nessas palavras diretas é a certeza de um acadêmico moderno de que a vida sexual de um grande artista poderia ser tão divorciada de sua personalidade de modo a permanecer irrelevante à sua arte e, portanto, a nós. (STEINBERG, 2008, p. 338-339).

Na literatura, o confessionalismo denota narrativas cujo fator central é a expressão da intimidade do autor, que analisa a si mesmo como objeto em um exercício de autoconsciência. Essa produção tem como resultado textos autobiográficos e relatos de memórias, como os da literatura de testemunho, motivados por experiências trágicas e eventos traumáticos. Já nas artes visuais, principalmente na arte contemporânea do século XXI, recorrer à biografia pode ampliar a compreensão de uma obra, tendo em avista a abordagem de questões sociais relacionadas às vivências dos artistas.

Nesse sentido, Félix González-Torres e Leonilson têm a biografia como algo vital para a formação de suas expressões criativas e para a execução de seus trabalhos. Faremos nesse capítulo um breve resumo da trajetória artística e pessoal de ambos, apoiando-se principalmente em seus próprios relatos – em entrevistas, conversas, correspondências e depoimentos – responsáveis por registrar a estreita relação entre suas produções artísticas e suas biografias. O capítulo dará destaque também a textos de autores que analisam suas obras e seus processos de criação, além de narrativas pessoais que possam ter contribuído para suas concepções artísticas.

Com extensa produção autorreferencial, destacaremos exemplos que mostram como, sem conseguirem fugir de si e de seus mundos, esses artistas imprimiram ambas as perspectivas em seus trabalhos, transitando entre o público e o privado e, conseqüentemente, refletindo não só o individual, mas também o coletivo. Tais pontos ajudarão a expor a contribuição oferecida por eles para uma representação histórica fiel e pessoal da doença, em contraposição às narrativas sensacionalistas que permearam o período em que viveram, expostas no primeiro capítulo da dissertação.

2.1 Félix González-Torres: um passaporte vazio para a vida

Félix González-Torres nasceu em 1957, na cidade de Guáimaro, em Cuba. Em 1971, ele e sua irmã foram enviados por sua família para Madri, na Espanha, e no mesmo ano passaram a residir em Porto Rico com um tio. Após ingressar na Universidad de Puerto Rico, na área de Humanidades com interesse em Literatura e Artes, González-Torres começa a participar ativamente da cena artística local.

A partir de 1979, o artista passa a viver em Nova York, onde cursa Design de Interiores no Pratt Institute. Nesse momento, retorna a Cuba para reencontrar sua família que mudaria para os Estados Unidos no ano seguinte, junto a uma imigração em massa conhecida como Éxodo del Mariel. Na mesma época, González-Torres passa a produzir conteúdo de arte impressa para os periódicos porto-riquenhos *El Nuevo Día* e *San Juan Star*, e realiza nesse país sua primeira exposição individual, *Una Imagen Extendida (Memorias del Mariel)*, na Galería Zoom, em San Juan, no ano de 1981.

Após participar duas vezes do Whitney Museum Independent Study Program, em 1987, torna-se mestre em Belas Artes pelo International Center of Photography em colaboração com a New York University, passando a atuar como instrutor adjunto de arte na instituição. No ano seguinte, González-Torres recebe os prêmios da Art Matters, da Cintas Foundation e da Gordon Matta-Clark Foundation. Seu entusiasmo pelo ensino o levaria a viver na Califórnia, em 1990, quando se tornaria professor do California Institute of the Arts – CalArts.

Em artigo dedicado ao artista, Drew Zeiba (2015) explica que até o final de sua vida, as discussões a respeito de sua produção focavam muito mais no aspecto formal de suas obras e muito menos em sua biografia. Segundo Zeiba, isso acontece com muitos autores, entretanto é mais comum com aqueles que possuem identidades marginalizadas pela sociedade. Assim como acontece com Leonilson, o fato de Félix González-Torres ser homossexual, soropositivo e ter morrido por decorrência da doença passou a ser abordado no pós-morte como fator marcante em seus trabalhos, especialmente naqueles realizados nos últimos anos de suas vidas. Para muitos autores que dissertaram sobre ambos os artistas, destacar a homossexualidade e a condição soropositiva é ferramenta essencial para os escritos sobre sua produção: “[...] ignorar sua prática politicamente consciente ou a natureza politicamente carregada da identidade gay

(HIV +) é fazer um desserviço ao contexto em que a obra exerce sua função tanto no passado quanto no presente”³⁵ (ZEIBA, 2015, p. 4, tradução nossa).

Em discordância com a afirmativa de Zeiba, Ricardo Henrique Ayres Alves (2017) comenta os critérios utilizados pelo historiador da arte britânico Julian Bell para discorrer sobre a desmaterialização presente na obra de Félix González-Torres³⁶. Bell pratica o que Alves nomeia de “abordagem castradora” (ALVES, 2017, p. 30), ou seja, uma leitura da obra de forma isolada, o que, segundo o autor, é uma escolha encorajada pelo fato da obra de González-Torres não trazer discursos identitários de forma explícita e panfletária.

Essa abstração do tema nas obras de Félix González-Torres facilita a inserção do artista em espaços hegemônicos de arte. Podemos observar que ao parecer falar sobre outros assuntos, seus trabalhos transitam em meios nos quais apresentações explícitas de suas temáticas seriam facilmente rejeitadas. González-Torres utiliza linguagens reconhecíveis, como as formas minimalistas, porém elimina seus conceitos rigorosos e restritivos. “Parte do objetivo é ser visível, subverter inconscientemente e, para fazer isso, ele usa as mesmas ferramentas que a instituição de arte (e aqui incluo a história como instituição) forneceu para dar-lhe uma plataforma.”³⁷ (ZEIBA, 2015, p. 10-11, tradução nossa).

O alcance conquistado pelo artista permitiu sua propagação em ambientes que seriam inhóspitos para os discursos políticos e identitários que definem sua produção artística: “E, então, uma vez que você aceita essas coisas na sua vida, nesse momento eu te digo: ‘Mas quero apenas que você saiba que isso é sobre isso’, e aí já é tarde demais, já está dentro da sala.” (GONZALEZ-TORRES, 2011, p. 127). González-Torres aproxima essa estratégia à atuação de um vírus biológico no organismo humano, algo que Ricardo Basbaum (2010) irá destacar como alternativa para processos comunicacionais:

Trabalhando então no horizonte de determinadas preocupações comunicativas, parece ser interessante apontar a presença em certos trabalhos de alguns mecanismos que indicaríamos como do tipo ‘vírus’, fazendo referência direta a esta entidade ao mesmo tempo inanimada e viva, biológica e mineral, partícula patológica e transformativa (perversa, por que não?), portadora de mensagens e veículo de trocas. (BASBAUM, 2010, p. 137).

³⁵ O texto em língua estrangeira é: “[...] to ignore his politically conscious practice or the politically loaded nature of (HIV+) gay identity is to do a disservice the context that the work functions in both past and present”.

³⁶ BELL, Julian. *Espelho do mundo: uma nova história da arte*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

³⁷ O texto em língua estrangeira é: “Part of the goal is to be visible, to subvert unwittingly, and in order to do so he uses the very tools the art institution (and here I include history as an institution) has provided to give himself a platform.”

Em entrevista cedida a Robert Nickas (GONZALEZ-TORRES, 2016c) em 1991, Félix González-Torres explicita seu interesse em expor objetos artísticos de forma ordinária, assemelhando-se à disposição de itens em uma loja. Entretanto, segundo ele, diferentemente dos itens decorativos, suas obras são carregadas de muitos significados. Por essa razão, ao se passarem por objetos ordinários, elas constituem uma verdadeira ameaça à narrativa dominante. Ainda, a simplicidade dos objetos seria capaz de estabelecer uma melhor relação com o público, uma vez que permite que o espectador expresse mais de si mesmo para a completude da obra. “‘Significado’ é criado uma vez que algo pode ser relacionado à experiência pessoal.”³⁸ (GONZALEZ-TORRES, 2016c, p. 40, tradução nossa).

A perversão que envolve a revelação do discurso real de uma obra – identificado dessa maneira tanto por Basbaum (2010) quanto por González-Torres (2016c) – pode ser observada em seus trabalhos feitos com impressos. Ao deslocar imagens ou textos presentes em recortes de jornais da época – meio de comunicação pelo qual era fascinado, com destaque para o *The New York Times*, que afirma ser sua fonte de inspiração –, o artista realiza uma quebra de narrativa e um destaque intencional:

Recentemente, fiz peças nas quais coloquei recortes de notícias no centro de uma folha de papel muito grande. Não é dessa forma que normalmente as notícias são apresentadas. Ao descontextualizar, por vezes sou capaz de destacar uma dessas rupturas e podemos perceber que estamos sendo enganados.³⁹ (GONZALEZ-TORRES, 2016c, p. 49, tradução nossa).

Os trabalhos feitos com as folhas em preto e branco dos jornais confrontam a expectativa que González-Torres relata, em entrevista concedida a Tim Rollins (GONZALEZ-TORRES, 2016d), de que artistas hispânicos produzam apenas obras repletas de cores e loucura, pois deveriam sentir, ao invés de pensar. Destacando como suas principais influências os filósofos europeus Walter Benjamin, Louis Althusser e Michel Foucault e a produção cinematográfica de Jean-Luc Godard, Yvonne Rainer e da documentarista cubana Sara Gómez, o artista refuta essa premissa e comenta sobre a satisfação que encontrou em reflexões sobre conhecimento e narrativa, conforme descreve neste trecho da entrevista:

Alguns de seus escritos e ideias deram-me certa liberdade para ver. Essas ideias levaram-me para um lugar de prazer através do conhecimento e de alguma compreensão do modo como a realidade é construída, do modo como o eu é formado na cultura, do modo como a linguagem cria armadilhas e das falhas na narrativa

³⁸ O texto em língua estrangeira é: “‘Meaning’ is created once something can be related to personal experience.”

³⁹ O texto em língua estrangeira é: “Recently, I’ve made pieces where I placed a news clipping in the center of a very large sheet of paper. That’s not usually how news gets presented. By decontextualizing, I’m sometimes able to pinpoint one of those breaks, and we might realize we’re being taken for a ride.”

principal – aquelas rachaduras nas quais o poder pode ser exercido.⁴⁰ (GONZALEZ-TORRES, 2016d, p. 68-69, tradução nossa).

Ele conta que quando jovem não acreditava que se tornaria um artista, pois pela falta de representatividade que via no campo das artes visuais, não achava que era uma opção viável para alguém como ele (GONZALEZ-TORRES, 2016d). Isso é algo que se repete quando González-Torres começa a lecionar na New York University, ao observar que de um quadro de cinquenta professores, ele era o único com sobrenome hispânico. Por conta de sua origem latino-americana, o artista revela que seu fascínio pela estética filosófica sempre surpreendeu os estudiosos do tema, pois, para eles, o assunto despertaria apenas interesse de europeus e norte-americanos. Por essa razão, ele faz uma provocação a esse território mais frequentemente ocupado por uma hegemonia masculina e branca, e afirma que para contestar esse domínio podemos fazer simples perguntas como: “[...] Estética de quem? Em que período histórico? Sob que circunstâncias? Para qual propósito? E quem está decidindo a qualidade, et cetera?”⁴¹ (GONZALEZ-TORRES, 2016d, p. 74-75, tradução nossa).

Ao propor a utilização de discursos da teoria queer e de estudos decoloniais para desenvolver a aceitação das diferenças no contexto escolar, o sociólogo Richard Miskolci (2016) faz a mesma provocação para a necessidade de questionarmos os conceitos impostos pela narrativa dominante. Miskolci conta que esses saberes – que chama de subalternos, em contraposição aos saberes dominantes impostos pela cultura hegemônica – surgem como oposição à retórica da diversidade.

O sociólogo conta que, associado a propostas de multiculturalismo, o conceito de diversidade sugere a tolerância ao outro, a convivência com aquilo que é diferente, porém não o seu reconhecimento como parte determinante da cultura ou a valorização de suas especificidades. Assim, a diversidade tem como objetivo manter a cultura dominante intocada, preservando os valores definidos pela sua estrutura de poder e protegendo-a da interferência de outros, aqueles que não tiveram participação na concepção dessa cultura e não terão qualquer influência em sua transformação. “Ou seja, não adianta dizer: ‘vivemos numa sociedade universalista, a cultura é para todos’; pois aí tem espaço para cada um, desde que a cultura continue sendo o que ela é” (MISKOLCI, 2016, p. 50).

⁴⁰ O texto em língua estrangeira é: “Some of their writing and ideas gave me a certain freedom to see. These ideas moved me to a place of pleasure through knowledge and some understanding of the way reality is constructed, of the way the self is formed in culture, of the way language sets traps, and of the cracks in the master narrative – those cracks where power can be exercised.”

⁴¹ O texto em língua estrangeira é: “[...] whose aesthetic? at what historical time? under what circumstances? for what purposes? and who is deciding quality, et cetera?”

Sua sugestão é que adotemos a política da diferença para que seja possível irmos além da convivência e da inclusão. Diferentemente da diversidade, o conceito de diferença encoraja a identificação do “outro” como parte de todos e propõe a mudança das relações de poder permitindo que aquilo que era antes excluído da cultura dominante seja fundamental na ressignificação de processos existentes.

Enquanto a perspectiva da diversidade tenta inserir diferentes na sociedade evitando contatos em nome de uma questionável harmonia, a perspectiva das diferenças nos convida sempre ao contato, ao diálogo, às divergências, mas também à negociação de consensos e à transformação da vida coletiva como um todo. (MISKOLCI, 2016, p. 53).

É esse argumento que Félix González-Torres (2016b) traz em declaração escrita para a sua exposição de 1988, no The New Museum of Contemporary Art, em Nova York. No texto, ao falar sobre o trabalho exposto, *“Forbidden Colors”*, 1988 (Figura 5), o artista manifesta sua desaprovação pelo que é imposto pela narrativa dominante e, como indivíduo não pertencente ao grupo que controla o poder, reivindica seu direito de ser parte integrante das decisões ali tomadas: “Esse trabalho é sobre a minha exclusão do círculo de poder em que são elaborados valores sociais e culturais e sobre a minha rejeição à ordem imposta e estabelecida.”⁴² (GONZALEZ-TORRES, 2016b, p. 121, tradução nossa).

⁴² O texto em língua estrangeira é: “This work is about my exclusion from the circle of power where social and cultural values are elaborated and about my rejection of the imposed and established order.”

Figura 5 – “*Forbidden Colors*”, 1988. Felix Gonzalez-Torres. Acrílica sobre madeira, 20 x 68 pol. (4 partes de 20 x 16 pol.). Fotografia: Autor não identificado. Cortesia de Metropolitan Arts Centre.



Fonte: FELIX GONZALEZ-TORRES FOUNDATION, 2021.

Continuando a análise sobre a perversão de significados, na declaração que escreve sobre a obra, González-Torres (2016b) afirma que, em um primeiro olhar, o trabalho pode parecer apenas um exercício de teoria da cor, uma simples abstração ou um êxtase minimalista. A obra é composta por quatro painéis retangulares de madeira, pintados monocromaticamente com as cores verde, vermelho, preto e branco e exibidos lados a lado. O artista conta que as cores que preenchem as quatro pequenas telas são proibidas de serem colocadas lado a lado em territórios palestinos ocupados pelo exército de Israel e faz, no texto, uma provocação ao espectador: “Desde o primeiro momento do encontro, as quatro telas coloridas nesta sala vão

‘falar’ com todos. [...] Agora que você leu este texto, espero uma mensagem diferente.”⁴³ (GONZALEZ-TORRES, 2016b, p. 121, tradução nossa).

Durante conversa com Joseph Kosuth, em 1993, no estúdio desse artista em Nova York, González-Torres relata que inicialmente tinha resistência em associar-se às instituições de arte, mas viu nelas a oportunidade de prolongar a sua existência enquanto artista. “Neste ponto, eu não quero estar fora da estrutura de poder, não quero ser a oposição, a alternativa. Alternativa para quê? Para o poder? Não. Eu quero ter poder. É eficaz em termos de mudança.”⁴⁴ (KOSUTH; GONZALEZ-TORRES, 2016, p. 349, tradução nossa).

A recusa preliminar do artista residia em sua oposição política ao modelo socioeconômico capitalista sustentado por essas instituições. Contudo, o artista entendeu que, com a permanência das estruturas de poder do capitalismo, o melhor método para propagar seus ideais era aliar-se a esses modelos e comunicar-se com mais pessoas através de grandes aparatos culturais, como as instituições de arte. “Dinheiro e capitalismo são poderes que vieram para ficar, pelo menos por enquanto. É dentro dessas estruturas que as mudanças poderão e irão acontecer. Minha aceitação é uma estratégia relacionada à minha rejeição inicial.”⁴⁵ (KOSUTH; GONZALEZ-TORRES, 2016, p. 349, tradução nossa).

Durante a conversa com o curador Hans Ulrich Obrist, González-Torres (2011) menciona novamente sua estratégia de não se opor mais às instituições e sim de agir como um espião infiltrado dentro do sistema de arte formal. Dessa forma, ele poderia replicar sua linguagem junto aos aparatos ideológicos dessas instituições, garantindo assim sua própria permanência. Seu posicionamento permite uma comparação à forma como age o próprio vírus HIV, fundindo-se às células, replicando-se e enfraquecendo o organismo humano.

Quero ser um espião significa [sic] quero ser aquele que se parece com alguma coisa para poder se infiltrar, para poder atuar como um vírus. Quero dizer, o vírus é nosso pior inimigo, mas também deveria ser nosso modelo no que diz respeito a não ser mais a oposição, a não ser definido tão facilmente, para que possamos então nos anexar a instituições que estarão sempre presentes. E como dizia [Louis] Althusser, essas instituições ou instituições ideológicas estão sempre se replicando. E, se estivermos anexados a elas como vírus, nós nos replicaremos junto. (GONZALEZ-TORRES, 2011, p. 126).

⁴³ O texto em língua estrangeira é: From the first moment of encounter, the four color canvases in this room will ‘speak’ to everyone. [...] Now that you’ve read this text, I hope for a different message.”

⁴⁴ O texto em língua estrangeira é: “At this point, I do not want to be outside the structure of power, I do not want to be the opposition, the alternative. Alternative to what? To power? No. I want to have power. It’s effective in terms of change.”

⁴⁵ O texto em língua estrangeira é: “Money and capitalism are powers that are here to stay, at least for the moment. It’s within those structures that change can and will take place. My embrace is a strategy related to my initial rejection.”

Enquanto professor, González-Torres (2016d) afirmava sentir-se como um instigador e um ativista cultural, exercendo mudança criativa em nível básico. Ele questionava não apenas a função do objeto de arte, mas também o ato de ensinar arte, com dúvidas que atravessavam sua formação artística. O artista preocupava-se em não oferecer aos estudantes um caminho definitivo de sabedoria, uma única verdade, pois essas ações acabam por fortalecer a existência de uma narrativa dominante.

Quando conta a Robert Nickas sobre seus alunos, González-Torres (2016c) menciona que, para muitos daqueles jovens, apesar do excesso de informação, faltavam referenciais históricos. Assim, ele é despertado pela ideia de criar obras que sirvam para a construção de quadros históricos como lembretes. O artista afirma que esses trabalhos lidam com a importância de transformar informação em significado e explica a diferença entre uma coisa e outra, a partir de seus reflexos na sociedade estadunidense:

No momento, temos uma *explosão* de informação, mas uma *implosão* de significado. Você acha que significa alguma coisa que as seguradoras vão à falência? E a falta de assistência médica? Ou os planos de resgate financeiro de associações de poupança e empréstimo? Pergunte a dez pessoas na rua como isso as afetará. Essas informações não se transformam em significado em suas vidas diárias. Mas pergunte se elas se importam que cinco mil dólares foram dados a um artista que fez a fotografia de um homem beijando outro homem, e isso terá significado. A “real” ameaça para a família americana é a fotografia de dois homens se beijando. Isso é significativo.⁴⁶ (GONZALEZ-TORRES, 2016c, p. 44, tradução nossa, grifos do autor).

Em *The Culmination Experience and Other Stories* (Figura 6), exposição realizada em 1987 para a finalização de seu mestrado na New York University, González-Torres apresentou seus primeiros trabalhos feito em forma de linha do tempo. Essas composições formam retratos e são constituídas por palavras e números dispostos como uma linha do tempo, porém em distribuição não cronológica como é de se esperar dessa estrutura. O resultado é formado pelas inscrições de anos, seguidos ou antecidos por palavras que remetem a ocasiões que se relacionam com as datas e que possuem ligações diretas ou indiretas com o retratado. Nem sempre os anos e eventos destacados referem-se de forma literal à vida do retratado, pois, para o artista, fatos históricos, mesmo aqueles ocorridos antes de seu nascimento, são muito importantes para a formação do indivíduo e atuam na construção das trajetórias.

⁴⁶ O texto em língua estrangeira é: “Right now we have an explosion of information, but an implosion of meaning. Do you think it means anything that insurance companies are going bankrupt? And what about the lack of health care? Or the savings and the loan bailout? Ask ten people in the street how this will affect them. That information does not transform into meaning in their daily lives. But ask them if they care that five thousand dollars was given to an artist who made a photograph of a man kissing another man, and that will have meaning. The “real” threat to the American family is a photograph of two men kissing. That’s meaningful.”

Figura 6 – Vista da exposição *The Culminating Experience and Other Stories: Felix Gonzalez-Torres*, realizada na Washington Square Galleries, na New York University, de 10 de março a 3 de abril de 1987. Fotografia: Autor não identificado. Cortesia de Washington Square Galleries.



Fonte: FELIX GONZALEZ-TORRES FOUNDATION, 2021.

Ao visitar a exposição na New York University, Julie Ault levou o trabalho de Félix González-Torres para a atenção do coletivo Group Material, da qual era parte. O grupo de artistas conceituais atuante em Nova York era também formado, naquele tempo, por Doug Ahsford, Tim Rollins e Karen Ramspacher. A afinidade de González-Torres com todos foi imediata e, após alguns encontros, ele foi convidado para juntar-se ao coletivo, permanecendo até 1991, quando decidiu dedicar-se apenas à sua produção individual.

Como parte do Group Material, González-Torres participou de um dos projetos mais relevantes do grupo, a *AIDS Timeline*, 1989 (Figura 7), instalação realizada após convite do curador do Berkeley University Art Museum, Larry Rinder. O trabalho era composto por uma linha do tempo feita para mapear quase uma década de epidemia da Aids nos Estados Unidos, com informações coletadas após meses de pesquisa em assuntos médicos, científicos, governamentais, além de representações da mídia e respostas de ativistas das comunidades afetadas pela doença. Com foco maior para a região da baía de São Francisco, onde está

localizado o Museu, a linha do tempo era completada com inserções, feitas pelos artistas, de elementos da cultura popular e da memória coletiva criando relações e diálogos entre eles. Nos anos consecutivos, o projeto foi também realizado na Wadsworth Atheneum, em Hartford, Connecticut, e na bienal do Whitney Museum of American Art, em Nova York.

Figura 7 – *AIDS Timeline*, 1989. Group Material. Projeto realizado no Whitney Museum, Nova York, em 1991. Fotografia: Doug Ashford.



Fonte: DOUG ASHFORD, 2021.

Em 1988, o artista começa a desenvolver seus trabalhos formados por pilhas de papéis fotocopiados, que são exibidos apoiados no chão da galeria expositiva ou em pedestais, para que as folhas sejam retiradas e levadas pelo público, com fornecimento infinito. Em entrevista a Hans Ulrich Obrist, González-Torres (2011) conta que a ideia de colocar pilhas de papel no chão surgiu em um momento de grande competição por espaço nas paredes das galerias expositivas. Ademais, sua criação era uma afronta ao mercado de arte dos anos 1980 que, após um longo período de produções artísticas conceituais, inflava-se através do discurso da comercialização de peças originais e únicas.

Dessa forma, em um desafio a esse mercado, González-Torres questiona se ela trata de um trabalho bidimensional ou tridimensional, opondo as folhas de papel à pilha em si: “A peça

é a simples folha de papel ou a peça é a pilha? Bem, ambas as hipóteses são possíveis, e nunca defino o que é o quê. Gosto dessa ‘intermediaridade’ que, com sorte, torna a obra difícil de definir.” (GONZALEZ-TORRES, 2011, p. 123). Considerando ainda que as folhas são retiradas pelo visitante e a pilha esvazia-se, o artista pergunta ainda se o que constitui a obra é o certificado de autenticidade ou o próprio objeto.

Frequentemente, González-Torres posicionava-se politicamente mostrando-se fiel a ideais democráticos e foi através de trabalhos como esses que intencionou desestabilizar as instituições e estruturas de autoridade e exclusividade, especialmente nos aspectos que tangenciam a circulação da arte. “As pilhas surgiram da ideia de estabelecer uma relação mais próxima com o público e permitir que a obra fosse muitas vezes recontextualizada. Cada vez que alguém pega um pedaço de papel, ele assume um significado e contexto completamente diferentes.”⁴⁷ (GONZALEZ-TORRES, 2016c, p. 40, tradução nossa).

Em sua primeira exposição individual na Andrea Rosen Gallery, em 1990 (Figura 8), o artista apresentou apenas essas obras, pois, conforme conta em entrevista a Robert Nickas (GONZALEZ-TORRES, 2016c), tinha o interesse em trabalhar com um conjunto de obras que pudessem desaparecer totalmente, mesmo que uma semana depois, tudo pudesse ser exposto novamente. Além disso, houve uma segunda motivação pessoal que auxiliou nas escolhas feitas para a exposição, conforme conta a Hans Ulrich Obrist em entrevista:

Apenas para citar Sigmund Freud: “Ensaíamos nossos piores medos com o propósito de atenuá-los”, certo? Naquela época, eu estava perdendo o Ross, e queria perder tudo o mais para fazer um ensaio daquele medo, confrontar aquele medo e talvez aprender alguma coisa com ele. Portanto, eu queria perder até mesmo minha obra, que é tão importante na minha vida. Eu também queria aprender a me desprender. (GONZALEZ-TORRES, 2011, p. 121).

⁴⁷ O texto em língua estrangeira é: “The stacks came from the idea of establishing a closer relationship with the public and allowing the work to be recontextualized many times. Every time someone takes a piece of paper it takes on a completely different meaning and context.”

Figura 8 – Vista da exposição *Felix Gonzalez-Torres*, realizada na Andrea Rosen Gallery, em Nova York, de 20 de janeiro a 24 de fevereiro de 1990. Fotografia: Autor não identificado. Cortesia de Andrea Rosen Gallery.



Fonte: FELIX GONZALEZ-TORRES FOUNDATION, 2021.

Ross Laycock, um sommelier canadense que conheceu em 1983, foi o parceiro amoroso de González-Torres por oito anos e teve enorme impacto em sua produção artística, sendo tema de muitas de suas obras. Os dois viveram juntos até a morte de Ross por consequência da Aids, no ano de 1991. A infecção pelo HIV e a Aids são tópicos de presença constante na breve produção do artista, interrompida por sua morte precoce no ano de 1996, em Miami, também por complicações da doença. Este foi o ano em que os avanços nas pesquisas farmacológicas resultaram na descoberta da terapia por medicamentos antirretrovirais, que diminuíram significativamente a taxa de mortalidade dos anos posteriores.

Em 1990, Félix González-Torres começa a produzir trabalhos feitos com itens comestíveis, como doces e balas. Nesses trabalhos, o público é encorajado a subtrair e consumir os itens expostos, modificando constantemente o aspecto da obra que é reabastecida periodicamente, fazendo com que sua forma seja retomada, em suplemento infinito. Nesse conjunto de trabalhos, há muitas representações críticas aos costumes estadunidenses, mas também retratos do próprio artista e de pessoas importantes em sua vida como amigos, seu pai e seu parceiro. O primeiro desses trabalhos, exibido em mostra coletiva na Massimo Audiello

Gallery em Nova York, no ano de 1990, foi “*Untitled*” (*Fortune Cookie Corner*), 1990 (Figura 9). A obra é composta por um conjunto de aproximadamente 10.000 unidades de biscoitos da sorte que, assim como as pilhas de papel, têm suprimento ilimitado.

Figura 9 – “*Untitled*” (*Fortune Cookie Corner*), 1990. Felix Gonzalez-Torres. Biscoitos da sorte, fornecimento infinito. Dimensões variadas conforme instalação. Instalação original: aproximadamente 10.000 biscoitos. Fotografia: Autor não identificado. Cortesia de Massimo Audiello.



Fonte: FELIX GONZALEZ-TORRES FOUNDATION, 2021.

Outra similaridade com as pilhas de papel é que nos trabalhos com doces e balas, da mesma forma, o espectador é de extrema importância para a completude da obra pois, sem o público, a proposta não alcança o seu objetivo final. A concepção dessas obras envolve o que González-Torres chama de “grande colaboração”. (GONZALEZ-TORRES, 2011, p. 116):

[...] quando o espectador remove uma folha ou um livreto, ou quando pega uma bala, come e depois caga, ao fim de tudo essa bala – porque é essa a peça final, quando a bala ou o doce é comida e depois expulso do corpo sob a forma de merda – é também, repito, uma última colaboração, porque na verdade estou fornecendo energia para esse corpo funcionar, sabe? (GONZALEZ-TORRES, 2011, p. 125-126).

Entretanto, apesar das semelhanças, Susan Tallman (2016) destaca uma importante diferença entre as duas composições, que as opõe conceitualmente:

Nos trabalhos com doces, [...] essa licença faz alusão clara ao desejo e ao consumo, especialmente ao desejo e ao consumo ilícito. Nas obras de pilhas de papel, o ato de retirar as folhas tem um efeito diferente: transforma o objeto em edição, sujeita a solidez da escultura à efemeridade do panfleto.⁴⁸ (TALLMAN, 2016, p. 123, tradução nossa).

Assim como os trabalhos formados por linhas do tempo, muitas dessas instalações são intituladas com indicações de retratos e autorretratos e se relacionam com os retratados por serem constituídas por um conjunto de itens de peso igual a seus pesos corporais. Dessa forma, a subtração sofrida pela obra, que é feita pelos visitantes ao pegarem os elementos que a compõem, é uma metáfora para o esvaziamento desses corpos, causada em alguns casos pela degeneração de corpos acometidos por doenças.

O público, ao pegar um doce, interage com a obra, levando consigo uma parte dela, discutindo a própria natureza do objeto artístico, e simultaneamente, deixando-a cada vez menor: uma metáfora do progressivo emagrecimento do corpo tomado pela doença. (ALVES, 2017, p. 30).

Sandra Umathum (2011) afirma que a relação do espectador com essa e outras obras de doces e balas se altera de acordo com a ênfase que é dada sobre ser permitido ou não pegá-los. A autora conta que da primeira vez em que viu uma das instalações com doces do artista, não viu nenhuma informação de que esses podiam ser pegos e, apesar de acreditar que não deveria, o desejo de pegar era tão grande que ela esperou até a sala ficar vazia e rapidamente pegou um. Em uma segunda oportunidade de contato com um desses trabalhos, ela conta que existia, na galeria expositiva, uma placa que induzia o consumo e de fato os visitantes pegavam o quanto eles conseguiam carregar. Ela destaca que esse comportamento acabava definindo a ação dos visitantes que chegavam depois, pois alguns iam imediatamente pegar. Poucos mostravam resistência e apenas observavam.

No certificado para cada instalação, ele listou as dimensões originais, o peso ideal e as cores ou marcas dos doces a serem usados. [...] Gonzalez-Torres não tinha a intenção de controlar todas as variáveis que podem determinar a forma como as instalações poderiam ser apresentadas e percebidas. [...] Ele também se absteve de especificar se os visitantes devem ser informados sobre a permissão para pegar os doces, ou se os doces devem ser continuamente reabastecidos, conforme desaparecem.⁴⁹ (UMATHUM, 2011, p. 95-96, tradução nossa).

⁴⁸ O texto em língua estrangeira é: “In the candy pieces, [...] this license makes clear allusion to desire and consumption, especially illicit desire and consumption. In the stack pieces, the act of taking away sheets has a different effect: it transforms the object into an edition, it subjects the stolidity of the sculpture to the ephemerality of the leaflet.”

⁴⁹ O texto em língua estrangeira é: “On the certificate for each installation, he listed the original dimensions, ideal weight and the colours or brand names of the candy to be used [...] Gonzalez-Torres did not attempt to control every variable that might determine the way the installations could be presented and perceived. [...] He

Em um paralelo com a Aids, tanto nessas obras quanto nas pilhas de papel, a possibilidade do espectador levar parte da obra relaciona-se ao próprio vírus como um microrganismo que é transmissível e se propaga. Dessa maneira, a ideia de contágio passa também pelo próprio espectador, antevendo o que poderia acontecer a si mesmo, caso a doença viesse a acometer toda a população. Conforme apontado por Susan Sontag (1989), esse tipo de interpretação permite que a doença seja encarada como um problema de toda a sociedade, universalizando seu impacto e eliminando seu estigma de algo pertencente apenas aos chamados grupos de risco. Esta característica evidencia a ideia de que qualquer pessoa poderia estar representada na obra.

No entanto, uma coisa é enfatizar a ameaça que a doença representa para todos (a fim de incitar o medo e confirmar preconceitos), outra bem diferente é afirmar (a fim de diminuir os preconceitos e reduzir a estigmatização) que mais cedo e mais tarde todos virão a ser afetados por ela, direta ou indiretamente. [...] Segundo esses criadores de mitos antiliberais, fazer com que a AIDS seja problema de todos, e portanto um assunto a respeito do qual todos devem informar-se, tem o efeito de subverter nossa compreensão da diferença entre "nós" e "eles" [...] (SONTAG, 1989, p. 76-77).

Todas as metáforas utilizadas por González-Torres para a representação da Aids refletem suas experiências pessoais e são imbuídas de caráter autobiográfico, utilizando poucos elementos pertencentes a uma iconografia mais difundida sobre a doença. Além disso, suas preferências estéticas relacionam-se com suas pesquisas artísticas, especialmente no campo da arte conceitual. O artista declara-se um amante das questões formais e encontra parte de suas referências na produção dos minimalistas estadunidenses.

[...] é como se as discussões sobre a desmaterialização do objeto artístico, desenvolvidas pelas correntes conceituais nas décadas anteriores, abraçassem uma geração que, depois dos avanços nas liberdades individuais nestas mesmas décadas, se encontra surpresa diante de uma epidemia de amplitude desconhecida, sem cura e transmitida principalmente por via sexual. (ALVES, 2017, p. 30).

Apesar de seu interesse pela produção minimalista e das escolhas estéticas de suas obras conectarem-se a essa linguagem, González-Torres (2016d) discorda de alguns dos princípios dessa vertente artística. O artista alega que as esculturas minimalistas nunca foram estruturas primárias e sim suportes que possuem multiplicidade de significado e são direcionados por dado momento histórico. Com essa declaração, o artista contradiz a leitura de Carl Andre que declara que suas esculturas são massas e o assunto delas é a matéria. González-Torres (2016d) insiste ainda que o ato de olhar para um objeto é investido da identidade de quem o olha e por essa razão esse objeto é sempre transfigurado por identidades como gênero, raça, classe

also refrained from specifying whether visitors should be informed of their permission to take the candy, or whether the candy ought to be continuously replenished as it disappears.”

socioeconômica e orientação sexual. Para ele, é isso que faz com que a estética seja também política.

González Torres, como um ex-membro do Group Material, tinha plena consciência do lugar do ativismo e da didática na arte e na mídia. O poder do luto, bem como a inextricabilidade do pessoal e político no sofrimento e no ativismo queer durante a crise da Aids tornam-se difundidos por muitas leituras do trabalho de Félix González Torres.⁵⁰ (ZEIBA, 2015, p. 3-4, tradução nossa).

A partir de seus trabalhos realizados em *outdoors* podemos refletir sobre a dicotomia presente entre o público e o privado, elemento marcante de sua obra e muito presente em sua produção autorreferencial. Ao produzir *outdoors* com textos ou reproduções fotográficas ao redor da cidade, sem uma indicação direta de que se trata de um trabalho de arte, González-Torres (2011) gosta de permitir que o espectador faça a leitura que achar mais adequada do que é visto. Para ele, interessa imaginar como as pessoas irão interpretar o trabalho visto nas ruas, a partir de suas percepções e interesses pessoais, ato que facilita a aproximação do espectador com o que é observado. “[...] o espectador é algo que amo, é algo que necessito para que a obra exista, para que a obra aconteça, para o seu significado final” (GONZALEZ-TORRES, 2011, p. 125-126).

Em “*Untitled*” (*For Jeff*), de 1992 (Figura 10), González-Torres faz uma homenagem a um profissional de saúde que cuidou de Ross Laycock em sua fase terminal. A fotografia que aparece no *outdoor* mostra apenas um fundo branco e uma mão aberta, possivelmente em referência a uma necessidade de amparo, de ajuda, simbolizando o cuidado dado pelo profissional, ou aguardando por um aperto de mãos, como em um agradecimento de González-Torres a tudo o que foi feito por Jeff.

A exposição de um assunto pessoal como esse em um espaço tão público como um *outdoor* opõe-se à discrição de González-Torres, que evitava falar de sua vida particular e não aceitava que suas fotografias pessoais circulassem como publicidade artística (AULT, 2016b). Segundo ele, sua intenção era não criar meios de distrair a atenção do espectador da obra para a sua imagem pessoal. Somente a partir de 1995, um ano antes de sua morte, o artista permitiu que fotografias suas acompanhassem artigos de revista que falavam sobre seus trabalhos.

Intimidade e afastamento, presos em simbiose, são essenciais na obra de Gonzalez-Torres. [...] Depoimentos de exposições, entrevistas, escritos e transcrições de Gonzalez-Torres [...] falam de várias maneiras sobre o tema das relações entre vida pessoal e pública e arte, às vezes diretamente ao confiar no leitor, e às vezes através

⁵⁰ O texto em língua estrangeira é: “González Torres, as a former member of Group Material, was acutely aware of the place of activism and the didactic in art and media. The power of mourning, as well as inextricability of the personal and political in queer suffering and activism during the AIDS crisis become pervasive throughout many readings of Félix González Torres’s work.

de desvios estratégicos, como quando ele dá palestras sobre estatísticas sociais ao invés de sua arte.⁵¹ (AULT, 2016b, p. x, tradução nossa).

Figura 10 – “Untitled” (*For Jeff*), 1992. Felix Gonzalez-Torres. *Outdoor*. Fotografia: Chris Smith. Cortesia de Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, The Smithsonian Institution.



Fonte: FELIX GONZALEZ-TORRES FOUNDATION, 2021.

Para González-Torres (KOSUTH; GONZALEZ-TORRES, 2016), a compra de um desses trabalhos por parte de um colecionador se relaciona mais com engajamento intelectual do que com a redução da obra de arte a objetos decorativos em residências privadas pois, no caso dessa aquisição, o comprador da obra precisa, imprescindivelmente, alugar um espaço público para exibição. “Os *outdoors* só podem ser exibidos em público. Eles são de propriedade

⁵¹ O texto em língua estrangeira é: “Intimacy and remoteness, locked in symbiosis, are essential in Gonzalez-Torres’s work. [...] Exhibition statements, interviews, writings and transcripts by Gonzalez-Torres [...] speak in various ways to the theme of relations between personal and public life and art, sometimes directly as he confides in the reader, and sometimes via strategic detour, as when he lectures about social statistics rather than his art.”

privada, mas sempre exibidos publicamente.”⁵² (KOSUTH; GONZALEZ-TORRES, 2016, p. 348, tradução nossa).

Opondo-se diretamente aos trabalhos feitos para *outdoors*, González-Torres produziu as caixas de madeira, obras elaboradas com a intenção de não serem exibidas (GONZALEZ-TORRES, 2016d). O colecionador comprava com a galerista Andrea Rosen uma caixa vazia e, de tempo em tempo, ele recebia pelo correio itens enviados pelo artista para serem colocados no interior da caixa e comporem a obra. “Eu gosto de trabalhar com contradições: por um lado, fazer trabalhos completamente privados, quase secretos e, por outro, fazer trabalhos *verdadeiramente* públicos e acessíveis.”⁵³ (GONZALEZ-TORRES, 2016d, p. 74, tradução nossa). “*Untitled*”, 1991 (Figura 11) é uma dessas obras que tem como composição descrita em sua legenda, os seguintes itens: caixa de madeira, papel, fotografias, revistas, cartões postais e outros objetos. Pela imagem disponibilizada pela Andrea Rosen Gallery podemos ver um recorte de jornal colado sobre uma folha de papel, uma fotografia do que parece ser dois corpos mortos em decomposição, um objeto que se assemelha a uma agenda com a fotografia de um gato na capa, um lenço de pano e alguns cartões postais.

⁵² O texto em língua estrangeira é: “The billboards can only be shown in public. They’re privately owned but always publicly shown.”

⁵³ O texto em língua estrangeira é: “I like working with contradictions: making completely private, almost secretive work on the one hand, and on the other, making work that is *truly* public and accessible.”

Figura 11 – “*Untitled*”, 1991. Felix Gonzalez-Torres. Caixa de madeira, papel, fotografias, revistas, cartões postais e outros objetos. 2,5 x 10,25 x 12,5 pol. Fotografia: Autor não identificado. Cortesia de Andrea Rosen Gallery.



Fonte: FELIX GONZALEZ-TORRES FOUNDATION, 2021.

Concluindo a breve análise feita nesse capítulo, compreendemos que ao falar sobre sua própria obra, Félix González-Torres produz a expansão de interpretações, o que torna os seus temas mais complexos e amplia o acesso público ao conteúdo de seus discursos. Ao produzir textos explicativos sobre seus trabalhos, o artista expande os seus significados e recusa a suposição de que eles deveriam falar por si só (GONZALEZ-TORRES, 2016b). Além disso, seus depoimentos possuem a função de orientar o espectador a contribuir ativamente para a revelação do conceito e do objetivo da obra. Para González-Torres, uma das funções do artista é ser bem informado sobre o que acontece não só em seu entorno, mas no mundo de forma mais

ampla. Isso se relaciona com seu desejo de fazer com que sua produção seja necessária para a cultura e garante que essa necessidade seja determinante para a fruição de seu projeto artístico, o que só acontece quando a cultura está pronta para receber aquele objeto ou ideia (GONZALEZ-TORRES, 2016d).

2.2 Leonilson: novo homem lutando por si próprio

José Leonilson Bezerra Dias nasceu em Fortaleza em 1º de março de 1957, filho do comerciante Theodorino Torquato Dias e da costureira Carmen Bezerra Dias. Sua família, de forte crença católica, mudou-se no ano de 1961 para São Paulo, local onde Leonilson desenvolve seu interesse artístico e passa a frequentar, a partir de 1973, os cursos livres de artes na Panamericana Escola de Arte e Design. Em 1977, inicia seus estudos na Faculdade de Belas Artes, atual Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. No ano seguinte, transfere-se para o curso de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), o qual interrompe em 1980, quando ingressa no Centro de Estudos Aster e ocupa um ateliê com os colegas de turma Luiz Zerbini, Jac Leirner, Ana Tavares e Eduardo Brandão.

Sua primeira exposição coletiva, *Arte e pensamento ecológico*, ocorre em 1977 na Câmara Municipal de Santos e sua primeira individual, *Cartas a um amigo*, é realizada em 1980 no Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador. No ano seguinte, Leonilson viaja pela primeira vez ao exterior e realiza sua primeira mostra individual internacional, *Cartas al hombre*, na Casa do Brasil, em Madri, na Espanha. Nesse momento, o pintor Antonio Dias exerce um importante papel em sua carreira internacional dando abrigo ao artista em Milão e o apresentando a personalidades do meio das artes visuais da Europa.

Além de viajar por muitos lugares do Brasil e do exterior, Leonilson reside temporariamente na Europa, nas cidades de Madri, Milão e Munique. Assim como Félix González-Torres, que viveu em constante deslocamento, a trajetória de Leonilson remonta à figura do andarilho viajante, imagem que o fascinava. Em fitas de áudio, nas quais gravava depoimentos em forma de diário, o artista afirmou ser muito tocado por essa narrativa, de uma caminhada constante sem saber para onde ir, em busca de alguma coisa que não sabe bem o que, como afirma no seguinte trecho: “Eu não sei o que que é que eu estou procurando. Às vezes eu acho uns carinhas que eu fico apaixonado e aí eu acho que eles são o lugar que eu

estou procurando. Mas eles são uma paisagem linda no meu caminho. Os carinhos são como as paisagens bonitas que eu vejo.” (A PAIXÃO de JL, 2015).

No ano de 1983, Leonilson recebe o prêmio de Referência Especial do Júri no *6º Salão Nacional de Artes Plásticas* e, em 1990, tem sua primeira obra integrada a uma coleção de arte pública, a do Museu de Arte de Brasília, durante o *Prêmio Brasília de Artes Plásticas*. Apesar da morte precoce em 1993 por decorrência de complicações da Aids, Leonilson produziu cerca de 4.000 obras e hoje integra o acervo de diversos museus e instituições de arte renomados do Brasil e do exterior, como o Museum of Modern Art de Nova York, a Tate Modern de Londres e o Centre Pompidou de Paris.

Uma das características mais destacadas do trabalho de Leonilson é seu cunho essencialmente autobiográfico construído como um diário em torno de seus objetos de desejo e marcado por um romantismo desenfreado, pela melancolia e por um sentimento de solidão inquietantes. “Os trabalhos são completamente diários. São completamente pessoais.” (LEONILSON, 2014, p. 235). Em um de seus momentos mais frágeis, Leonilson revela a importância de seus trabalhos como registros de sua vida, após sair de uma internação ocasionada pela Aids e o médico dizer para ele que a medicina não poderia ajudá-lo. “[...] agora os trabalhos são tudo o que eu tenho mesmo, sabe? É a minha autobiografia, eles são o meu diário. Uma tela não é muito diferente de uma manhã minha.” (A PAIXÃO de JL, 2015).

No entanto, amigos próximos de Leonilson afirmam que a imagem excessivamente sensível e delicada associada a ele faz também parte da construção de uma imagem pública, escolha feita pelo artista. O amigo e curador Eduardo Brandão, em entrevista para o documentário *Leonilson, sob o peso dos meus amores* (2012), comenta que Leonilson construía seu personagem o tempo todo e que, para as pessoas mais próximas, a doçura e a bondade que seus trabalhos transmitem não eram presentes em suas relações pessoais. Também Lisette Lagnado, na introdução da transcrição de entrevista que realizou com o artista em 1992, traz a seguinte reflexão sobre sua conversa:

Alguns delírios, contornáveis, provêm de uma ação consciente do artista, que anseia por manipular cada retoque de sua imagem. Mesmo assim, a voz de Leonilson, por vezes cessou de dissimular. O que não impediu a montagem de armadilhas, mentiras, fantasias, contradições. É possível dizer a verdade sobre si mesmo? (LEONILSON, 1995, p. 82).

Com isso, vemos em sua biografia e também em sua obra a ambiguidade existente entre ficção e realidade, fazendo com o que o espectador não consiga distinguir o que é parte do artista e o que parte da mencionada construção do personagem. Por essa razão, Adriano Pedrosa atenta ainda para a necessidade de consciência sobre a possibilidade de invenção dos fatos que

permeiam sua obra e os dados biográficos presentes nela (LEONILSON, sob o peso dos meus amores, 2012): “É tentador ler as páginas desses diários como documentos fiéis aos fatos, na tentativa de reconstruir a figura ou a biografia de Leonilson, que se tornou um herói (ou anti-herói) para toda uma geração de jovens artistas e aficionados” (PEDROSA, 2014, p. 15).

Outra reflexão ambígua que pode ser identificada em sua obra é classificada pela relação entre arte e mercadoria. Para a produção de um artista que tem como motivo a representação de seu corpo em uma alusão a sua própria intimidade, a comercialização da obra de arte poderia simbolizar uma renúncia de si, como destaca Pedrosa: “Como suporta o artista, aquele que expõe seu íntimo, tal mercantilização? ‘É seu coração que está lá na parede’, disse ao Leo um tanto impiedosa e ingenuamente, ‘você o pôs à venda’.” (PEDROSA, 1995, p. 21).

No entanto, para Leonilson, assim como Félix González-Torres, ainda que o conteúdo da obra seja uma exposição íntima de si, a forma como esse subtexto é materializado constitui um simples objeto, sujeito às intempéries naturais de sua matéria, conforme argumenta o artista em relação às escolhas feitas para suas pinturas: “As pessoas botam chassi para proteger o trabalho. Eu, não. Se acontece alguma coisa com minhas telas, aconteceu, acabou.” (LEONILSON, 1995, p. 84).

Ainda na introdução de Lagnado para a entrevista (LEONILSON, 1995), podemos observar que, mesmo fora do contexto da obra, Leonilson tinha anseio pela exposição de temas pessoais, diferentemente da resistência de Félix González-Torres em falar sobre sua vida privada (AULT, 2016b), “Sempre que Leonilson entrava em assuntos pessoais, eu fazia o movimento inverso e retomava a questão da obra – atitude intimidadora.” (LEONILSON, 1995, p. 84). Contudo, Lagnado reconhece a importância de ressaltar a perda de contexto da obra de Leonilson, pois se, na atualidade, as pessoas naturalizam o fato de exteriorizar suas subjetividades, naquela época isso era visto como um ato corajoso: “A moçada que está fazendo isso hoje não precisa de coragem nenhuma. [...] as pessoas estão todas voltadas para fora, para essa exterioridade, a gente não tem mais nenhuma interioridade. E o que era bonito no Leonilson, é que ele estava abrindo essa interioridade para fora.” (LEONILSON, sob o peso dos meus amores, 2012).

Lagnado (1995) divide a produção mais conhecida de Leonilson em três diferentes fases e na primeira, marcada pelos anos de 1983 a 1988, Leonilson se destaca como um dos principais nomes da chamada Geração 80, jovens artistas que ficaram conhecidos pela execução de pinturas em grandes formatos, de cores vibrantes e traços fortes, atuantes no período de aquecimento do mercado de arte. A autora faz uma descrição do que acredita caracterizar o trabalho desse grupo: “Eles tinham um saber que era adquirido: de ver muitas exposições,

viajar. Compreender a arte na intuição, não sei dizer, não era na técnica.” (LEONILSON, sob o peso dos meus amores, 2012).

A arte conceitual, colocada em contraposição à expressão artística da Geração 80 brasileira, não era tida por Leonilson como um movimento que o influenciava, diferentemente da importância que tinha para Félix González-Torres, como visto anteriormente. Ainda assim, Leonilson destacava alguns artistas que tinha para si como referência e que eram relacionados às proposições dessa vanguarda, porém afirma que sua admiração por esses nomes pertencia apenas ao campo poético. Em seu diário gravado, Leonilson fala sobre a necessidade de ruptura com a arte conceitual para o alcance da produção artística que estava sendo feita por eles naquele momento:

A arte, ela é conceitual. Quando a gente se desiludiu do jogo dos paradoxos do conceitual, que regeu a educação da gente, a gente viu que a gente era livre para fazer qualquer tipo de arte. A gente teve que matar completamente esse pai conceitual, sabe? Para poder surgir essa nova coisa que a gente está fazendo. (LEONILSON, sob o peso dos meus amores, 2012).

Leonilson, porém, é distanciado dos outros artistas dessa geração por já apresentar uma subjetividade romântica em suas obras. “Acho que existem pessoas que insistiram no lugar do sujeito dentro do trabalho, e eu sou um deles.” (LEONILSON, 1995, p. 112). Ainda, apesar de ser visto muitas vezes como um *outsider*, Leonilson reconhece a importância da produção da Geração 80 como um momento de transição entre a arte de cunho conceitual experimentada no período ditatorial e a produção artística subjetiva que tomaria forma nas duas últimas décadas do século passado.

Esse legado, enunciado por um ‘eu’ cuja expiação é incessante, reavalia a subjetividade após as experiências conceituais. Isto é, desgastada a reflexão sobre o destino da arte, que teve a metalinguagem como ápice, a obra volta-se neste momento para o questionamento do destino do sujeito. (LAGNADO, 1995, p. 27).

Nesse momento, o artista já havia tido contato com a produção neoexpressionista que vigorava na arte estrangeira e em uma de suas visitas à Europa havia sido apresentado a Achille Bonito Oliva, principal crítico da *Transavanguardia*⁵⁴ italiana, o que Lagnado (1995) aponta como uma contradição presente na referência comumente feita pelos críticos de arte entre a produção de Leonilson desse período e o citado movimento italiano: “[...] como aceitar que sua obra tenha sucumbido às influências internacionais se ela está de forma eminente fundada sobre uma experiência individual?” (LAGNADO, 1995, p. 28).

⁵⁴ A *Transavanguardia* é o nome cunhado pelo crítico de arte Achille Bonito Oliva para denominar o movimento italiano, parte do fenômeno internacional neoexpressionista de retorno à pintura.

Leonilson integra, em 1984, a maior exposição coletiva desse grupo de artistas intitulada *Como vai você, Geração 80?* (Figura 12), realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, exibindo a obra de 123 artistas. Durante entrevista cedida a Lagnado em 1992, Leonilson fala sobre os trabalhos executados no início da década de 1980 e comenta como o amadurecimento de sua produção alterou fortemente sua trajetória.

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. [...] Hoje meu trabalho tem uma paz espiritual muito maior que aquelas pinturas grandes. (LEONILSON, 1995, p. 89).

Figura 12 – Vista da exposição *Como vai você, Geração 80?*, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, de 14 de julho a 13 de agosto de 1984. Fotografia: Fernando Pimentel.



Fonte: ASSIS, 2020.

Exposta pela primeira vez na individual *Leonilson: pinturas e desenhos* na Thomas Cohn Arte Contemporânea, em 1983, *O coelho e o dinossauro*, 1983 (Figura 13) é caracterizada pelo artista como possivelmente a pintura mais importante dessa época (LEONILSON, 2014, p. 246). A pintura mostra como figura central um dinossauro verde, sobreposto por um coelho branco que ocupa parte de seu corpo. Ainda na composição, de fundo predominantemente

branco, vemos uma cartola preta, o tracejado de uma coluna dórica e outras formas não identificáveis, além das inscrições de sua assinatura, local e data.

Em entrevista a Adriano Pedrosa realizada em 1991, Leonilson (2014) conta que a obra é muito marcante para ele, pois retrata um acontecimento significativo. Durante uma festa em Milão na casa do artista Antonio Peticov, Leonilson sofreu, no espaço da casa onde estava hospedado, uma abordagem de cunho sexual e violenta feita por um bispo da cidade de Turim. A situação havia resultado inicialmente um desenho com a figura de um coelho em um lençol florido e a aproximação de um dragão, que depois desenvolveu-se na pintura mencionada. Porém, Leonilson relata que como a pintura foi feita algum tempo depois do acontecimento, ele não conseguiu mais retratar malícia na expressão facial do dinossauro (LEONILSON, 2014).

Figura 13 – *O coelho e o dinossauro*, 1983. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo.
Tinta acrílica sobre lona, 90 x 175 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.
Fotografia: Romulo Fialdini e Valentino Fialdini.



Fonte: PROJETO LEONILSON, 2021.

O curador Adriano Pedrosa (2014) destaca que a produção de Leonilson da segunda fase é a mais conhecida pelo público, além de mais íntima e poética. Sobre a produção anterior, Pedrosa a define, em entrevista para *Leonilson, sob o peso dos meus amores* (2012), como um período de formação, ainda sem a singularidade que seria desenvolvida nesse segundo momento: “[...] um certo reconhecimento de que a obra madura é a partir muito do final dos

anos 80. Aquelas pinturas do início são pinturas muito parecidas com o que estava se produzindo em outros lugares do mundo” (LEONILSON, sob o peso dos meus amores, 2012).

Já a partir de 1989, sua obra torna-se mais íntima, delicada e poética, com economia em seus traços e cores, porém aqui não são vistos elementos da primeira fase, exceto pela maturidade da figuração já aparente em alguns desses trabalhos iniciais: “[...] é possível identificar características que se repetem, com composições simples, figuras de pequena dimensão, posicionadas fora do centro do trabalho e presença principal da cor preta nos traços, apesar de alguns desenhos trazerem elementos coloridos” (PEDROSA, 2014, p. 14). É nesse período que o artista começa a apresentar figuras principais nos desenhos e ele conta que é por essas figuras que o trabalho se inicia, como uma “pequena reconstrução do mundo”, para que depois seja finalizado o restante da composição (LEONILSON, 1995, p. 108).

Nessa fase, seus valores românticos passam a ser evidenciados e traduzidos pelos traços de seus bordados. Já em 1982, Leonilson havia mostrado sua habilidade com trabalhos em tecidos, juntando-se ao grupo de teatro Asdrúbal Trouxe o Trombone para a produção do espetáculo *A Farra da Terra*, do qual foi responsável pela execução de cenários e figurinos, o que despertou também seu interesse pelas pinturas em telas de grandes formatos que seriam realizadas nesse período.

Sua aproximação com o bordado vinha da infância e era parte de sua tradição familiar. Quando criança, frequentou uma escola de freiras para rapazes chamada Sagrado Coração de Jesus, local em que teve aulas de arte e de bordado. Além disso, sua mãe bordava e seu pai tinha uma loja de tecidos. Além das referências encontrada nos parangolés de Hélio Oiticica e na tecelagem de Eva Hesse, Lagnado (1995) destaca a influência também recebida pelos trabalhos de Arthur Bispo do Rosário e pela seita religiosa Shakers⁵⁵, pois ambos tratavam o bordado para além do suporte, como paralelos de discursos de fé e da simbologia religiosa.

Assim, são inegáveis as correspondências entre o desejo missionário de Arthur Bispo do Rosário e a vontade religiosa de Leonilson. Empenhados na transformação de suas poses em suporte para a linguagem, ambos procuram contornar a insuficiência das palavras e das imagens. (LAGNADO, 1995, p. 32).

A produção dos bordados se intensificaria ao longo dos anos e se somaria a elementos como botões e pedras semipreciosas, em um conjunto de obras que constituem o que o artista chama de “anotações de viagem” (LAGNADO, 1995, p. 32). Um desses trabalhos, *Voilà mon coeur*, c. 1989 (Figura 14), é feito em tecido de feltro retangular de cor bege, envolto por um

⁵⁵ O movimento dos Shakers foi uma seita religiosa surgida na Inglaterra do século XVIII e levada para os Estados Unidos em meados do século XIX. Eles pregavam uma vida comunitária baseada no otimismo e produziam, dentre outras coisas, seus próprios tecidos.

acabamento dourado com pequenos ilhós e marcado pelas linhas azuis do bordado e por 26 pingentes de cristal fixados por toda a superfície. No verso da obra, o avesso do bordado define o movimento gráfico das frases “*Voilà mon coeur il vous appartient. Ouro de artista é amar bastante*”, sendo a tradução livre da sentença em francês algo como: Aqui está meu coração, ele pertence a você.

Figura 14 – *Voilà mon coeur* (sic), c. 1989. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo. Cristais, linha, feltro e tinta metálica sobre lona, 22 x 30 x 2 cm. Fotografia: Edouard Fraipont.



Fonte: PROJETO LEONILSON, 2021.

A delicadeza representada pelos cristais reflete a fragilidade e preciosidade presentes naquilo que é ofertado pelo artista. Para além do corpo, Adriano Pedrosa (1995) destaca que o coração é elemento ainda mais recorrente na obra de Leonilson e conta que ele mesmo, ao ver *Voilà mon coeur* em exposição na Galeria Luisa Strina, em 1989, ficou tocado pela entrega do artista, de seu próprio coração, oferecido tanto ao simples espectador quanto àquele que viria a adquirir o trabalho.

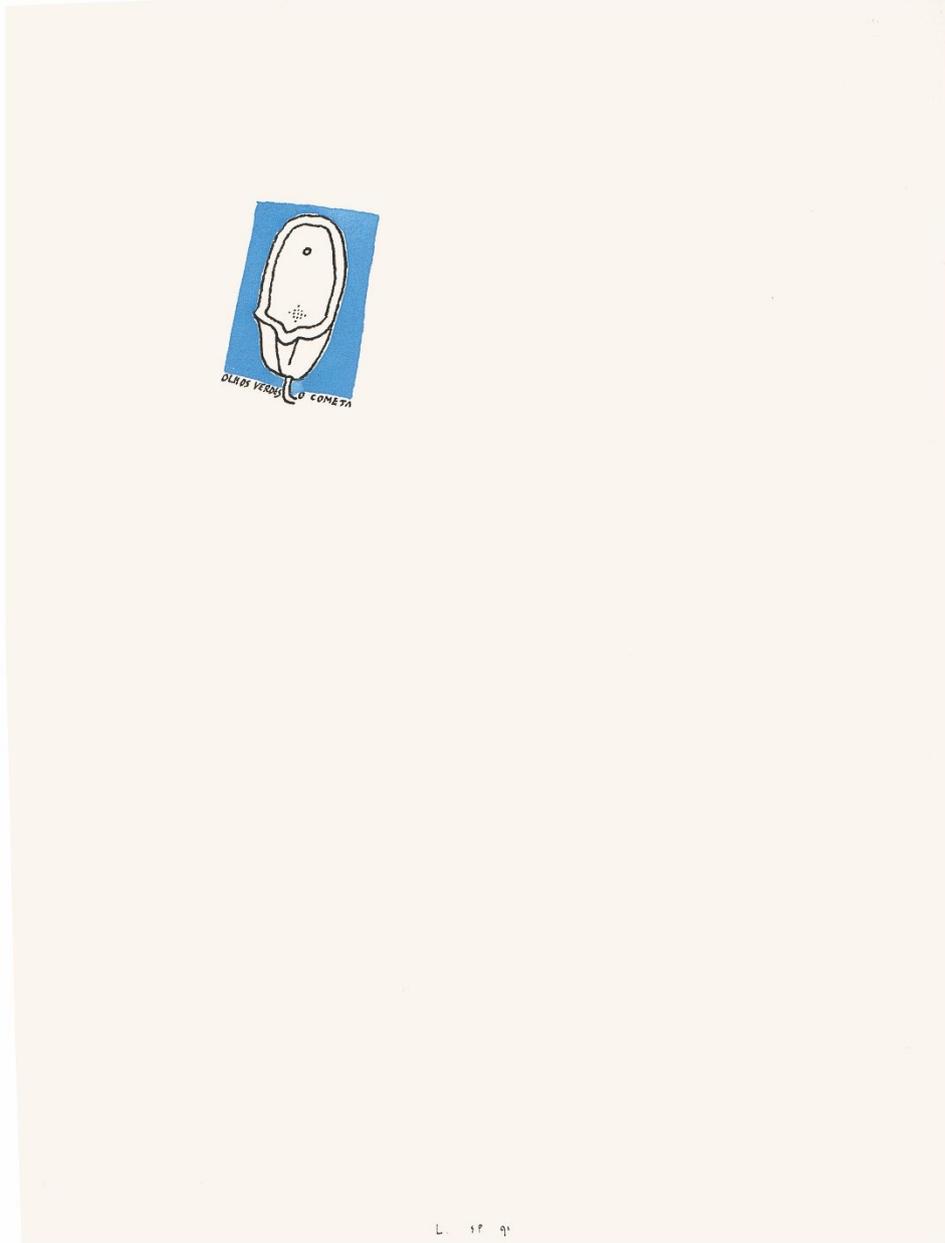
Em 1990, Leonilson passa a registrar seus pensamentos em áudio, tendo em vista um projeto de livro que seria editado por seu amigo Ricardo Ferreira Henrique. “Discípulo de um

ideal romântico malogrado, Leonilson foi movido pela compulsão de registrar sua interioridade a fim de dedicá-la aos objetos do desejo.” (LAGNADO, 1995, p. 27). Nove anos depois, o livro com as transcrições de suas gravações, intitulado *Frescoe Ulisses*, ficou pronto, porém sua família não autorizou a publicação, fato que ocasionou divergência entre os membros do Projeto Leonilson (MARTÍ, 2017). Apenas algumas fotocópias foram feitas e entregues aos amigos mais próximos do artista. O resultado das gravações contribuiu ainda para a produções dos documentários *Com o oceano inteiro para nadar* (1997) de Karen Harley e *A Paixão de JL* (2015) de Carlos Nader.

Em 1991, Leonilson produz uma série de treze trabalhos em desenho chamada *Os dedicados* e construída a partir de pequenos fragmentos que remetem a aspectos de conhecidos ou de pessoas que, de alguma maneira, cruzaram seu caminho. Os títulos escolhidos para os trabalhos dessa série são códigos poéticos que remetem a ações e ocupações das pessoas representadas ou, de forma metafórica, a objetos que o artista associa a esses indivíduos. “Eu ia me lembrando dos caras que eu tinha conhecido e do que aquelas pessoas me lembravam.” (LEONILSON, 2014, p. 261). O artista conta que não mostra os trabalhos para as pessoas retratadas, pois acredita que esses desenhos são muito íntimos (LEONILSON, 1995, p. 118).

Em *O cometa*, 1991 (Figura 15), Leonilson faz um pequeno desenho em uma folha de papel, de um retângulo azul em aquarela emoldurando os contornos de um urinol feito com caneta permanente. Logo abaixo do desenho, as inscrições “olhos verdes” e “o cometa”. Quando perguntando por Lisette Lagnado se o urinol é uma evocação duchampiana, Leonilson responde: “Nem um pouco. É mais uma sacanagem relacionada com o banheiro público. É um símbolo de perversão, como os caras que guardam o cabelo da mulher. Fetiche.” (LEONILSON, 1995, p. 118).

Figura 15 – *O cometa* (da série *Os dedicados*), 1991. Leonilson, 1957 Fortaleza] – 1993 São Paulo. Tinta de caneta permanente e aquarela sobre papel, 30,5 x 23 cm. Fotografia: Rubens Chiri.



Fonte: PROJETO LEONILSON, 2021.

Fabrcia Jordão (2021) alega que a maior parte da apreciação crítica sobre a obra de Leonilson mantém em segundo plano seu caráter político. Para a autora, ao elegerem a perspectiva teórica de cunho pessoal como a narrativa principal de sua obra, seu trabalho é apresentado como proposições despolitizadas. Apesar dos temas retratados pelo artista serem muitas vezes reconhecidos pelos críticos como autoreferenciais, diversas metáforas presentes em seus trabalhos trazem a repetição de símbolos alegóricos para falar de temas sociais e das

relações humanas, motivados pelas experiências e pelo contexto social vivenciado por ele. “Era um nômade observador, e sensível às relações sociais e políticas do homem contemporâneo.” (RESENDE, 2019, p. [8]).

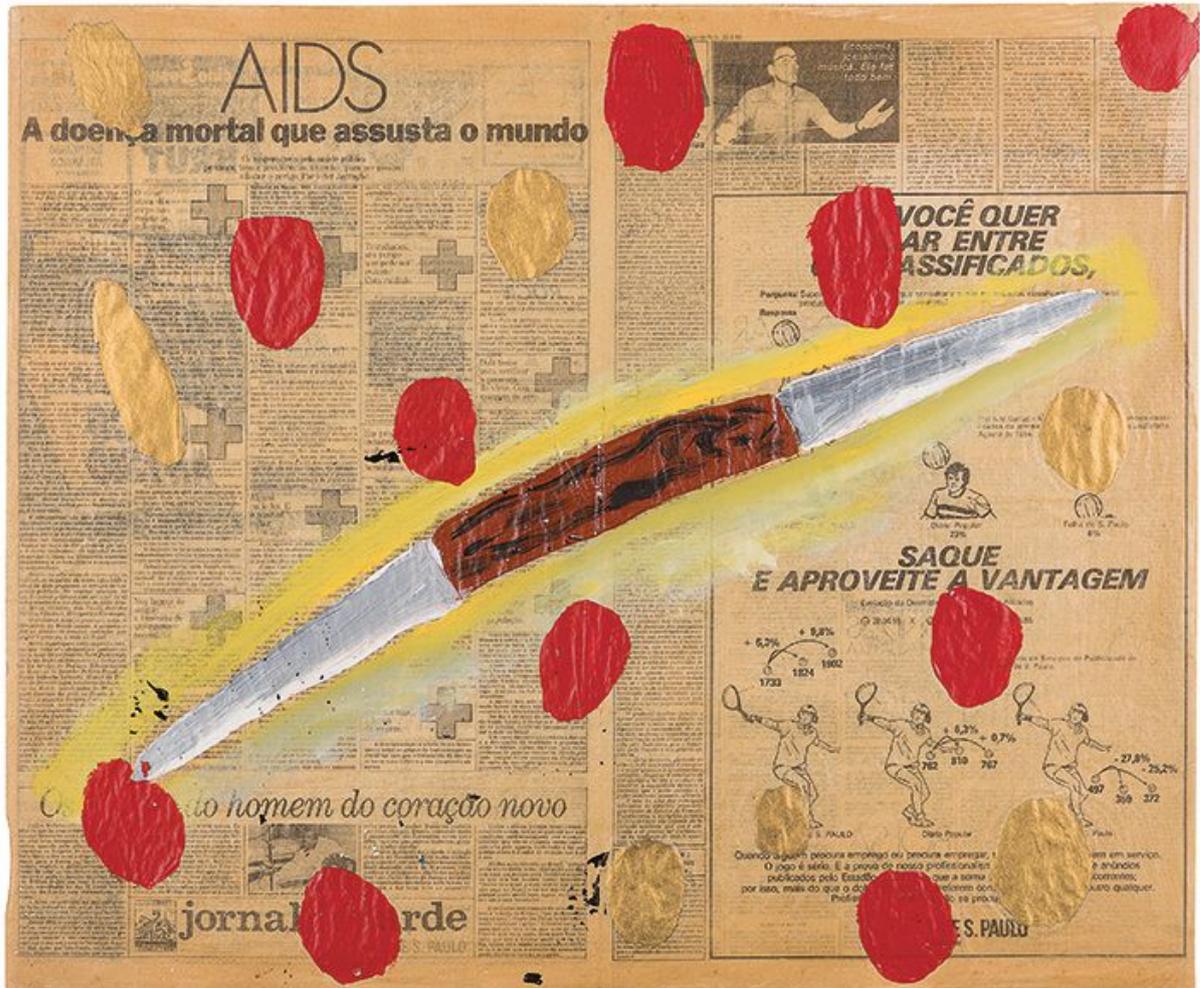
Apesar da análise recente exposta na citação acima, Ricardo Resende (2012) chegou a afirmar, anteriormente, que o uso de frases em primeira pessoa e de palavras em referência a si mesmo na obra de Leonilson determinariam sua produção como autobiográfica. Resende (2012) ainda diria que: “A obra de Leonilson é uma questão pessoal, do próprio artista. Não trata de outra coisa.” (RESENDE, 2012, p. 27). Entretanto, sete anos mais tarde, ainda que retome sua interpretação autobiográfica, o autor reforça a importância de vermos a produção do artista como um enunciado para a sociedade dos tempos atuais: “Trazia expressas questões e problemas que assolavam sua época e que ainda hoje permanecem atuais para um país tornado brutal, vulgar e arcaico em pleno século XXI.” (RESENDE, 2019, p. [10]).

Simultaneamente pessoais e políticas, as imagens presentes na obra de Leonilson correspondem à época em que o artista viveu e transformam-se em espaços de ativismo para questões que tocaram suas experiências. Mesmo Lisette Lagnado (1995) – ainda que priorize discorrer sobre os aspectos pessoais na obra de Leonilson – expõe a consciência política do artista em razão da sua homossexualidade e, nesse momento final de sua vida, também por ser portador do vírus HIV.

Eu sou uma pessoa perigosa no mundo. Ninguém pode me beijar. Se eu me corto, ninguém pode cuidar dos meus cortes. Eu tenho que ir numa clínica. Tem gente perigosa porque tem uma arma na mão. Eu tenho uma coisa dentro de mim que me torna perigoso. Não preciso de arma. Basta me cortar. Veja os caras nas prisões com HIV positivo: eles se cortam e ficam ameaçando contaminar os outros. (LEONILSON, 1995, p. 123-124).

Nesse contexto, em 1985, Leonilson realizou o seu primeiro trabalho que discursa sobre o tema da Aids. A obra *Saque e aproveite a vantagem* (Figura 16) é uma página dupla de jornal trazendo uma reportagem na página da esquerda com a seguinte manchete: “Aids: a doença mortal que assusta o mundo”. Na página da direita, um anúncio publicitário sobre um serviço de classificados traz a frase que dá título à obra. Sobre a página do jornal, Leonilson realiza uma pintura e em vários pontos produz formas com contornos arredondados, nas cores vermelho e dourado. Em diagonal, cruzando a junção da página dupla, o artista pinta a forma comprida de um canivete, com duas lâminas prateadas e um cabo central de cor amadeirada. A figura desse objeto recebe um contorno amarelo, como se estivesse iluminada.

Figura 16 – *Saque e aproveite a vantagem*, 1985. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo. Tinta acrílica, tinta metálica, guache e verniz sobre jornal, 58 x 69 cm. Fotografia: Isabella Matheus.



Fonte: PROJETO LEONILSON, 2021.

A obra foi exibida pela primeira vez no mesmo ano de sua criação, na exposição coletiva *Velha mania: desenho brasileiro*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e em 2016 foi adquirida pelo acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Ao falar sobre os motivos que o levaram à criação do trabalho, Leonilson justifica com a repercussão que o assunto estava tendo na imprensa brasileira: “Peguei uma folha logo quando se começou a falar sobre Aids, a se apresentar coisas na imprensa do Brasil. Porque no começo era a ‘peste gay’, e essa era uma matéria interessante [...]” (LEONILSON, 2014, p. 257).

Entre agosto de 1991, quando recebe o diagnóstico de sua soropositividade, e maio de 1993, quando morre em decorrência da Aids, Leonilson vive um período de bastante fragilidade física. Ele desenvolve ainda uma alergia às tintas e a fraqueza proporcionada pela doença

dificulta a execução de instalações e trabalhos de maiores dimensões. Leonilson já havia demonstrado atenção à doença em trabalhos anteriores, porém é a partir da descoberta de sua soropositividade que a metáfora da Aids é representada de forma mais evidente, tornando-se o tema central da última fase de sua obra.

Foi em 1991 que Leonilson descobriu ser portador do vírus da Aids, fato que desencadeou forte influência na trajetória de sua poética, projetando ainda mais questões autobiográficas. É no período de 1991 a 1993, última fase de sua produção, que sua obra incorpora características pontuais e de grande lirismo: os recursos utilizados são mínimos e a simplicidade na representação emoldura um silêncio, elaborado entre ironias, que discutem sua via crucis. (CASSUNDÉ, 2012, p. 50-51).

Nesse momento, Leonilson passa a dedicar-se mais intensamente à execução de desenhos em caneta permanente e bordados em tecido, utilizando materiais e suportes mais delicados no momento em que seu corpo também se encontrava fragilizado. “A dor, não mais a angústia do absurdo da existência expressa em Camus, mas do corpo que perde sua autonomia, é para a obra contemporânea o ponto de articulação de uma política corporal.” (LAGNADO, 1995, p. 69).

Da mesma forma como aconteceu com o cantor Cazuza, como visto no capítulo anterior, Leonilson foi atingido em vida pelas consequências da representação sensacionalista da mídia tradicional. Em 14 de abril de 1993, um pouco mais de um mês antes de sua morte, uma matéria divulgada na revista *Veja* sobre sua obra dava destaque excessivo à sua homossexualidade e aos obstáculos infligidos à sua produção pela Aids. A publicação afetou emocionalmente Leonilson, que afirmava não querer expor seus pais pois, por tratar-se de uma revista de circulação nacional, alcançaria outros familiares que não residiam em São Paulo.

A preocupação com a aceitação da família e os resquícios de sua herança católica criaram empecilhos para que Leonilson verbalizasse sobre sua sexualidade de forma explícita. Ainda assim, isso não impediu que, em seus trabalhos, trouxesse temas sobre sua relação com outros rapazes de maneira evidente, o que para ele era um jeito de comunicar a intenção de sua obra com sutileza e contundência: “Eu não extravaso com violência, nem com o uso do poder, mas acho que as coisas calminhas cutucam tanto quanto um tiro na testa. Uma poesia gay, para as pessoas, machuca muito.” (LEONILSON, 1995, p. 88).

Na pintura [*Jogos perigosos*], c. 1990 (Figura 17), Leonilson traz duas figuras humanas conectadas por uma ponte que cruza um rio ou uma estrada. Abaixo se lê: “Esses jogos perigosos não são guerra nem estão no mar ou no espaço mas por detrás de óculos e um par de jeans”. Aqui, o tema da sexualidade é aparente, simbolizando um possível jogo de sedução entre duas pessoas que, pelas características do desenho, provavelmente representam figuras masculinas. “Eu antes tinha bem mais dúvidas a respeito das minhas opções, a respeito do que

eu queria fazer. Eu agora acho que a coisa já está mais certa, já está mais esclarecida. Então isso já entra como uma característica forte no trabalho.” (LEONILSON, 2014, p. 244).

O título da obra somado ao distanciamento entre as figuras, mesmo com a presença da ponte que possibilitaria a aproximação, pode representar algum impedimento ou cautela, o que nos remete ao medo da Aids e da infecção pelo vírus HIV. Leonilson assume, em entrevista a Adriano Pedrosa, que sexo é um assunto que povoa constantemente sua mente: “Não é um diário? Uma coisa do meu cotidiano? Eu penso várias vezes nisso, penso em sexo várias vezes durante o dia. E as formas sexuais em que penso, minhas fantasias sexuais, influenciam diretamente no trabalho.” (LEONILSON, 2014, p. 244). Porém, aqui a menção ao desejo pede um momento de reflexão ao assumir o reconhecimento dos riscos envolvidos.

Figura 17 – *[Jogos perigosos]*, c. 1990. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo. Tinta acrílica sobre tela, 50 x 60 cm. Fotografia: Edouard Fraipont.



Fonte: PROJETO LEONILSON, 2021.

De maneira adversa à disposição de Félix González-Torres em ocupar os instrumentos tradicionais de arte e utilizá-los para a disseminação de suas ideias, Leonilson admitia desânimo pelas relações humanas que permeavam o mercado de arte, o que o afastaria da conquista de maior circulação de seus trabalhos: “[...] eu odeio a feira de Cologne, eu odeio o mercado de arte, as galerias todas. [...] eu fico pensando: ‘Putá, eu podia ter uma exposição numa galeria legal em Nova York. Eu poderia ter uma exposição legal numa galeria em Paris’, mas é tão horrível lidar com isso” (COM o oceano inteiro para nadar, 1997).

Em março de 1991, Leonilson inicia uma parceria com a jornalista Barbara Gancia, sendo convidado para ilustrar sua coluna semanal *Talk of the Town* no jornal *Folha de S. Paulo*. Os desenhos eram produzidos a partir do tema da coluna da semana e, por não ter conhecimento da totalidade do texto, Leonilson tinha maior liberdade artística para sua elaboração. Foi por esse canal que o artista fez críticas mais severas ao governo e à sociedade da época. “Esses desenhos, portanto, mostram Leonilson como um indivíduo engajado, um cidadão do mundo, comprometido com seu tempo e lugar. Como respostas amplas e diretas à época em que viveu, eles fazem de sua prática um espaço de ativismo.”⁵⁶ (MESQUITA, 2020, p. 225, tradução nossa).

De acordo com Lagnado (1995), sua sexualidade e a Aids não se tornaram objeto de uma militância estética, contudo sua identificação com as minorias e sua inquietação com as injustiças sociais eram colocadas em muitos de seus trabalhos, especialmente nessa série de desenhos. Ligado a esse pensamento, Ivo Mesquita (2020) vai salientar ainda que, com a ajuda dos trabalhos publicados na *Folha de S. Paulo*, Leonilson esboçou manifestos que muito lembram os atributos da arte gráfica revolucionária veiculada nas ruas. Mesquita (2006) atribuiu a essas obras a responsabilidade de representação do “imaginário social” do artista, enquanto o restante de sua produção se relacionaria a um “imaginário pessoal”. Além disso, o autor destaca que nesses desenhos a utilização de palavras e frases é também uma alternativa gráfica, dando função diferenciada a recursos tradicionais do jornal.

Ao ser perguntado por Adriano Pedrosa se os textos descrevem as figuras que estão nos trabalhos, Leonilson (2014) responde que não e garante que o texto é tão importante quanto a figura e atua como se fosse ele mesmo uma figura. Pedrosa questiona ainda se o texto cria uma abstração e o artista afirma que sim pois, por não ser uma figura, o texto é uma abstração que

⁵⁶ O texto em língua estrangeira é: “These drawings therefore show Leonilson as an engaged individual, a citizen of the world, committed to his time and place. As broad and direct responses to the era in which he lived, they turn his practice into a space for activism.”

traz um dado a mais sobre a intenção da obra. Leonilson conta que muitas de suas frases partem de músicas que ouvia durante o tempo em que estava trabalhando.

O uso de elementos textuais é uma prática que está presente em toda a produção artística de Leonilson, em distintos suportes, e contribui para o imaginário poético de sua linguagem e na comunicação com o espectador. Os escritos ressaltam o interesse do artista em exercitar a curiosidade do público através da ambiguidade de termos, escolha motivada por sua própria curiosidade (LEONILSON, 1995). Além disso, trabalham as metáforas, em uma busca pela liberdade de interpretação e pela absorção de sentidos múltiplos. Leonilson afirma: “Os trabalhos são todos ambíguos. Eles não entregam uma verdade diretamente, mas mostram uma visão aberta. Eu nunca me conformei com o lado único das coisas” (LEONILSON, 1995, p. 128-129).

Em índice para o significado dos elementos mais recorrentes desse período, Ivo Mesquita (2020) explica que o vulcão representa a subjetividade e o desejo do artista e é usado para falar sobre suas paixões e seus afetos. Já o globo terrestre e os pontos cardiais representam seu lugar no mundo e a forma como o artista se relaciona com questões universais, conectando-se aos deslocamentos vivenciados pelo viajante e as práticas e padrões socioculturais encontrados. O pódio, por sua vez, alude a estrutura socioeconômica que compreende os abusos de poder e as injustiças encontradas na sociedade em que vive. Por fim, a torre é considerada o espaço para a imaginação e, ao lado de figuras como pontes e escadas, que propõem transformação, é sinônimo para uma ideia de elevação.

Durante a entrevista de Pedrosa, Leonilson (2014) falou sobre o que alguns desses elementos podem, por vezes, comunicar. Contudo, em uma rejeição à pretensão de dar significado a todas as coisas, a análise final de Pedrosa (1995) conclui que o vasto vocabulário que transpassa toda a produção do artista é contra os limites da dicionarização, permitindo assim uma leitura fluida e ambígua. Também Félix González-Torres (2016e, p. 128) problematizou os perigos da dicionarização e ironizou a sugestão de que o dicionário seja um livro apolítico, que exerce apenas a inocente função de servir de referência, ao indicar regras e simples significados para todas as coisas. Assim como Leonilson, González-Torres nega a existência de uma única verdade e faz constantemente escolhas que permitam a construção de uma obra aberta para o público.

As ilustrações da *Folha de S. Paulo* também foram o suporte que Leonilson utilizou para apresentar suas reflexões sobre a morte que se aproximava. O desenho [*Ano zero km sai por preço de banana*], 1992 (Figura 18), publicado na coluna de 8 de janeiro de 1992, mostra uma escada que termina bruscamente, indicando uma queda, e traz no último degrau a inscrição

“ano q. vem”. Abaixo dela, as frases: “honestidade não dói / dignidade não fere / namorar faz bem”.

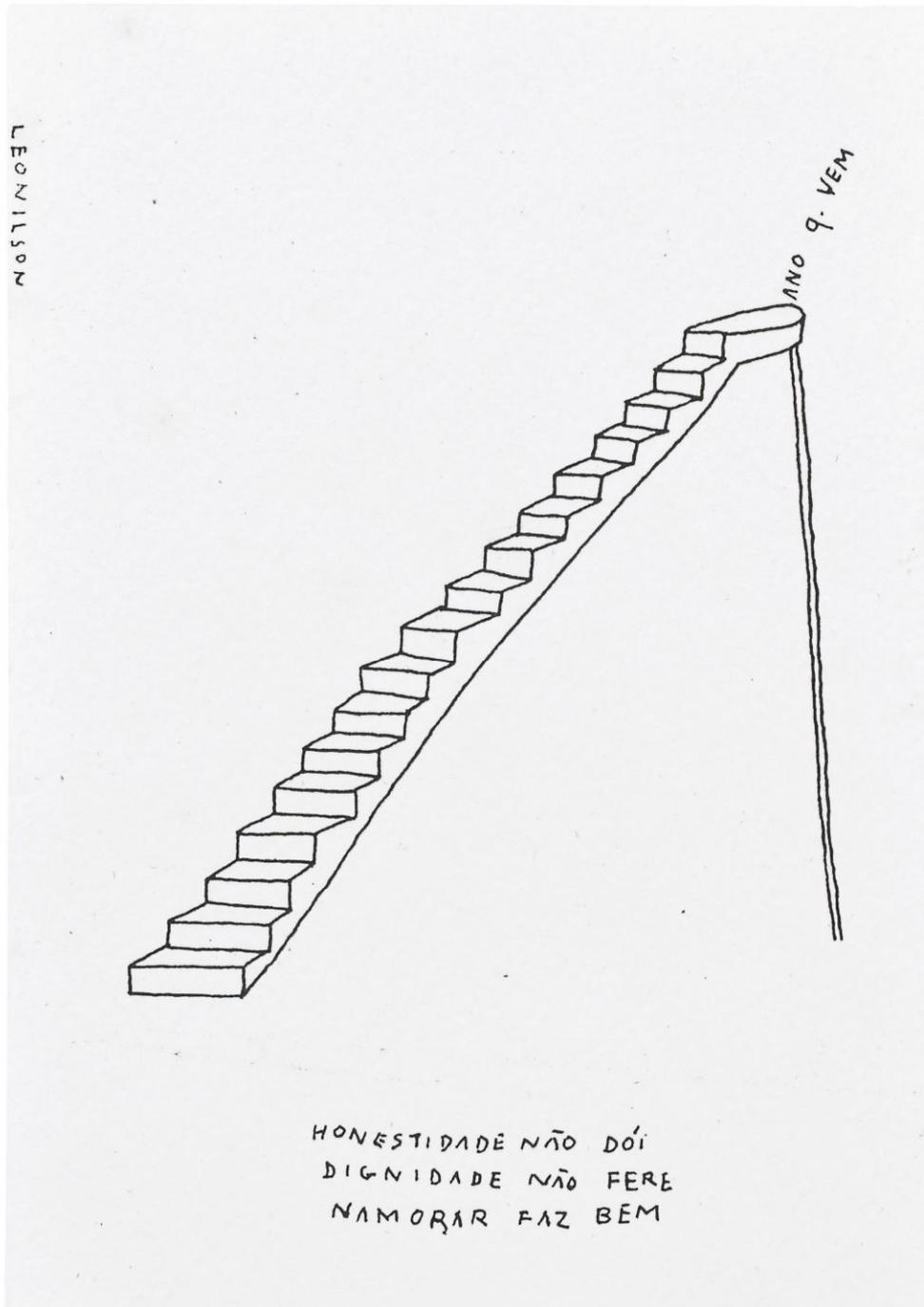
[...] a figura da doença aparece na coluna pela primeira vez em *Os chatos unidos foram enfim vencidos* (04 de setembro de 1991), em que cinco xícaras vazias são rotuladas com “os indesejáveis” e “aqueles com veneno” – vítimas da AIDS, povos indígenas, comunistas, ciganos e prostitutas. Depois dessa primeira coluna relacionada à AIDS, o foco do artista se volta para os desprezados e discriminados – os jovens da favela, a comunidade LGBT, os soropositivos e os povos indígenas – que clamam por valores humanitários como compreensão, inclusão e dignidade na busca intensa de sentido na brevidade da vida.⁵⁷ (MESQUITA, 2020, p. 231-233, tradução nossa).

Analisando a obra como um autorretrato, a escada presente no desenho pode ser entendida como uma alegoria de sua própria vida e a interrupção dos degraus um símbolo para a sua morte. Contudo, a presença das frases assemelhando-se a conselhos trazem uma percepção otimista sobre seu percurso e tranquilidade quanto à chegada de seu fim. Segundo Susan Sontag (1989), as previsões de morte são maneiras de lidar com o medo, pela crença na possibilidade de reconstrução e de renascimento:

A vontade de fazer previsões pessimistas reflete a necessidade de dominar o medo do que é considerado incontrolável. Exprime também uma cumplicidade imaginativa com o desastre. A sensação de mal-estar ou fracasso cultural dá origem à vontade de começar do zero, de fazer tábula rasa. Ninguém quer uma peste, é claro. Mas é bem verdade que seria uma oportunidade de começar de novo. (SONTAG, 1989, p. 103).

⁵⁷ O texto em língua estrangeira é: [...] the figure of the disease appears in the column for the first time in *Os chatos unidos foram enfim vencidos* (United bores are finally defeated, September 4, 1991), in which five empty cups are labelled with “the undesirables” and “those with poison” – AIDS victims, Indigenous peoples, communists, gypsies, and prostitutes. After the first AIDS-related column, the artist’s focus turns to those dispossessed and discriminated – the shanty-town youth, the LGBT community, the HIV positive, and Indigenous peoples – clamoring for humanitarian values like understanding, inclusion, and dignity in an intense search for meaning within the brevity of life.

Figura 18 – *[Ano zero km sai por preço de banana]*, 1992. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo. Tinta de caneta permanente sobre papel, 18 x 12,5 cm. Fotografia: Eduardo Ortega.



Fonte: PROJETO LEONILSON, 2021.

Chegando ao final da leitura da obra de Leonilson feita nesse capítulo, fica evidente a relevância de sua produção no contexto nacional e internacional, devido à criação de discursos poéticos sobre as distintas subjetividades que marcaram sua geração dentro das artes visuais e também no contexto da crise da Aids no Brasil. “Mais de vinte anos após a morte do artista, sua

obra continua atual, candente e relevante, demandando muitas outras seleções e recortes. É preciso multiplicar, contestar e disseminar novas e antigas leituras de Leonilson.” (PEDROSA, 2014, p. 15).

3 SE EU MORRER DE AIDS...: A TRAJETÓRIA DO CORPO EM ALEGORIA

Como demonstrado no capítulo anterior, toda a produção artística de Félix González-Torres e Leonilson é permeada pela sugestão de ausências e presenças de corpos, por vezes em referência a si mesmos e às vezes simbolizando outros. Em suas escolhas estéticas, ambos os artistas muitas vezes optaram por elementos abstratos como forma de evocar a representação dessa materialidade. Porém, enquanto a abstração de González-Torres aparece em sua aproximação com a abordagem minimalista, por meio de uma criação artística de caráter industrial, nos trabalhos de Leonilson a metáfora está presente, graças a uma poética única criada pela delicadeza de seu gesto manual.

Em carta enviada a Andrea Rosen em 27 de setembro de 1994, Félix González-Torres (2016g) fala sobre sua pressa em tentar dizer o máximo possível antes de sua morte. Nessa época, o artista fazia constantes referências a um novo começo, no qual se via entusiasmado e afirmava começar seus dias com excitação para viver novas experiências, não negando as marcas indeléveis deixadas pelos aprendizados anteriores. “[...] viajar por esta maravilhosa paisagem de querer, de sonhar, de imaginar novos começos, sempre novos começos, novos ‘saltos no vazio’”⁵⁸ (GONZALEZ-TORRES, 2016g, p. 165, tradução nossa).

A frase citada por González-Torres remete ao título da performance do artista francês Yves Klein e representa aqui a liberdade de um salto ao desconhecido, ao novo caminho. Leonilson faz também menção à mesma frase ao afirmar que a vida e a arte fazem parte do salto no abismo que ele resolveu dar (LEONILSON, sob o peso dos meus amores, 2012). O desejo de comunicar o máximo possível também permeia as intenções de Leonilson e é evidenciado pela observação de Ricardo Resende, em fala ao documentário *Leonilson, sob o peso dos meus amores*:

“[...] emoções turbulentas, na verdade, principalmente nessa imagem que a gente tem do vulcão. Que nada mais é do que isso: ser esse fenômeno natural que entra em erupção. É um pouco o próprio artista, justamente, no seu processo criativo de botar para fora tudo aquilo que ele sentia. Então isso fica evidenciado na obra. (LEONILSON, sob o peso dos meus amores, 2012).

A particularidade da obra de Leonilson, no entanto, passa a sofrer alterações em consequência do avanço dos efeitos da Aids em seu próprio corpo, fator que não atingiria da mesma maneira a produção artística de González-Torres devido à distinção nos meios de

⁵⁸ O texto em língua estrangeira é: “[...] travel through this wonderful landscape of wanting, of dreaming, of imagining new beginnings, always new beginnings, new ‘leaps into the void’”.

confeção de suas obras, conforme mencionado acima. No final de sua vida, Leonilson passa a perceber seu próprio corpo como um espaço limitador pois, em virtude da fraqueza que sentia, necessitava cada vez mais de adequações ao seu processo artístico.

Ainda que a maior parte de suas obras dessa época seja envolta em proposições melancólicas, assim como acontece com Félix González-Torres no período final de sua vida, Leonilson faz previsões otimistas para recomeços. Isso pode ser observado pela transposição presente em suas mensagens, como é o caso da conhecida frase que dá título à pintura de 1989: Leo não consegue mudar o mundo. Já na obra *O Monte das Oliveiras*, de 1992, Leonilson retoma o mesmo pensamento, porém, em uma mudança de possibilidades, afirma em inscrição presente na obra: Leo pode mudar seu mundo.

Fugindo da representação mimética, o corpo é representação constante na produção de ambos os artistas. Ainda que suas técnicas fossem distintas, os conceitos presentes em suas obras se assemelham, seja em razão do uso gráfico e conceitual de palavras, seja pelos recursos escolhidos para tratar da presença e ausência dos sujeitos, ou mesmo pela interpretação narrativa sobre as sequelas decorrentes da Aids no contexto das últimas décadas do século XX. No decorrer desse capítulo trataremos uma pequena seleção de obras que aludem a esses temas, porém por serem tópicos constantes em toda a trajetória dos artistas, faremos uma leitura pontual e objetiva. Além disso, destacaremos obras de outras autorias para a criação de relações diretas com os trabalhos selecionados.

3.1 **Public Opinion: a comunicação de dentro para fora**

Alguns dos trabalhos mais conhecidos de Félix González-Torres, feitos para pessoas e instituições, são formados por suas linhas do tempo, construção que se inicia nas obras realizadas em pilhas de papel, transfere-se para os *outdoors* e se projeta, em obras comissionadas, para as paredes de galerias, escritórios e residências. As inscrições listam datas e episódios significativos para aquele ao qual o trabalho se refere e acontecimentos históricos que tocam sua trajetória. Contudo, apesar do trabalho atribuir equivalência entre os contextos pessoais e aqueles sociais, é naturalmente subjetivo ao optar pela inclusão de certas informações e pela exclusão de outras (AULT, 2016b, p. x).

No contexto da luta pelos direitos LGBTI+ nos Estados Unidos e contra os impactos sociais causados pela Aids, Félix González-Torres produz um *outdoor* para ser exposto na

Sheridan Square, em Nova York, de março a setembro de 1989. O trabalho intitulado “*Untitled*”, 1989 (Figura 19), foi exibido como parte de uma ação em conjunto com a Public Art Fund⁵⁹ para homenagear os vinte anos das rebeliões do bar Stonewall Inn, ocorridas na região de Greenwich Village, em 1969. Além do *outdoor*, de dimensões que podem variar de acordo com a instalação, o projeto gerou 260 cópias em impressões serigráficas de imagem similar (Figura 20). Dessas, o artista solicitou o uso de 161 unidades para a elaboração de uma pilha de papel estática e o restante das cópias teve circulação individualizada para os apoiadores da Public Art Fund. No ano de 2019, em uma nova ação da mesma organização para a comemoração dos então cinquenta anos dos atos de Stonewall, o *outdoor* do artista retornou ao mesmo local durante os meses de junho e julho.

⁵⁹ A Public Art Fund é uma organização sem fins lucrativos, fundada em 1977 por Doris C. Freedman, que tem como principal objetivo apresentar arte contemporânea em ambiente urbano e de forma gratuita à população da cidade de Nova York: <https://www.publicartfund.org/>.

Figura 19 – “Untitled”, 1989. Felix Gonzalez-Torres. *Outdoor*. Dimensões variadas conforme instalação. Instalado na esquina da Christopher Street e Seventh Avenue, em Sheridan Square, Nova York, de março a setembro de 1989. Patrocinado por Public Art Fund, Nova York. Fotografia: Autor não identificado. Cortesia de Public Art Fund, Nova York.



Fonte: FELIX GONZALEZ-TORRES FOUNDATION, 2021.

Na obra, González-Torres destaca como historicamente significantes, do ponto de vista pessoal e público para esse contexto, os eventos que aparecem nas seguintes inscrições feitas em fita branca e que ocupam apenas uma pequena parte inferior no fundo preto: “People With AIDS Coalition 1985 Police Harassment 1969 Oscar Wilde 1985 Supreme Court 1986 Harvey Milk 1977 March on Washington 1987 Stonewall Rebellion 1969”. Em depoimento escrito sobre o trabalho, González-Torres (2016h) discorre a respeito da escolha de cada uma das ocasiões destacadas, incluindo os conflitos de Stonewall Inn (Stonewall Rebellion 1969) e o assédio policial sofrido pelos frequentadores de bares LGBTI+ durante o período que antecedeu as manifestações ocorridas nesse local (Police Harassment 1969). “A partir dessa data, uma comunidade silenciosa e invisível decidiu reivindicar seus direitos civis e humanos. Esta obra deve funcionar como uma referência arquitetônica e como uma afirmação da luta contínua.”⁶⁰ (GONZALEZ-TORRES, 2016h, p. 198, tradução nossa).

⁶⁰ O texto em língua estrangeira é: “From that date on, a silent and invisible community decided to claim its civil and human rights. This work should function as an architectural reference and as an affirmation of the ongoing struggle.”

Figura 20 – “*Untitled*”, 1989. Felix Gonzalez-Torres. Serigrafia em papel emoldurada. 16,5 x 21,75 pol. Edição de 250 unidades. Publicada por Public Art Fund, Nova York. Fotografia: Autor não identificado. Cortesia de Andrea Rosen Gallery.



Fonte: FELIX GONZALEZ-TORRES FOUNDATION, 2021.

A data mais antiga é 1895, ano em que o escritor irlandês Oscar Wilde decide permanecer em Londres para encarar as acusações que recebeu pelo chamado crime de sodomia. Na versão do trabalho, em impressão serigráfica, o nome do escritor aparece seguido do ano de 1891, referindo-se a um retrato fotográfico de Wilde no qual aparece feliz, no auge de sua vida (GONZALEZ-TORRES, 2016h). Há ainda uma menção a um caso judicial, de 1986, no qual a Suprema Corte dos Estados Unidos confirmou a constitucionalidade da lei de sodomia do estado da Geórgia. A decisão possibilitou que o cidadão Michael Hardwick fosse preso e condenado após um policial invadir sua casa e prendê-lo por fazer sexo com outro homem (Supreme Court 1986).

Segundo González-Torres (2016h), as outras datas referem-se a eventos mais positivos, como: a eleição de Harvey Milk para supervisor da cidade de São Francisco, em 1977, sendo o

primeiro homem abertamente gay eleito para um cargo público na Califórnia (Harvey Milk 1977); a criação, em 1985, de uma coalizão em resposta à inatividade governamental em torno da crise da Aids (People with AIDS Coalition 1985); e uma das maiores marchas de direitos civis realizadas até então, a National March on Washington for Lesbian and Gay Rights, realizada em 1987 na capital estadunidense (March on Washington 1987). “Isto não é uma propaganda; [,,] Espero que o público pare um instante para refletir sobre as relações reais e abstratas das diferentes datas”⁶¹ (GONZALEZ-TORRES, 2016h, p. 198, tradução nossa).

González-Torres (2016g) explica que a leitura de um retrato tradicional pode ser feita pelo que é denotado e o que é conotado. O denotado é o que aparece na imagem e que podemos identificar facilmente com o auxílio de nossa cultura, em uma interpretação coletiva. Já o conotado, é tudo aquilo que vemos na imagem através de nossa experiência individual social, cultural, econômica e de gênero. Para ele, é o conotado que dá o real sentido ao retrato. Dessa forma, se no caminho da observação feito pelo retrato tradicional, o olhar para a imagem é o que nos leva a formular a experiência de uma recordação recorrendo a recursos linguísticos, aqui as referências feitas a eventos, projetos e marcos pessoais devem remeter a imagens já existentes na mente do espectador. “[...] Dou ao espectador uma palavra, imagem, momento muito codificados e espero que ele seja capaz de fornecer uma ‘imagem’. Quase como numa colagem, na qual surgirá a construção da imagem, ou do retrato.”⁶² (GONZALEZ-TORRES, 2016g, p. 170, tradução nossa).

Em *As minorias*, [1991] (Figura 21), instalação de Leonilson exibida apenas em sua individual na Galeria Thomas Cohn no mesmo ano e desmontada em seguida, o artista expõe o viés político de sua obra de forma mais evidente. A obra é composta por duas prateleiras de vidro que sustentam oito copos também de vidro cheios de água e também folhas de papel que trazem inscrições datilografadas, responsáveis por nomear cada um dos copos com categorias relacionadas às minorias sociais: mulheres, ciganos, comunistas, homossexuais, negros, aidéticos, judeus e aleijados.

Essa obra se relaciona com outros trabalhos que abordam a temática da discriminação, assunto que o artista retoma em momentos distintos, como nos desenhos [*Os negros; os judeus; os homossexuais; as mulheres; os comunistas; os aleijados*] (1990), [*Negros; judeus;*

⁶¹ O texto em língua estrangeira é: “This is not an ad; [,,] I hope the public will stop for an instant to reflect on the real and abstract relationships of the different dates”.

⁶² O texto em língua estrangeira é: “I give the viewer a very coded word, image, moment and I hope the viewer will be able to provide then an ‘image’. Almost as in a collage in which the construction of the image, or portrait will emerge.”

homossexuais; comunistas; prostitutas; deserdados] (c. 1990) e *Os mesma saliva* (1991) e na pintura *Agora e as oportunidades* (1991). Todos esses possuem formas e inscrições semelhantes, ainda que variem a nomenclatura usada e os grupos a que se referem.

Figura 21 – *As minorias*, [1991]. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo. Copo de vidro, água e papel. Fotografia: Autor não identificado.



Fonte: PROJETO LEONILSON, 2021.

O discurso de interioridade, formador de uma narrativa introspectiva de um autor que olha somente pra si e romantiza esse olhar, é desconstruído também por Eduardo Brandão, ao afirmar que Leonilson olhava sim para o outro e o observava (LEONILSON, sob o peso dos meus amores, 2012). Por essa razão, esse conjunto de trabalhos é visto como um ponto de inflexão em sua obra, no qual sua indignação com as injustiças da condição humana era

revelada. Eduardo Brandão comenta ainda que o artista conhecia seus aliados de causa, o que é comunicado por esses trabalhos e que, para Brandão, é o que garante a existência de uma carga política forte em sua obra (LEONILSON, sob o peso dos seus amores, 2012). Também em entrevista para *Leonilson, sob o peso dos meus amores* (2012), a irmã do artista Ana Lenice Dias conta que Leonilson vivia intensamente as dores e desgraças do mundo e sua incapacidade de resolver tais questões eram inquietantes para ele, como descrito no trecho a seguir, parte de um de seus diários gravados:

Hoje é 16 de janeiro e o Rick me ligou e ele disse que os americanos tinham bombardeado Bagdá. Não sei nem o que dizer. Eu chorei e eu não sabia... Acho que eu estava chorando por um acúmulo de coisas, assim. Por que que eles conseguem chegar ao ponto de bombardear uma cidade? As pessoas todas lá, coitados [sic]. Coitados deles. É tão horrível, é tão horrível. (A PAIXÃO de JL, 2015).

Leonilson (2014) expõe em conversa com Adriano Pedrosa que seu desejo de fazer um trabalho público já existia e está ligado ao amadurecimento de sua obra, algo que acontece simultaneamente ao período em que começa a pensar constantemente sobre sua própria sexualidade e em sua maneira de se relacionar com as pessoas e com o mundo. O resultado da obra seria a sua observação da segregação social existente, da qual afirma ser parte de uma ou mais minorias. Dessa forma, o artista conclui que apesar de público e político, o trabalho não deixa de ser algo pessoal, sendo ainda parte de seu diário:

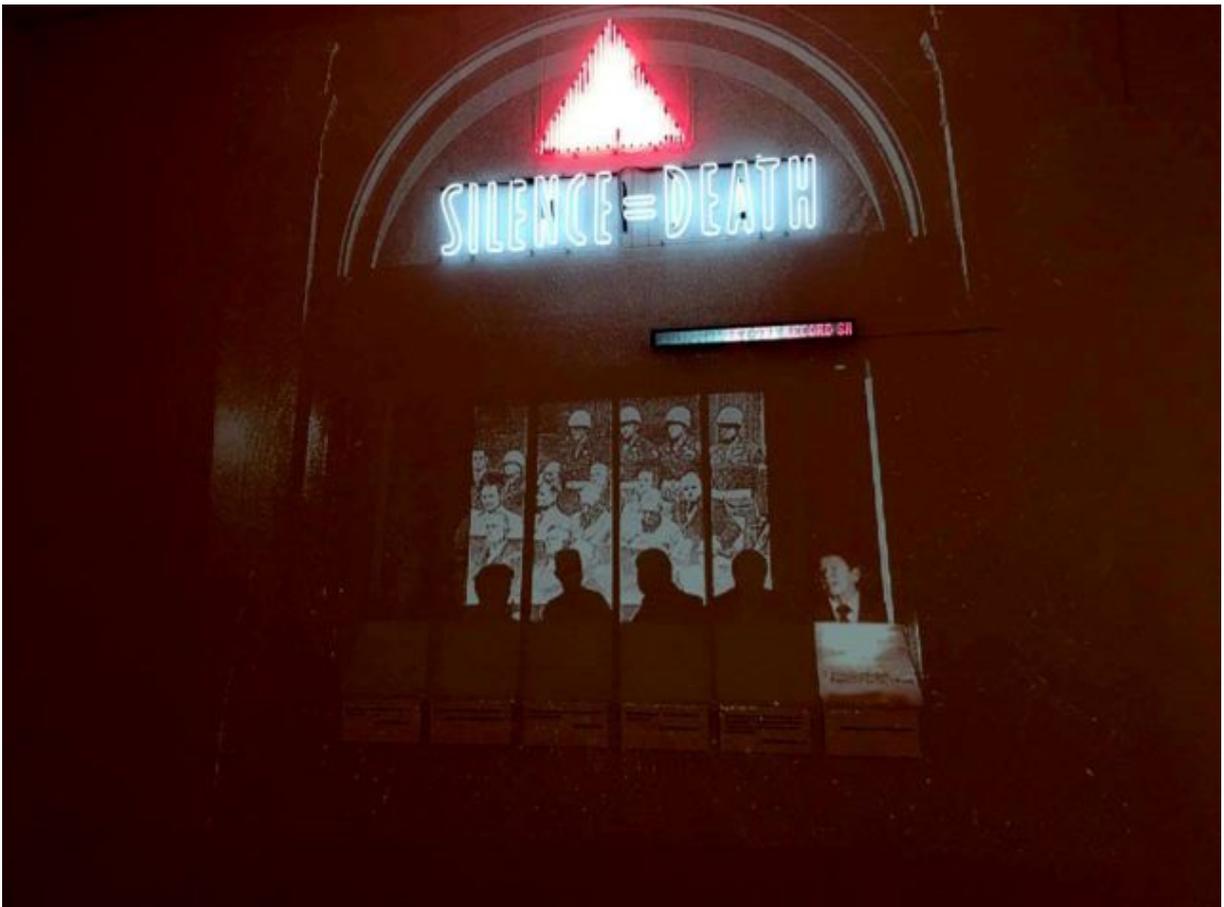
É uma atitude muito mais política de preocupação social do que os outros trabalhos onde eu fico falando dos meus amores, das minhas relações mais íntimas, minhas coisas mais privadas, e que eu, rudemente falando, faço para mim mesmo. Agora, esse trabalho eu também faço para mim mesmo. Na hora em que estou pensando nele, penso para mim. Se estou dizendo que resolvi colocá-lo na vitrine da galeria, era para as pessoas poderem olhar de fora, é uma atitude política. (LEONILSON, 2014, p. 256).

A escolha do artista em colocar a obra em uma das vitrines que dava vista para a rua, permitia que ele fosse visto por um maior número de pessoas, como os passantes do lado de fora da galeria. Devido ao fato de as letras datilografadas serem pequenas, a pessoa que visualizasse a vitrine precisava se aproximar para fazer a leitura das inscrições, o que estimulava uma reflexão mais potente sobre a intenção da obra em problematizar as limitações e expectativas impostas às minorias sociais colocando-as em rótulos discriminatórios perante o resto da sociedade.

Eu acho que a gente pode fazer com arte é dar pequenos toques para a sociedade. A gente não consegue mudar as coisas, mas a gente consegue mostrar algumas coisas. [...] Acho que sempre há a oportunidade de a pessoa parar e pensar um pouquinho no que está escrito ali, e eu tenho a impressão de que, por mais sutil que seja, sempre faz a pessoa pensar um pouco, sempre faz a pessoa refletir um pouco, porque isso também é uma característica da arte, é um ponto de reflexão. (LEONILSON, 2014, p. 253).

O uso da vitrine por Leonilson remete à instalação *Let the Record Show...*, 1987 (Figura 22), de autoria coletiva do ACT UP (Nova York, 1987) e seu subgrupo Gran Fury (Nova York, 1987-1995), remontada em 2015 por ocasião da exposição *Art AIDS America*. A obra foi exibida pela primeira vez na janela do New Museum of Contemporary Art de Nova York, em novembro de 1987, e elaborada por um comitê do ACT UP após solicitação feita pelo Museu. A obra é composta na parte superior, no espaço curvo da janela, por uma iluminação em neon que traz o símbolo do grupo, um triângulo rosa, e a equação “*Silence = Death*”, slogan que marcou sua atuação. Abaixo, um letreiro luminoso com texto que alterava-se constantemente mostra estatísticas que comprovam o descaso do governo da época em relação a Aids, intercaladas pelo slogan de luta do coletivo.

Figura 22 – *Let the record show...*, 1987/2015. ACT UP NY/Gran Fury. Instalação, técnica mista. Cortesia de ACT UP NY/Gran Fury.



Fonte: COLUCCI, 2016.

No plano de fundo da parte de baixo, uma fotografia de grande dimensão do tribunal de Nuremberg⁶³ e, no plano frontal, fotografias de seis silhuetas em tamanho real dos chamados “*AIDS criminals*”. São eles: o senador estadunidense Jesse Helms⁶⁴; um membro da comissão presidencial estadunidense, Cory Servaas, que investigava sobre a Aids durante o governo Ronald Reagan; um cirurgião anônimo; o pastor e ativista conservador Jerry Falwell; o colunista William F. Buckley; e o presidente da República dos Estados Unidos, Ronald Reagan. Abaixo das fotografias, moldadas em concreto, as frases pelas quais as pessoas estavam sendo incriminadas no suposto tribunal da Aids. Com exceção de Ronald Reagan, que tinha o concreto relacionado a sua fotografia em branco, pois mesmo a essa altura dos fatos, não havia feito nenhum pronunciamento sobre a doença. A observação da base de concreto do presidente estadunidense nos leva de volta ao topo da obra, com slogan que afirma: silêncio = morte.

As três obras discutidas acima são objetivas em revelar suas intenções de representação coletiva como marco político. Além disso, exercem sua comunicação com o espectador por meio da esfera compartilhada do público, utilizando espaços de exibição de características comunitárias como janelas, vitrines e *outdoors*. Retornando à afirmação de Jonathan Harris (2001) sobre as escolhas feitas no campo da história da arte crítica, vista na introdução dessa dissertação, é seguro afirmar que também no fazer artístico político os assuntos abordados são parte da compreensão de mundo do próprio autor. Pelos cuidados com a maneira de transmitir sua mensagem ao espectador e por meio dos depoimentos destacados, podemos compreender a satisfação do artista em tratar dos assuntos que tocam suas próprias vivências.

3.2 Com ela sempre por perto: a doença como autorretrato

Apesar de Leonilson ter abordado o tema da Aids em diversas obras anteriores, é somente na série de desenhos intitulada *O perigoso*, de 1992 que o artista falará sobre a relação da patologia com as ações de seu cotidiano. A série é formada por sete desenhos realizados

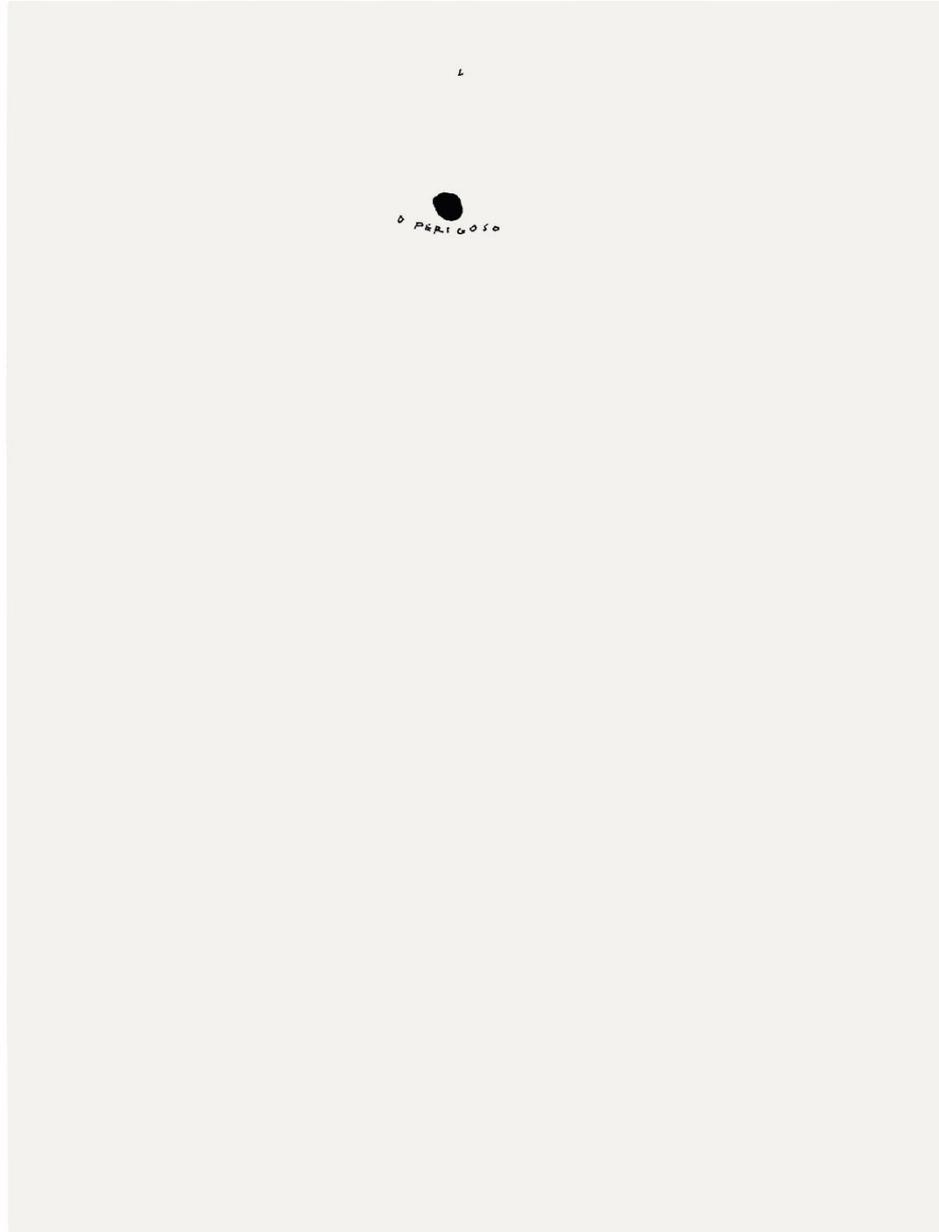
⁶³ Em 1945, após o fim da Segunda Guerra Mundial, os países Aliados realizaram uma série de julgamentos militares na cidade de Nuremberg, na Alemanha, contra importantes líderes da Alemanha nazista.

⁶⁴ Jesse Helms foi um líder do movimento conservador estadunidense e senador pela Carolina do Norte de 1973 a 2003. Sua atuação como congressista foi marcada por agressivos discursos racistas, machistas e LGBTfóbicos e por seu posicionamento contundente contra o investimento em pesquisa e tratamento para pessoas com Aids nos Estados Unidos.

durante uma de suas internações provocada por uma pneumonia e que seriam publicados em um pequeno livro pela Galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea, em 1993. O primeiro trabalho da série, de título homônimo é composto por uma gota de contornos irregulares de seu próprio sangue. Retomando o tema da violência – presente nos traços de seus trabalhos da década de 1980 – a pequena gota de sangue, quase irreconhecível, desmistifica o grandioso como única possibilidade de poder (Figura 23).

A contração do HIV, um vírus de dimensões microscópicas, e o desenvolvimento da Aids o transformaram, por mais fraco que se sentisse, em alguém perigoso. “Usando seu próprio sangue soropositivo como meio, Leonilson representa metonimicamente seu corpo, sua vida, sua biografia e seu retrato de maneira tão concisa e potente quanto poética e violenta” (PEDROSA, 2014, p. 19). Com o agravamento de seu quadro, os movimentos do artista ficam restritos, impregnando sua obra de vazios massivos, não apenas devido às limitações de um corpo fragilizado, mas também como metáfora para o silêncio da morte e para o isolamento profundo causado pela doença. Apesar das relações humanas, especialmente sexuais, serem um dos fatores de maior discriminação no contexto da Aids, Susan Sontag (1989) atribui o isolamento proporcionado pela doença à sua característica epidemiológica: “Todas as epidemias de rápida difusão [...] dão origem a práticas de distanciamento e exclusão mais ou menos semelhantes.” (SONTAG, 1989, p. 88).

Figura 23 – *O perigoso* (da série *O perigoso*), 1992. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo. Tinta de caneta permanente e sangue sobre papel, 30,5 x 23 cm. Fotografia: Rubens Chiri.

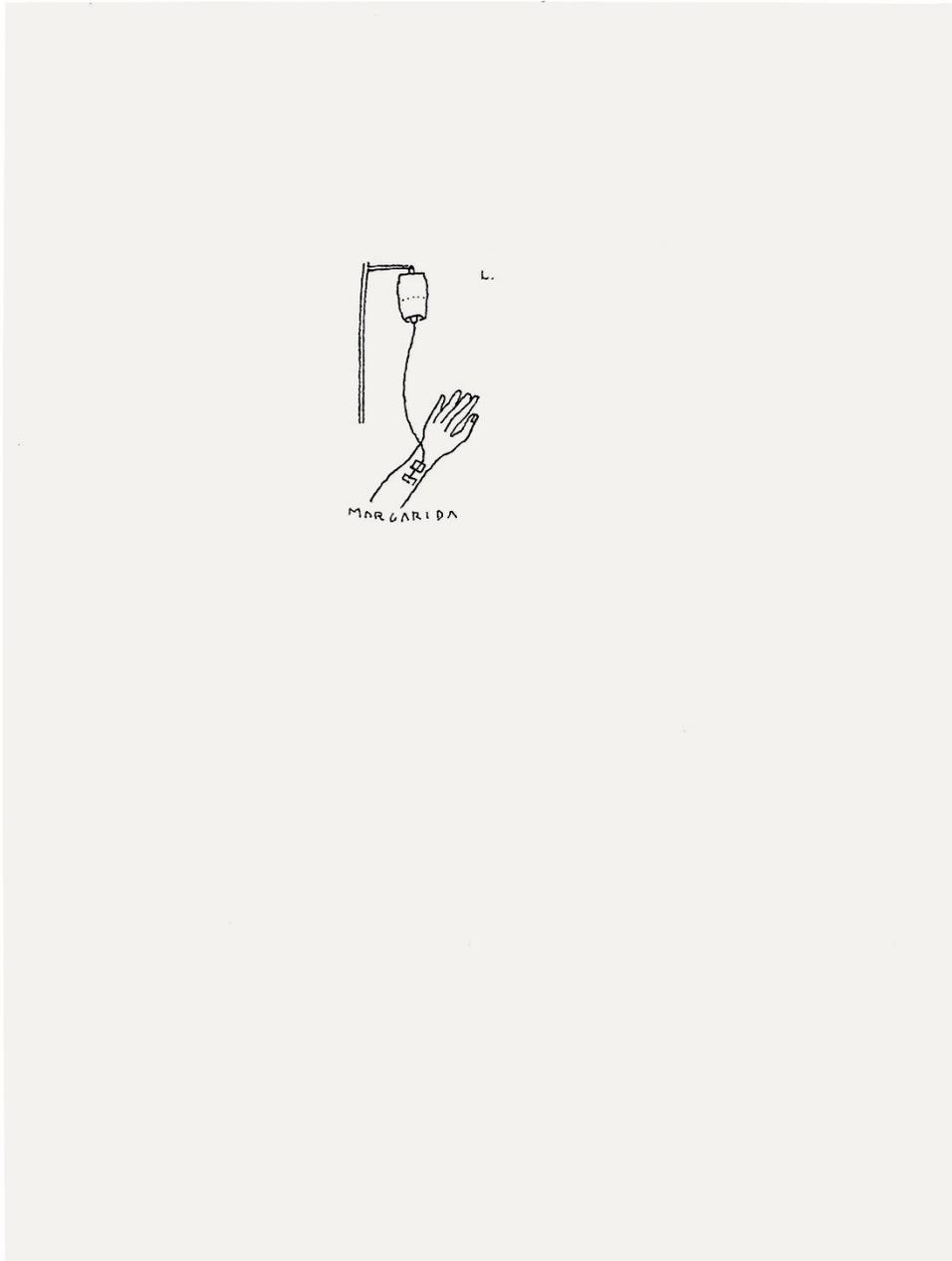


Fonte: PROJETO LEONILSON, 2021.

Nos demais desenhos da série, feitos em caneta permanente sobre papel, vemos signos que representam situações cotidianas da doença e referências ao catolicismo, pelo uso de palavras e de representações de objetos religiosos. A maioria deles traz inscrições com nomes de flores, o que Lagnado (1995) afirma ser uma possível alegoria ao buquê de lírios, que no catolicismo representa a inocência e a morte. Três dos desenhos trazem ainda de forma mais evidente o contexto médico que permeava a rotina diária de Leonilson. São eles: *Margarida*

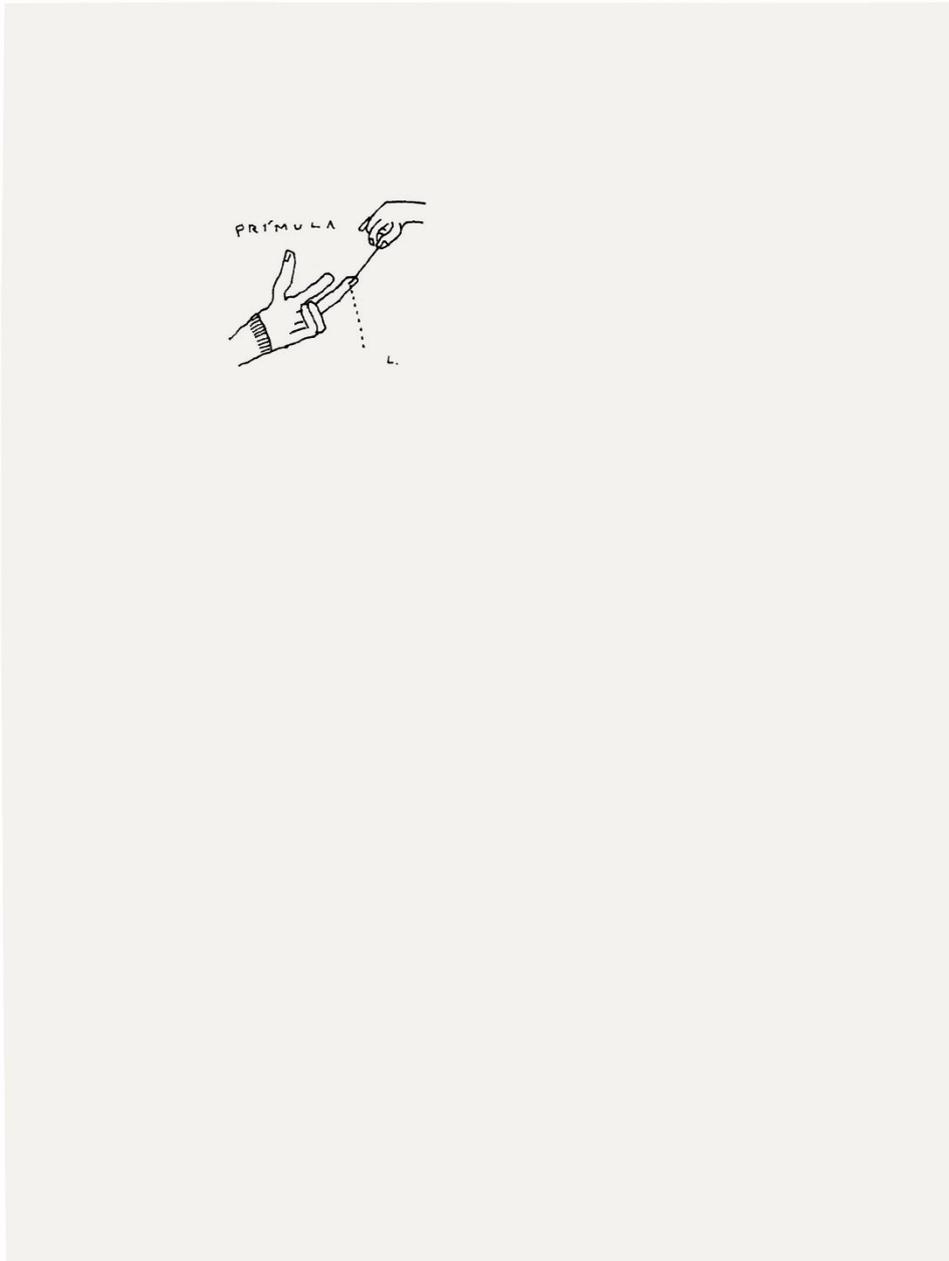
(1992) (Figura 24), no qual um antebraço aparece recebendo soro intravenoso; *Prímula* (1992) (Figura 25) que ilustra uma mão furando o dedo do meio de outra mão para coleta sanguínea; e *Lisiantros* (sic) (1992) (Figura 26) que figura uma embalagem de medicamento e alguns comprimidos.

Figura 24 – *Margarida* (da série *O perigoso*), 1992. Leonilson, 1957
Fortaleza – 1993 São Paulo. Tinta de caneta permanente sobre
papel, 30,5 x 23 cm. Fotografia: Rubens Chiri.



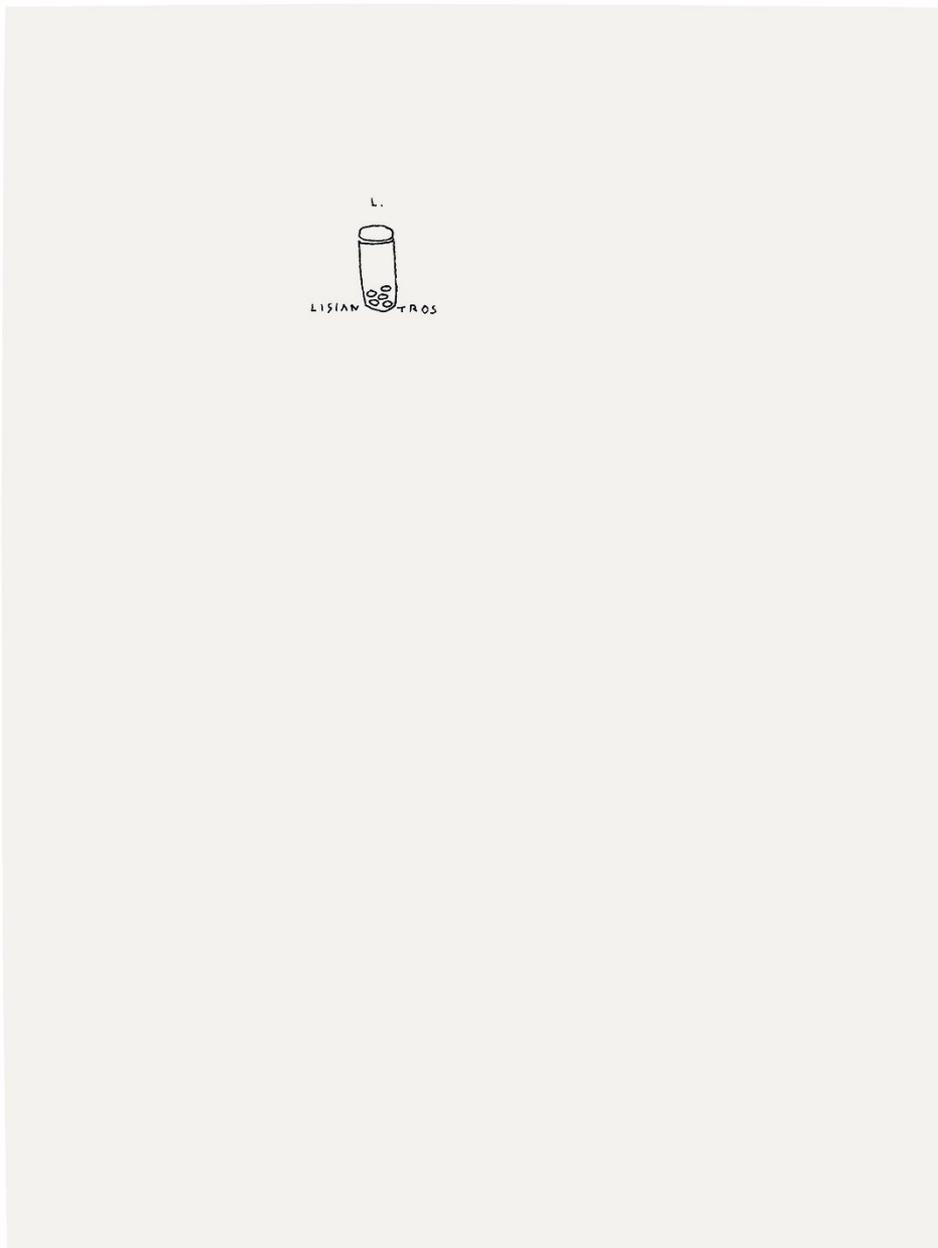
Fonte: PROJETO LEONILSON, 2021.

Figura 25 – *Prímula* (da série *O perigoso*), 1992. Leonilson, 1957
Fortaleza – 1993 São Paulo. Tinta de caneta permanente sobre
papel, 30,5 x 23 cm. Fotografia: Rubens Chiri.



Fonte: PROJETO LEONILSON, 2021.

Figura 26 – *Lisiantros (sic)* (da série *O perigoso*), 1992. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo. Tinta de caneta permanente sobre papel, 30,5 x 23 cm. Fotografia: Rubens Chiri.



Fonte: PROJETO LEONILSON, 2021.

Da mesma forma, Félix González-Torres iniciará seu debate mais literal sobre a Aids, dentro de sua produção individual, em obras que irão abordar a questão dos exames sanguíneos rotineiros, como nas séries “*Untitled*” (*t-cell count*), composta por cinco trabalhos produzidos no ano de 1990, e em seus *Bloodworks*, série em formatos distintos realizada entre 1988 e 1994. Contudo, sua obra mais conhecida por representar as questões clínicas em torno do HIV/Aids é a instalação feita com doces intitulada “*Untitled*” (*Placebo*), 1991 (Figura 27). A obra foi

exibida pela primeira vez durante a última semana da sua individual de 1991 na Andrea Rosen Gallery. A mostra foi um projeto de quatro partes que era alterado semanalmente, proposta que o artista assume ser um mecanismo para reforçar a instabilidade de todas as coisas, até mesmo de uma exposição de arte com duração de um mês.

Figura 27 – “*Untitled*” (*Placebo*), 1991. Felix Gonzalez-Torres. Doces em embrulhos prateados, fornecimento infinito. Dimensões variadas conforme instalação, peso ideal: 1.000 – 1.200 libras. Vista (a) e detalhe (b) da obra na exposição *Every Week There is Something Different*, na Andrea Rosen Gallery, de 2 de maio a 1 de junho de 1991. Fotografia: Autor não identificado. Cortesia de Andrea Rosen Gallery.



(a)



(b)

Fonte: FELIX GONZALEZ-TORRES FOUNDATION, 2021.

Em entrevista a Robert Nickas, González-Torres (2016c) fala sobre a magnitude e a decepção presentes no conceito de placebo, uma substância que simula ter um efeito farmacológico para o tratamento de certa enfermidade, porém é inerte, não produzindo reações ao organismo e revelando-se sem efeito em dado momento da administração da droga. Essa concepção permeia o vocabulário de estudos clínicos para novas doenças e fazia parte do cotidiano de diversas pessoas com HIV que se voluntariavam nas pesquisas existentes em busca de uma cura para a doença.

Durante uma montagem da obra para a exposição *Felix Gonzalez-Torres, Double*, no PLATEAU and Leeum, Samsung Museum of Art, em Seul na Coreia do Sul, em 2012, o artista Jong Won Park reuniu um grupo de pessoas para a realização de um *happening* que propôs a subtração dos doces o mais rápido possível, deixando em poucos minutos a obra completamente vazia. A intenção de Jong Won Park não era destruir a obra e, segundo Hyun Jean Lee e Jeong Han Kim (2016), a ação pretendia expandir e desenvolver seu significado, tornando-se também parte do trabalho. Devido ao desejo constantemente expresso por González-Torres pela participação do público em suas obras, a intervenção promovida pelo *happening* não seria

entendida pelo artista como uma forma de prejuízo a obra e provavelmente, considerando a própria temática do placebo, a ação seria vista por ele como uma ressignificação.

Nickas (GONZALEZ-TORRES, 2016c, p. 50, tradução nossa) afirma que “*Untitled*” (*Placebo*) é a obra com itens comestíveis mais bela do artista. Isso se dá provavelmente, pelos invólucros dos doces serem de papel prateado, produzindo um efeito de brilho provocado pela iluminação do espaço expositivo, o que denota assim a ideia de algo precioso. O artista concorda com a afirmação de Nickas e mostra que a atração para algo enganoso, motivada pela beleza da composição, é algo intencional no trabalho: “Coisas bonitas podem ser muito enganosas. É assim que a maioria das coisas funciona em nossa cultura. Elas fazem você se sentir bem por um tempo.”⁶⁵ (GONZALEZ-TORRES, 2016c, p. 50, tradução nossa).

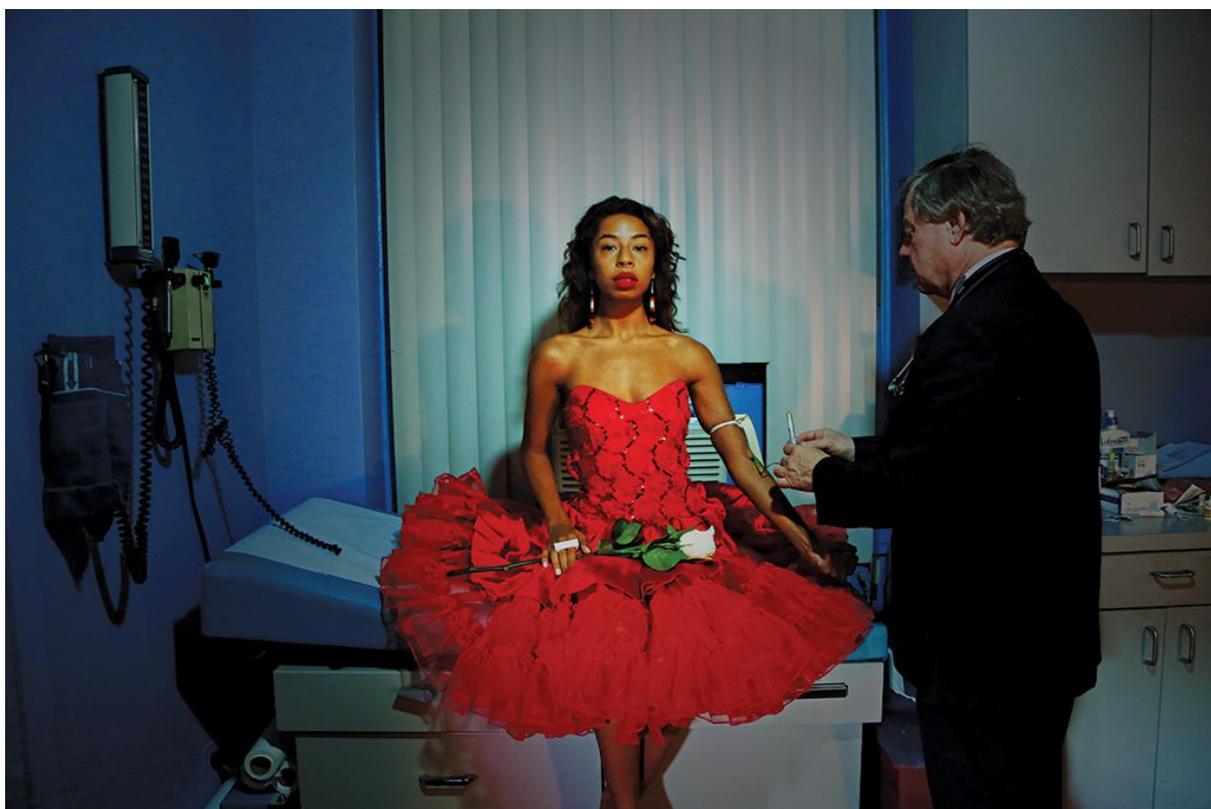
Se, nos primeiros anos da crise da Aids no continente americano, os brancos ricos foram destacados como o grupo com maior incidência de casos de infecções pelo vírus HIV, com o passar dos anos os negros das camadas sociais mais baixas foram reconhecidos como um dos grupos mais afetados. Mesmo com a descoberta de terapias eficazes, os efeitos desproporcionais no avanço da doença e as barreiras sociais para o acesso a esses tratamentos criaram um abismo em diversos países entre aqueles que viviam bem com o vírus HIV e os que viam sua condição evoluir para a Aids sem o suporte médico necessário, vivenciando conseqüentemente uma morte precoce.

No final dos anos 1980 e início dos anos 1990 nasceria uma geração afetada pela transmissão vertical do HIV, quando o vírus é passado de mãe para filho durante a gestação, no parto ou na amamentação. Muitos desses jovens perderam seus pais para a Aids ainda na infância e alguns precisaram viver em casas de apoio até chegarem à vida adulta. Nesse cenário, alguns artistas contemporâneos afetados por essa forma de transmissão produzem hoje obras com discursos ativistas contra a sorofobia e pelo direito das populações negras e periféricas à democratização do acesso aos tratamentos existentes.

Na transmissão vertical, a culpa pela infecção do vírus, que normalmente é direcionada à própria pessoa soropositiva, é transferida para a mãe da criança. A artista Kia LaBeija (Nova York, EUA, 1990) desconstrói esse estigma ao homenagear, em muitas de suas obras, sua mãe, que morreu quando ela tinha 14 anos de idade. Em sua fotografia *Eleven*, 2015 (Figura 28), o título faz uma alusão ao número de seus aniversários passados após a morte da mãe. A obra é parte de uma série de autorretratos da artista que explora as implicações e os sentimentos envolvidos em crescer com o vírus HIV, em uma estética glamorosa de cenários teatralizados.

⁶⁵ O texto em língua estrangeira é: “Beautiful things can be very deceiving. That’s how most things operate in our culture. They make you feel good for a little while.”

Figura 28 – *Eleven (from 24 series)*, 2015. Kia LaBeija. Fotografia digital.



Fonte: LABEIJ, 2018.

O espaço retratado pela fotografia de LaBeija tem aspecto de consultório médico com predominância das cores azul e branco em elementos como persianas, cama hospitalar, além de um balcão e um gabinete suspenso. LaBeija figura na fotografia em posição central, acompanhada de seu médico em uma coleta rotineira de sangue. A artista usa um vestido de formatura e o médico, quase de costas para a câmera, aparece vestindo um terno. A obra simboliza o fato de que, ao realizar sua primeira consulta com esse mesmo médico, aos quatro anos de idade, foi dito que ela não sobreviveria para ter uma formatura, ocasião para a qual estão vestidos na imagem.

Apesar da realidade muito distinta daquela vivenciada até meados dos anos 1990 – período da descoberta da terapia antirretroviral que iria garantir a sobrevivência daqueles infectados pelo vírus HIV – Kia LaBeija mostra que, mesmo após vinte anos da morte de Félix González-Torres e Leonilson, o tema da rotina clínica ainda permeia os trabalhos de artistas soropositivos. Contudo, o empoderamento compreendido na possibilidade de tratamento e na insistente luta pela ampliação desse acesso – fatos que não eram realidade à época – ocasiona um ponto decisivo de mudança no significado dessas obras.

3.3 Still life: o desaparecimento da materialidade

Parte do sentimento de melancolia presente na produção de Leonilson e González-Torres aparece nas obras que representam os aspectos transformadores causados pelo desenvolvimento da Aids nos corpos daqueles atingidos pela doença. Contudo, vimos que, diferentemente da representação midiática das pessoas com Aids exposta no primeiro capítulo, os artistas utilizam-se da abstração para a criação de retratos metafóricos. Ainda que nessas obras não apareçam as formas de representação reivindicadas pelo ACT UP durante a polêmica exposição de Nicholas Nixon no MoMA, em 1988, as estratégias escolhidas pelos artistas para a intervenção do espectador na obra auxiliam na criação de um discurso de empatia.

[...] a proteção dos não infectados depende fundamentalmente da preservação dos direitos e da dignidade daqueles já infectados. A luta contra a AIDS depende de vencer as tentativas de dividir o mundo entre “eles” e “nós” – depende de perceber que a proteção da maioria está intimamente ligada à proteção da minoria. (DANIEL; PARKER, 2018, p. 30).

Em “*Untitled*” (*Portrait of Ross in L.A.*), 1991, Félix González-Torres produz uma instalação composta por balas embrulhadas em papel celofane de diferentes cores, totalizando peso ideal de montagem que se referi, naquele momento, ao peso de Ross Laycock, parceiro do artista. O trabalho foi montado pela primeira vez em exposição individual de González-Torres na Luhring Augustine Hetzler Gallery, em Los Angeles, na Califórnia, cidade na qual havia passado a residir desde o ano anterior, quando se tornou professor da CalArts. Nessa primeira montagem, a obra foi exposta com as balas posicionadas em forma de pirâmide em cima de uma mesa e posicionada em uma das quinas da sala (Figura 29).

Figura 29 – “Untitled” (*Portrait of Ross in L.A.*), 1991. Felix Gonzalez-Torres. Doces embrulhados em embalagens coloridas, fornecimento infinito. Dimensões variadas conforme instalação. Peso ideal: 175 lb. Fotografia: Autor não identificado. Corteria de Luhring Augustine Hetzler Gallery.



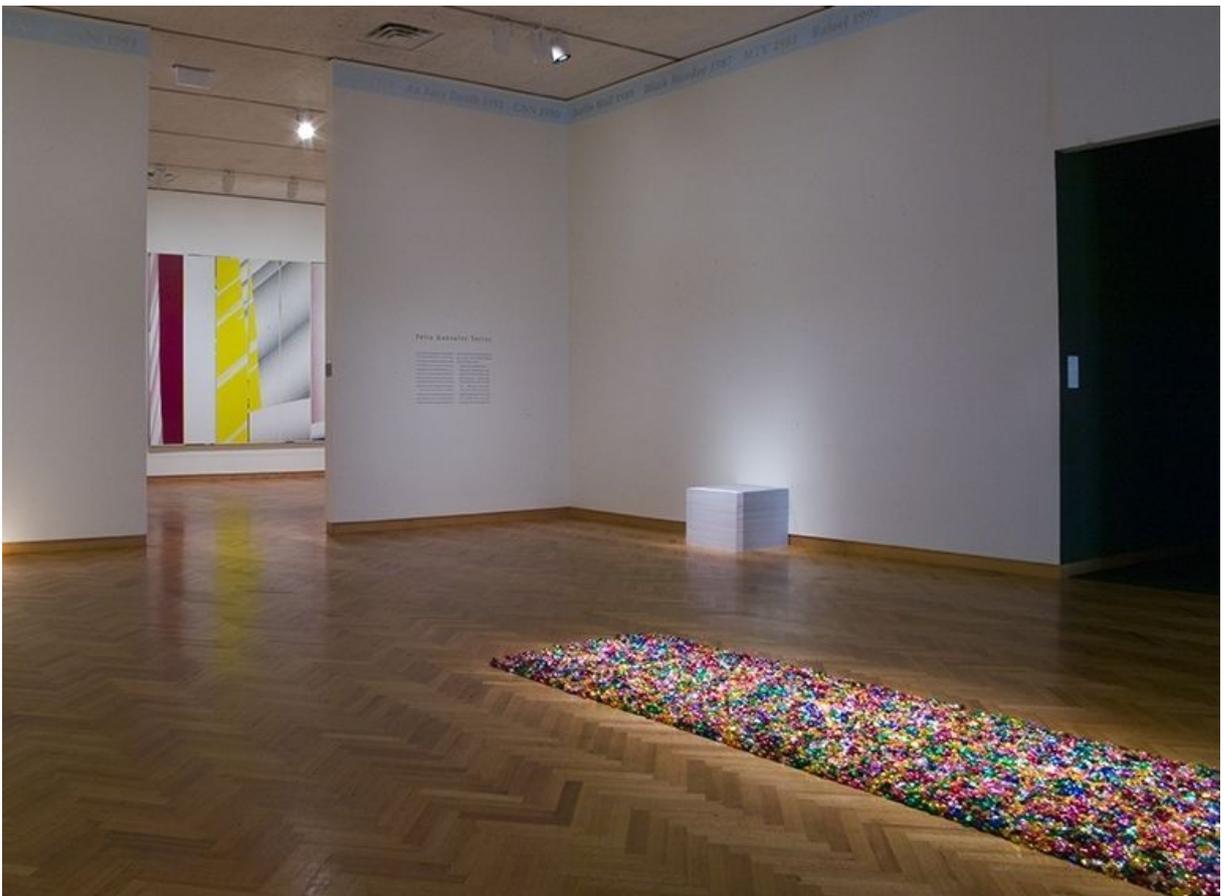
Fonte: FELIX GONZALEZ-TORRES FOUNDATION, 2021.

A reflexão melancólica presente na obra é contrastada pelo aspecto colorido e brilhante dos papéis que envolvem as balas. No entanto, a disposição das balas em formato piramidal transmite insegurança, pois remete a algo que pode escorregar e desmoronar a qualquer momento. Essa forma de exibição pode ter ainda relação com algum fator espiritual, de elevação, remetendo à ascensão divina presente no discurso da morte. Por outro lado, a verticalidade pode também referir-se a certa resistência à morte e uma tentativa de sobrevivência. No período da concepção da obra, Ross Laycock estava em fase terminal por decorrência da Aids, em um processo constante de perda de peso, e viria a falecer logo em seguida.

Em outras montagens, é possível ver as balas dispostas da mesma maneira, porém no chão do espaço expositivo, ou montadas em formato plano, compondo formas como retângulos ou círculos (Figura 30). Como experimentação do trabalho, o público é encorajado a tocar na

obra e subtrair as balas, causando seu esvaziamento em uma representação aos efeitos da doença no corpo da pessoa com Aids. Essa ação faz dos espectadores agentes essenciais para a existência da obra, torna-os também responsáveis pelo que estava acontecendo com Ross Laycock e, de certa forma, coniventes com seu sofrimento. Isso pode ser uma referência ao afastamento do restante da sociedade das questões que envolviam as pessoas vivendo com Aids, remetendo novamente à oposição entre o “eu” e o “outro”. Ao mesmo tempo, quando tem seu significado contextualizado, o trabalho é capaz de despertar um sentimento de solidariedade no espectador provocado pela experiência de Ross Laycock e Félix González-Torres.

Figura 30 – “Untitled” (*Portrait of Ross in L.A.*), 1991. Felix Gonzalez-Torres. Doces embrulhados em embalagens coloridas, fornecimento infinito. Dimensões variadas conforme instalação. Peso ideal: 175 lb. Fotografia: Autor não identificado. Cortesia de The Art Institute of Chicago.



Fonte: FELIX GONZALEZ-TORRES FOUNDATION, 2021.

Para Ricardo Henrique Ayres Alves (2017) diferentemente da relação prevista nas obras minimalistas em que a ativação de um objeto é feita através da relação espacial entre o indivíduo e a obra, nos trabalhos de doces de González-Torres a motivação é diferente, pois “entende sua

situação subalterna e estigmatizada atravessada pela linguagem, pela lei e pela política, percebendo então o comentário sobre a existência corporal como algo que vai além de sua representação mimética” (ALVES, 2017, p. 36). Alves sugere que a presença do corpo do espectador na obra é necessária para se relacionar ao corpo metafórico estendido no espaço, sentir no toque a enfermidade que o ocupa e ver seu definhamento diante de seus olhos.

A obra, hoje parte da coleção do The Art Institute of Chicago, traz ainda questões relacionadas à importância do tempo como elemento crucial para a mutação desse corpo. Contudo, mesmo que o tempo passe e traga alterações para a obra e, simbolicamente, para o corpo de Ross Laycock, ao menos na arte existe diariamente a remontagem e o recomeço. Esse processo transcende a morte em uma tentativa de eternizar a memória do retratado.

Sustentando essa leitura, a obra *El Puerto*, 1992 (Figura 31) de Leonilson também merece destaque. O trabalho é composto por um pequeno espelho de moldura retangular pintada de laranja que é coberto por um tecido listrado de cores verde e branca. Com a fixação no espelho feita por um fio de cobre, o tecido tem bordado na cor preta as seguintes inscrições, distribuídas uma abaixo da outra: “Leo”, “35”, “60”, “179”, “El Puerto”. Esses dados se referem a características do artista naquele momento e são, respectivamente: nome, idade, peso, altura e o título da obra. Assim como em González-Torres, a interação do público é necessária aqui para a completude da obra, pois há uma sugestão para que o espectador levante a cortina e veja a si mesmo no espelho.

Figura 31 – *El Puerto*, c. 1992. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo. Linha sobre tecido de algodão listrado, prego, fio de cobre e tinta acrílica sobre moldura de espelho, 23 x 16 x 2,5 cm. Fotografia: Edouard Fraipont.



Fonte: PROJETO LEONILSON, 2021.

Assim como o corpo do artista, afetado pelas consequências da Aids que encerraria sua vida no ano seguinte, o trabalho está em constante e rápida mutação. A cada levantar de cortina, a obra é modificada, oferecendo uma experiência distinta a cada pessoa que vê, atendendo a três diferentes momentos, conforme destaca Lagnado (1995): desconhecimento, reconhecimento e esquecimento. Já Paulo Reis fala sobre a relevância do esvaziamento da

materialidade da imagem por meio dessa ação: “[...] o espelho coberto de Leonilson, nesse sentido, opunha-se à lógica de uma imagem que se quer real, factual ou sensacionalista, em direção a uma imagem invisível, espessa e reflexiva” (REIS, 2016).

Mesmo se tratando de um autorretrato, Leonilson abre mão de si, em uma perversidade do narcisismo pressuposto pela presença do espelho. “O autorretrato enquanto imagem espelhada é frustrado, e a negação da imagem, ou seu ocultamento (afinal, é possível levantar o tecido para desvendar o espelho e autoimagem), assume ares decididamente melancólicos. Onde está o personagem?” (PEDROSA, 2014, p. 18). Assim como a leitura feita por Susan Tailman (2016) da obra de González-Torres de que as balas e doces relacionam-se ao consumo, Leonilson (1995) afirma que sua obra surge a partir da criação de um objeto de desejo.

Entretanto, a revelação sugerida pelo espelho contrapõe-se à existência do pano que o encobre e oculta o reflexo do corpo marcado por sinais externos que aproximam os indivíduos enfermos. A presença do espelho é um testemunho do avanço da doença e uma descaracterização da identidade do sujeito, propondo um confronto entre corpo sadio e corpo doente (LAGNADO, 1995). Dessa forma, o espelho estimula o espectador a se colocar no lugar do artista, possibilitando uma maior compreensão de sua condição, enquanto indivíduo portador de uma doença incurável e fatal. Isso permite refletir sobre a universalidade do HIV e da Aids, na tentativa de eliminar seu estigma como algo pertencente a determinados grupos e reposicionando a noção de que qualquer pessoa poderia ser atingida pela enfermidade.

No entanto, uma coisa é enfatizar a ameaça que a doença representa para todos (a fim de incitar o medo e confirmar preconceitos), outra bem diferente é afirmar (a fim de diminuir os preconceitos e reduzir a estigmatização) que mais cedo e mais tarde todos virão a ser afetados por ela, direta ou indiretamente. (SONTAG, 1989, p. 76-77).

Leonilson (1995) conta ainda que a escolha do título da obra refere-se à receptividade, pois nesse momento de sua vida, passa a receber muito mais do que dar. Ele afirma que a escolha por palavras em espanhol expressa um sentimento que só existe nesse idioma, recurso que ele já havia utilizado em *El Desierto* (1991) e retomaria em *Los delicias* (1993). Além do acolhimento de sujeitos e objetos, histórias e sentimentos, fato e ficção (PEDROSA, 2014), o porto traz a ideia de estabilidade e enraizamento, fatores que podem indicar o fim da jornada do andarilho viajante, que alcançaria nesse momento o destino seguro que almejava durante todo o seu percurso.

Como no retrato de Ross Laycock, a temporalidade tem também papel importante nessa obra e os registros das características de Leonilson são fixados no tempo por linhas do bordado, que estacionam a configuração física experimentada naquele momento. Devido à imaterialidade do autorretrato, podemos também propor uma analogia entre o porto e o corpo do artista apenas

enquanto recipiente, o que se relaciona com sua tradição religiosa. Ao constatar o esvaziamento de seu corpo, pela desfiguração de seus traços físicos, Leonilson opta por evidenciá-lo em uma descrição meramente numérica de suas características. Assim como o porto é um local que abriga, também o corpo passa a ser compreendido como um mero receptáculo.

A figura porém não é mais figura, o corpo se esvai e se comprime, cada dia mais seco, mais leve. Desfeita agora a relação antropomórfica, eles têm uma aparência “abstrata” pois o artista deixou de se reconhecer na sua própria imagem. (LAGNADO, 1995, p. 57).

Da mesma forma, as questões colocadas pelas obras analisadas acima, podem ser relacionadas ao *Carrying Project*, iniciativa do artista Pepe Espaliú (Córdoba, Espanha, 1955 – 1993). Ao ter conhecimento de sua soropositividade, Espaliú compartilhou a notícia por meio de sua obra, em uma iniciativa pela comunicação sobre a Aids, busca incessante de agentes da arte contemporânea para a diluição dos equívocos associados à doença. O projeto se desdobra em esculturas e ações de performance em torno do ato de carregar, chamando a atenção para a empatia e a solidariedade, o que é sinalizado pelo trocadilho entre as palavras em inglês “*carrying*”, que significa carregar, e “*caring*”, do verbo cuidar.

As esculturas do *Carrying* são grandes peças de metal que se referem a algo pesado, estático, porém capaz de ser carregado em uma atuação coletiva, devido às barras de apoio que distribuem o peso do objeto (Figura 32). Já na performance, realizada três vezes na Espanha, o artista era carregado em percursos pré-determinados, por duas pessoas que trocavam-se de tempo em tempo sem permitir que os pés do artista tocassem o chão. Na performance que marcou o 1 de dezembro de 1992, Dia Mundial de Combate a Aids, em Madri, o artista foi carregado desde o edifício do Parlamento até o Museo Reina Sofia, percorrendo nesse trajeto o Parque do Retiro (Figura 33). No meio, em uma parada em frente ao Ministério da Saúde, Espaliú fez uma reivindicação com um minuto de silêncio, devido à negligência do Estado em relação a crise da Aids. Nessa ação de Espaliú vemos, similarmente às outras obras, o tema do consumo, porém não como objeto de desejo e sim como gasto energético pelos espectadores que participam da ação. Novamente, o artista depende do espectador para que a obra exista e, de forma mais literal do que os trabalhos abordados acima, o corpo privado é também deslocado para uma interação pública.

Figura 32 – *Carrying XI*, 1992. Pepe Espaliú. Escultura. Ferro, 149 x 51,5 x 140 cm.



Fonte: MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, 2021.

Figura 33 – *Carrying*, 1992. Pepe Espaliú. Performance.



Fonte: PEPE COBO Y CÍA, 2021.

Em todas as obras discutidas nessa seção, a participação do público no desgaste dos corpos soropositivos assinala os processos de metamorfose vivenciados por eles e se relaciona à oposição característica das epidemias entre o “eu” – o observador saudável – e o “outro” – o

sujeito infectado, o objeto representado. Como discutido, essa oposição pode ser causadora de distanciamento e falta de identificação, mas também pode ser utilizada como estímulo para a solidariedade do espectador. A partir da interação do público com a obra, sabendo se tratar de um retrato, o indivíduo é capaz de se reconhecer no lugar do retratado e se identificar, enfim, com a sua dor e seu sofrimento.

3.4 **El Desierto: o reconhecimento da morte pela ausência**

Conforme apontado por Hans Ulrich Obrist, Félix González-Torres (2011) comentou, durante sua participação na edição de 1993 da Bienal de Veneza, que o desaparecimento de suas obras em pilhas de papel de um local e a possibilidade de seu reaparecimento em outro eram uma metáfora para os relacionamentos humanos. Para o artista, a replicação desses objetos não trataria apenas da destruição de sua aura, como proposto por Walter Benjamin, mas também do desprendimento do objeto em si de uma forma mais pessoal.

Já para Leonilson, a transitoriedade de sua obra e a possibilidade de seu desaparecimento por completo existe pela fragilidade dos suportes e é prevista na experiência de apreciação do trabalho: “Se acontece alguma coisa com minhas telas, aconteceu, acabou. Se tem um rasgo, dou uma costuradinha. Entendo a tela como objeto e não apenas como pintura para pôr na parede. [...] Os tecidos pré-colombianos eram preciosíssimos e sobraram na forma de fragmentos.” (LEONILSON, 1995, p. 85).

Na obra “*Untitled*”, 1991 (Figura 34), González-Torres mostra uma fotografia em preto e branco que retrata a última lembrança da vida que compartilhou com Ross Laycock. Em maio de 1992, para sua participação na 34ª edição da série *Projects* do MoMA, com curadoria de Anne Umland do Departamento de Pintura e Escultura do Museu, González-Torres expôs a imagem em dimensões de *outdoor* no interior do Museu e em 24 pontos distintos da cidade de Nova York. A fotografia impressa em grande formato na parte interna da instituição era acompanhada de folhetos que indicavam os endereços onde o visitante poderia encontrar os *outdoors* espalhados pela cidade.

Figura 34 – “*Untitled*”, 1991. Felix Gonzalez-Torres. *Outdoor*. Dimensões variadas conforme instalação. Vista da exposição *Projects 34: Felix Gonzalez-Torres*, realizada de 16 de maio a 30 de junho de 1992 no The Museum of Modern Art (MoMA). Fotografia: Mali Olatunji.



Fonte: THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES, 2021.

A fotografia retrata a cama de casal do artista com lençóis e fronhas na cor branca, remexidos como se indicassem a presença recente de dois corpos. González-Torres (2011) relata que seu interesse inicial era não expor a imagem no interior do Museu, apenas os folhetos indicando a localidade dos *outdoors*, porém sua proposta não foi aceita pela instituição. Na ocasião, o artista comenta ainda sobre a motivação que teve para a escolha da fotografia para a mostra:

Bem, os painéis para o MoMA surgiram de um impulso pessoal muito específico. Eu precisava ver a minha cama; precisava, em primeiro lugar, de distanciamento. Deixe-me explicar as coisas para você: eu precisava de distanciamento da minha cama, e essa cama se tornou um lugar que não era apenas aquele em que eu dormia, mas também o lugar da dor, à noite. Esse era o impulso pessoal. (GONZALEZ-TORRES, 2011, p. 117-118)

Enquanto parte de um casal homossexual sofrendo as consequências pelo descaso das autoridades com a epidemia da Aids que atingia nesse momento, primordialmente, os homens homossexuais e bissexuais, ao reproduzir a imagem em *outdoors* (Figura 35) González-Torres retira o status de privacidade de sua própria sexualidade e o transforma em um status público e, simultaneamente, político. O artista retoma aqui a relevância do posicionamento da Suprema Corte dos Estados Unidos, mencionado anteriormente, em favor da lei da sodomia do estado da

Geórgia e constata que esse precedente revela que histórias e desejos de certos grupos são legislados e controlados pela lei.

Acontecimentos recentes nos Estados Unidos – e posso falar apenas dos Estados Unidos, porque é onde vivo, é onde estou – provaram que não existe esse negócio de espaço público e privado, principalmente no caso de certos segmentos da população que amam pessoas do mesmo gênero, do mesmo sexo. (GONZALEZ-TORRES, 2011, p. 118-119).

Figura 35 – “*Untitled*”, 1991. Felix Gonzalez-Torres. *Outdoor*. Dimensões variadas conforme instalação. Instalado na esquina da Third Avenue com East 137th Street, Bronx, como parte da exposição *Projects 34: Felix Gonzalez-Torres* do The Museum of Modern Art (MoMA), realizada de 16 de maio a 30 de junho de 1992. Fotografia: Peter Muscato e Alessandra Mannoni. Cortesia de Museum of Modern Art, Nova York.



Fonte: FELIX GONZALEZ-TORRES FOUNDATION, 2021.

A curadora Anne Umland afirma, em texto presente no folheto da exposição (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1992b), que além da discussão entre público e privado há outra dicotomia presente na obra: o interior e o exterior. Uma vez que o espectador entra no espaço do Museu, ele é convidado pelo artista a ir para fora. Essa ação tira a ênfase do conteúdo da fotografia e a transfere para o seu contexto. Para ela, o mais importante no trabalho é a ideia dessas passagens – do museu para a rua, do pessoal para o político, do privado para o público

e vice-versa – e a possibilidade dos significados não serem estáticos e sim moldados de acordo com quem vê a obra e em que contexto.

A ausência dos corpos na cama simboliza ainda o luto, a perda e a própria morte, mas não somente. Ao perceber a recente presença das pessoas, pelos vestígios deixados pelas marcas ainda encontradas na cama e nos travesseiros, podemos pensar também sobre a transitoriedade da vida e sua efemeridade. Além disso, a escolha pela cor branca presente em todos os elementos da fotografia atribui um caráter belo e sublime ao ambiente, além de trazer melancolia à cena. É possível que a obra represente a morte enquanto purificação desses corpos.

Pelo desaparecimento daqueles que deixaram suas marcas, nos questionamos sobre a identidade de quem estava ali, mas é possível que essa identidade seja implícita simplesmente porque não importa. O aprisionamento desse momento através da fotografia pode ser entendido ainda como um ato de exaltação a tantos outros indivíduos vitimados pela Aids. “Poderia ser sobre qualquer coisa. E é exatamente assim que pretendo que funcione, porque outras interpretações sempre poderiam estar certas. Mas a interpretação que eu quis dar a esse trabalho é muito sutil. Não se trata de confrontação, trata-se de ser aceito.” (GONZALEZ-TORRES, 2011, p. 127).

Outro ponto importante a ser destacado é que, ao colocar a imagem em *outdoors* ao redor da cidade sem uma indicação direta de que se trata de um trabalho de arte, González-Torres tem a intenção de permitir que o espectador faça a leitura que achar mais adequada. Para ele, interessa imaginar como as pessoas podem interpretar a fotografia vista nas ruas, pois essas interpretações trazem as percepções e interesses pessoais de quem vê, o que facilita a aproximação do espectador com aquilo que é visto.

O último trabalho de Leonilson, *Instalação sobre duas figuras*, 1993 (Figura 36), projetado para a Capela do Morumbi, também versa a respeito da desmaterialização da figura por meio de forte simbologia religiosa, a começar pelo próprio local da montagem. A sala é arranjada com a predominância de espaços vazios, onde podem ser vistos apenas cinco elementos. Os tecidos, em sua maioria de tonalidade branca, são roupas do próprio artista, já gastas, sugerindo o desgaste de seu próprio corpo e a anunciação de sua morte. “O uso de tecidos leves, como o voile, e a quase ausência de cor [...] acentuam a questão da desmaterialização, tanto da obra como de seu criador. Trata-se de potencializar a memória e a ausência de futuro.” (LAGNADO, 1995, p. 64).

Figura 36 – *Instalação sobre duas figuras*, 1993. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo. Linha sobre tecidos de algodão, tecidos de algodão listrados, camisas de algodão, camisas de piquê, voile, cabide de arame, cabideiro de ferro, cadeiras de madeira, cadeira de metal, 179 x 600 x 1200 cm. Fotografia: Edouard Fraipont. Capela do Morumbi, São Paulo, 1993.



Fonte: PROJETO LEONILSON, 2021.

Ao fundo, são vistas duas cadeiras de madeira com encostos cobertos por camisas brancas, quase transparentes, com mangas estendidas por remendos de outros tecidos, trazendo na altura do peito as frases “Da falsa moral” e “Do bom coração” (Figura 37), uma em cada camisa. Devido às inscrições, Ivo Mesquita (2014) sugere que simbolizariam, respectivamente, o mal e o bem. Do lado direito da sala, uma cadeira de metal, completamente coberta por um

tecido espesso, composto por um pano branco e outro listrado em rosa e branco. No encosto dessa cadeira lê-se em bordado “*Los delicias*” (Figura 38), que Mesquita (2014) afirma ser uma referência aos protagonistas da vida amorosa do artista.

Figura 37 – *Da falsa moral; Do bom coração*, 1993. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo. Detalhe da obra *Instalação sobre duas figuras*, Capela do Morumbi, São Paulo, 1993. Fotografia: Edouard Fraipont.



Fonte: PROJETO LEONILSON, 2021.

Jordão (2021) destaca a importância da atitude de Leonilson em priorizar relações de afeto, desejo e erotização, mesmo no momento mais grave da crise da Aids e, aqui, em momento

próximo de sua morte. Para a autora, a escolha proporciona uma política de afetos e reposiciona o que é ser político na arte. Em uma era em que o medo da Aids tentava aprisionar o comportamento sexualmente livre idealizado na década de 1960, o artista se mostrava interessado por anatomia, pelo corpo humano e pelo uso de discursos e metáforas para falar sobre amor e sexo. Com isso, Leonilson subverte a chamada depressão sexual que, de acordo com Sontag (1989), se iniciou com a crise da Aids:

O medo da AIDS torna obrigatória a moderação do apetite sexual, e não apenas para os homossexuais. Nos Estados Unidos, o comportamento sexual anterior a 1981 agora parece, para a classe média, parte de uma era de inocência perdida – onde inocência significa licenciosidade, é claro. Após duas décadas de esbanjamento sexual, de especulação sexual, de inflação sexual, encontramos-nos no início de uma época de depressão sexual. (SONTAG, 1989, p. 91).

Figura 38 – *Los delicias*, 1993. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo. Detalhe da obra *Instalação sobre duas figuras*, Capela do Morumbi, São Paulo, 1993. Fotografia: Edouard Fraipont.



Fonte: PROJETO LEONILSON, 2021.

Do lado esquerdo da sala, um cabideiro de ferro sustenta dois cabides de arame que expõem mais duas peças (Figura 39), na qual a primeira é formada por duas camisas costuradas pela cintura. Uma das camisas aparece de cabeça para baixo trazendo a inscrição “Lásaro” [sic] no peito da parte superior da composição. Lázaro, personagem bíblico que foi ressuscitado por Jesus Cristo, tem o nome originado na palavra em hebraico *Eleazar*, que significa “Deus ajudou”. Na instalação, Mesquita (2014) associa Lázaro à representação do próprio Leonilson, em referência à ressurreição do artista através da perenidade de sua arte, forma encontrada por

ele para se imortalizar. Ao lado de *Lásaro*, uma saia feita com um tecido laranja costurado em um forro branco translúcido de voile. Mesquita (2014) afirma ser essa peça uma alegoria à figura materna, sendo notório o destaque fornecido a ela em meio à instalação, pela tonalidade do tecido em oposição aos tons neutros do restante do ambiente.

Figura 39 – *Lásaro (sic); Sem título*, 1993. Leonilson, 1957 Fortaleza – 1993 São Paulo.
Detalhe da obra *Instalação sobre duas figuras*, Capela do Morumbi, São Paulo, 1993. Fotografia: Edouard Fraipont.



Fonte: PROJETO LEONILSON, 2021.

Essa última obra de Leonilson pode ser compreendida como a expressão máxima de sua autobiografia, sendo tanto um resumo de sua vida quanto um retrato preciso de sua situação naquele momento. As referências à religião cristã sublinham o sentimento de penitência e culpa do artista, que teve seu processo criativo interrompido prematuramente. Por essa razão, outro significado possível é a busca por redenção frente à iminência da morte e com os panos brancos remeteria a um retorno à pureza. “Além de se manter atento às implicações arquitetônicas de um espaço ativo sobre a obra, este conjunto de obras [...] confirma o encontro do artista com sua verdadeira busca: a passagem da temporalidade para a redenção.” (LAGNADO, 1995, p. 64).

Em contraposição à predominância de cores das obras analisadas anteriormente nessa seção, a fotografia do artista AA Bronson (Vancouver, Canadá, 1946), *Felix, June 5, 1994*, 1994-1999 (Figura 40), traz elementos coloridos ao mostrar seu amigo e companheiro de trabalho, Felix Partz, três horas após morrer por complicações da Aids. Ambos os nomes foram parte do coletivo General Idea, formado em Toronto, Canadá, no ano de 1969, e encerrado no mesmo ano da produção da imagem, 1994, quando, além de Partz, o terceiro membro do trio, o italiano Jorge Zontal também morre por consequências da doença. Nesse ano, AA Bronson produz também um conjunto de três retratos em preto e branco em homenagem a Zontal, feito pouco antes de sua morte e cuja composição é intitulada *Jorge, February 3, 1994*.

Figura 40 – *Felix, June 5, 1994*, 1994-99. AA Bronson. Impressão digital em vinil, 213,4 x 426,7 cm, 3 edições. Cortesia de Esther Schipper, Berlim, e © AA Bronson, 1994/2021.



Fonte: BRONSON, 2021.

Em *Felix, June 5, 1994*, AA Bronson transforma a fotografia em uma pintura digital com dimensões de *outdoor*, porém aqui, diferentemente de González-Torres, mantém a exibição da obra atrelada a espaços de arte. A obra é exposta pela primeira vez na Biennale de Montréal do ano de 2000. Na fotografia vemos o corpo falecido de Felix Partz vestido para receber visitas e Bronson conta que era dessa forma que o amigo recebia seus visitantes durante suas últimas semanas de vida. O registro fotográfico feito pelo artista mostra ainda os travesseiros, suas roupas e os lençóis da cama, todos compostos por padrões de cores fortes e estampas. Ao seu redor podem ser vistos objetos pessoais como cigarros, gravador de fita e controle remoto, que caracterizam parte do que era sua rotina diária.

É clara a relação de todas as obras supracitadas com o tema da morte, seja ela iminente ou ocorrida, seja ela retratada de forma literal ou simbólica. Apesar de metáforas distintas e das experiências individuais que tornam essas obras únicas em suas especificidades, vimos nas escolhas feitas pelos artistas a convergência de seus discursos em direção ao luto. Norbert Elias (2001) afirmaria que o medo da morte existe na consciência dos vivos, pois a morte em si não gera temor, mas o que assusta de fato é a sua ideia antecipada, nitidamente representada pelas obras discutidas.

CONCLUSÃO

A escolha de títulos desta dissertação compõe enunciados metafóricos para as associações feitas no decorrer do texto. Em uma provocação às metáforas de guerra utilizadas no contexto da Aids, o primeiro capítulo foi intitulado com o nome de uma das pilhas de papel de Félix González-Torres em referência ao feriado estadunidense que homenageia os militares mortos em combate. Nessa parte inicial do texto vimos uma apresentação do histórico da doença, em um comparativo sobre como se deu seu desenvolvimento e também as primeiras reações a ela no Brasil e nos Estados Unidos. Assim, por meio da leitura de discursos desenvolvidos à época, analisamos os fatores que contribuíram para a formação do imaginário social em torno da doença.

Percebemos então que os maiores disseminadores de desinformação em torno do HIV e da Aids nos primeiros anos, os diversos veículos de mídia de grande circulação, seriam também os maiores influenciadores para a construção dos discursos que viriam em seguida, fosse em associação ou em divergência a seus posicionamentos. Sendo assim, a investigação feita nesse capítulo serviu de apoio ao restante do trabalho, para a avaliação das relações existentes entre as circunstâncias sociais e culturais em que os artistas estavam inseridos e a forma com que a Aids e as questões que a permeiam interferiram em suas produções.

O segundo capítulo apresentou uma breve biografia dos artistas, destacando a trajetória dos anos iniciais de suas carreiras e fazendo um resumo de suas diferentes fases de produção. Intitulado a partir de uma obra de Leonilson, o capítulo comenta sobre os riscos presentes no trânsito da biografia para a interpretação das obras artísticas e sobre a necessidade de entender a imagem do artista também como uma construção criativa. Embasada em publicações monográficas sobre Félix González-Torres e Leonilson, sobretudo aquelas que registram depoimentos e relatos dos próprios por meio de entrevistas e conversas, foi destacada a importância de abordar o caráter biográfico de ambos como parte da análise de suas obras, ainda que mantendo certa cautela.

Algo que não fica evidente na escrita desse trecho da dissertação, mas é importante ressaltar, é que apesar de suas vidas terem sido interrompidas por mortes precoces, suas produções artísticas não deixam “fios soltos” e encerram-se ensimesmadas, deixando o corpo de suas obras finalizado. Mesmo assim, a necessidade de exposição e análise de seus trabalhos é dada pelo desejo de ressignificação, pois mesmo após 30 anos da execução da maior parte desses, suas linguagens são de extrema atualidade e produzem, ainda hoje, reflexões

contemporâneas. Por essa razão, as seções desse capítulo recebem títulos a partir de frases utilizadas pelos artistas, que representam a chegada de novas fases em suas vidas, um sentimento de renovação, movimento constante em meio a essas releituras.

Em uma ação histórica do ACT UP, em 11 de outubro de 1988, o grupo fechou a entrada da sede do Food and Drug Administration (FDA) – órgão regulador da liberação de medicamentos nos Estados Unidos –, em Washington, D.C. Na ocasião, o artista David Wojnarowicz vestia uma jaqueta que trazia a seguinte frase: “Se eu morrer de Aids - esqueça o enterro - apenas jogue o meu corpo nos degraus da FDA”⁶⁶. É essa a frase que inspira o título do último capítulo, no qual a presença metafórica do corpo permeia a apreciação crítica das obras destacadas.

A observação conjunta dessas obras é dividida por temas que as aproximam e criam diálogos com outros trabalhos produzidos por nomes da arte contemporânea que também contribuíram para a reflexão sobre os impactos da soropositividade e da Aids em suas histórias pessoais e coletivas. Para essas seções os títulos escolhidos referem-se a obras de Félix González-Torres e Leonilson que não foram abordadas por essa pesquisa, mas que trazem palavras que remetem aos tópicos de interesse, em trânsitos entre o privado e o político.

Como percepção final da dissertação, vemos que, mesmo que posteriormente o conhecimento científico tenha desqualificado muitas das leituras equivocadas sobre a Aids expostas no período abordado, algumas das imagens construídas naquela época e expostas aqui permaneceram vinculadas ao imaginário da doença, conforme afirma Bessa: “[...] aquilo que hoje entendemos como AIDS e o que sabemos sobre ela ainda convive, mesmo que de uma forma não tão clara, com visões vagas, truncadas e contraditórias, divulgadas desde o início da epidemia [...]” (BESSA, 2002, p. 27). Podemos ainda imaginar que essa situação se repetirá no futuro, quando tratarmos do atual contexto da crise da Covid-19.

Entretanto, quando colocamos lado a lado os trabalhos discutidos, percebemos que, ainda que tenham menos alcance do que a mídia tradicional, essas obras são de extrema importância para a produção de discursos diversificados, para contrapor e argumentar contra ideias enganosas, além de responsabilizar os controladores das narrativas hegemônicas que marcaram a história. Considerando isso, é necessário suscitar reflexões permanentes sobre as consequências dessas formas de representação, que são normalmente baseadas no desconhecimento de algo novo e no medo das diferenças.

⁶⁶ O texto em língua estrangeira é: “If I die of AIDS - forget burial - just drop my body on the steps of the F.D.A.”

REFERÊNCIAS

A PAIXÃO de JL. Direção e roteiro de Carlos Nader. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2015. 1 vídeo (82 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sNUsY1un51w>. Acesso em: 15 jul. 2020.

AGGLETON, Peter; PARKER, Richard. *Estigma, discriminação e AIDS*. Rio de Janeiro: Abia, 2001. Coleção Abia Cidadania e Direitos, n. 1. Disponível em: http://www.abiaids.org.br/_img/media/colecao%20cidadania%20direito.pdf. Acesso em: 25 jun. 2020.

ALMEIDA, M. A. Aids e Mídia: a construção da cidadania. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO CENTRO-OESTE, 11, 2009, Brasília. *Trabalhos...* Brasília: IESB, 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2009/resumos/R17-0078-1.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2019.

AULT, Julie. Cronology. In: AULT, Julie (ed.). *Felix Gonzalez-Torres*. Göttingen: Steidl Danguin, 2016a. p. 361-376.

AULT, Julie. Preface. In: AULT, Julie (ed.). *Felix Gonzalez-Torres*. Göttingen: Steidl Danguin, 2016b. p. ix-xiii.

AULT, Julie (ed.). *Show and tell: a chronicle of Group Material*. London: Four Corners Book, 2010.

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. Félix González-Torres: palavras sob a luz do campo de ouro. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 7, ano 7, n. 14, dez. 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/79499/47517>. Acesso em: 3 jun. 2020.

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. O miasma da aids e a evocação do corpo na poética de Leonilson. *Revista Arte ConTexto*, v.1, n. 3, mar. 2014. Arte e Política. Disponível em: http://artcontexto.com.br/artigo-edicao03_ricardo_ayres.html. Acesso em: 6 jul. 2020.

ASSIS, Tatiane de. Beatriz Milhazes ganha megaexposição no Masp e no Itaú Cultural. *Veja São Paulo*, São Paulo, 11 dez. 2020. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/capa-beatriz-milhazes-masp-ita/>. Acesso em: 12 nov. 2021.

BARRAN, Colin. Como cientistas conseguiram mapear cidade onde a Aids 'nasceu'. *BBC News Brasil*, [S.l.], 1 dez. 2015. BBC Earth. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/12/151126_vert_earth_hiv_origem_virus_rw. Acesso em: 2 set. 2020.

BARREIROS, Edmundo. Aids fora da TV. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1994. Caderno B, p. 1.

BASBAUM, Ricardo. Em torno do “vírus de grupo”. *Lugar Comum: estudos de mídia, cultura e democracia*, Rio de Janeiro, n. 30, p.135-146, abr. 2010. Seminário Guattari não

cessa de proliferar. Disponível em: http://uninomade.net/wp-content/files_mf/111102120459lugarcomum_30_completa.pdf. Acesso em: 13 abr. 2020.

BASTOS, F. I. *Aids na terceira década*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006. Coleção Temas em Saúde. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/ck2pg/pdf/bastos-9788575413012.pdf>. Acesso em: 7 set. 2021.

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BESSA, Marcelo Secron. *Os perigosos: autobiografias e AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BRONSON, AA. Permission for Felix Partz, June 5, 1994. Mensagem recebida por: alinesiqueira.c@gmail.com, 8 jun. 2021.

BUTKUS, Vitor. Para o meu vizinho de sonhos: destinação em Leonilson. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, jul. 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/32059/26204>. Acesso em: 1 jun. 2020.

CABRAL, Eunice. Literatura confessional. In: CEIA, Carlos (org.). *E-dicionário de termos literários (EDTL)*, 2009. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/literatura-confessional/>. Acesso em: 9 out. 2021.

CARTAS para além dos muros. Direção de André Canto. São Paulo: Canto Produções, 2019. 1 vídeo (93 min).

CASSUNDÉ, Bitu. Sobre o vulcão. In: CASSUNDÉ, C. E. B.; RESENDE, R.; MACIEL, M. E. *Leonilson: sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. p. 39-57.

CASTRO, Rodrigo; VIDALE, Giulia. Entidades médicas desmentem fala de Bolsonaro que relaciona vacina a HIV: ‘Associação inexistente’. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 out. 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/saude/entidades-medicas-desmentem-fala-de-bolsonaro-que-relaciona-vacina-hiv-associacao-inexistente-25249641>. Acesso em: 2 nov. 2021.

COLUCCI, Emily. HIV/AIDS Goes Art History In “Art AIDS America” At The Bronx Museum. *Art F City*, New York, 29 Jul. 2016. Disponível em: <http://artfcity.com/2016/07/29/hivaids-goes-art-history-in-art-aids-america-at-the-bronx-museum/> Acesso em: 1 nov. 2021.

COM o oceano inteiro para nadar. Direção de Karen Harley. [S. l.: s. n.], 1997. 1 vídeo (19 min). Disponível em: <https://vimeo.com/165718650>. Acesso em: 20 ago. 2020.

CORRÊA, Sonia; PARKER, Richard (org.). *Sexualidade e política na América Latina: histórias, interseções e paradoxos*. Rio de Janeiro: Abia, 2011.

COTTER, Holland. Art of the AIDS years: what took museums so long. *The New York Times*, New York, 28 Jul. 2016. Disponível em:

<https://www.nytimes.com/2016/07/29/arts/design/art-of-the-aids-years-addressing-history-absorbing-fear.html>. Acesso em 20 ago. 2017.

CRIMP, Douglas. AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism. *October*. Cambridge, v. 43, Winter 1987a. AIDS: cultural analysis/cultural activism. p. 3-16.

CRIMP, Douglas. How to Have Promiscuity in an Epidemic. *October*. Cambridge, v. 43, Winter 1987b. AIDS: cultural analysis/cultural activism. p. 237-271.

CRIMP, Douglas. Portraits of People With AIDS. In: CRIMP, Douglas. *Melancholia and moralism: essays on AIDS and queer politics*. Cambridge, EUA: MIT Press, 2002a. p. 83-107.

CRIMP, Douglas. The melancholia of AIDS: interview with Douglas Crimp. [Entrevista cedida a] Tina Takemoto. *Art Journal*, v. 62, n. 4, p. 80-91, Winter 2003.

CRIMP, Douglas. The spectacle of mourning. In: CRIMP, Douglas. *Melancholia and moralism: essays on AIDS and queer politics*. Cambridge, EUA: MIT Press, 2002b. p. 195-202.

CRIMP, Douglas; ROLSTON, Adam. *AIDS demo graphics*. Seattle: Bay Press, 1990.

CURRY, Andréia. Aids: relações delicadas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 ago. 1992. Caderno B, p. 4.

DAMASCENO, Victoria. Sem citar Bolsonaro, Conselho Federal de Medicina nega relação entre vacina contra Covid e Aids. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 out. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2021/10/sem-citar-bolsonaro-conselho-federal-de-medicina-nega-relacao-entre-vacina-contracovid-e-aids.shtml>. Acesso em: 2 nov. 2021.

DANIEL, Herbert; PARKER, Richard. A terceira epidemia: o exercício da solidariedade. In: DANIEL, Herbert; PARKER, Richard. *AIDS, a terceira epidemia: ensaios e tentativas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Abia, 2018. p. 13-31. Livro originalmente publicado em 1991.

[DAVID Zwirner: Felix Gonzalez-Torres]. New York: [s.n.], 5 Aug. 2020. Disponível em: <https://www.davidzwirner.com/artists/felix-gonzalez-torres/-/media/D492865A7D214D3595F89C6F8138DBA2.ashx>. Acesso em: 24 ago. 2020.

DOUG ASHFORD. [Site institucional]. Disponível em: <http://www.dougashford.info/>. Acesso em 7 nov. 2021.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FACCHINI, Regina. Movimento homossexual e construção de identidades coletivas em tempos de AIDS. In: UZIEL, Ana Paula; RIOS. Luís Felipe; PARKER, Richard. *Construções da sexualidade: gênero, identidade e comportamento em tempos de AIDS*. Rio de Janeiro: Pallas: Programa em gênero e sexualidade: IMS, Uerj: Abia, 2004.

FELIX GONZALEZ-TORRES FOUNDATION. [Site institucional]. Disponível em: <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/>. Acesso em 2 nov. 2021.

FONSECA, Leandro Noronha de. Os riscos da expressão “grupo de risco”. *Serviço Social do Comércio*, São Paulo, 30 nov. 2020. Disponível em: <https://m.seccsp.org.br/os-riscos-da-expressao-grupo-de-risco/>. Acesso em 2 nov. 2021.

GALVÃO, Jane. *1980-2001: uma cronologia da epidemia de HIV/AIDS*. Rio de Janeiro: Abia, 2002.

GONZALEZ-TORRES, Felix. 1990: L.A., “The Gold Field”. In: AULT, Julie (ed.). *Felix Gonzalez-Torres*. Göttingen: Steidl Daging, 2016a. p. 147-151. Publicado originalmente em 1996 pelo Wexner Center for the Arts, no livro *Earth grows thick*, com autoria de Roni Horn.

GONZALEZ-TORRES, Felix. Exhibition statement. In: AULT, Julie (ed.). *Felix Gonzalez-Torres*. Göttingen: Steidl Daging, 2016b. p. 120-121. Divulgado originalmente no contexto da exposição *Workspace: Felix Gonzalez-Torres*, realizada no The New Museum of Contemporary Art, em Nova York, em 1988.

GONZALEZ-TORRES, Felix. Felix Gonzalez-Torres. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas*: vol. 5. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011. p. 115-127. Entrevista de Félix González-Torres cedida a Hans Ulrich Obrist em Viena, em março de 1994.

GONZALEZ-TORRES, Felix. Felix Gonzalez-Torres: all the time in the world. [Entrevista cedida a] Robert Nickas. In: AULT, Julie (ed.). *Felix Gonzalez-Torres*. Göttingen: Steidl Daging, 2016c. p. 38-51. Publicada originalmente em outubro de 1991, na *Flash Art* 24, n. 161, p. 86-89.

GONZALEZ-TORRES, Felix. Felix Gonzalez-Torres by Ross Bleckner. [Entrevista cedida a] Ross Bleckner. *Bomb*, New York, n. 51, Spring 1995. Disponível em <https://bombmagazine.org/articles/felix-gonzalez-torres/>. Acesso em 20 maio 2020.

GONZALEZ-TORRES, Felix. Felix Gonzalez-Torres: interview. [Entrevista cedida a] Tim Rollins. In: AULT, Julie (ed.). *Felix Gonzalez-Torres*. Göttingen: Steidl Daging, 2016d. p. 68-76. Publicada originalmente em 1993 pela editora A.R.T. Press, em livro homônimo ao artista, com autoria de Jan Avgikos, Susan Cahan e Tim Rollins.

GONZALEZ-TORRES, Felix. Practices: the problem of divisions of cultural labor. In: AULT, Julie (ed.). *Felix Gonzalez-Torres*. Göttingen: Steidl Daging, 2016e. p. 128-133. Divulgado originalmente como comunicação no evento *Sites of Criticism: a Symposium*, realizado no The Drawing Center, em Nova York, em 10 de março de 1992. No mesmo ano, o texto foi publicado no *Acme Journal* 1, n. 2, p. 44-49.

GONZALEZ-TORRES, Felix. Press release. In: AULT, Julie (ed.). *Felix Gonzalez-Torres*. Göttingen: Steidl Daging, 2016f. p. 330-331. Divulgado originalmente no contexto da exposição *Untitled (Vultures)*, realizada na Andrea Rosen Gallery, em Nova York, em 1995.

GONZALEZ-TORRES, Felix. Selected correspondence. In: AULT, Julie (ed.). *Felix Gonzalez-Torres*. Göttingen: Steidl Daging, 2016g. p. 154-176.

GONZALEZ-TORRES, Felix. Statement on Sheridan Square billboard. *In: AULT, Julie (ed.). Felix Gonzalez-Torres*. Göttingen: Steidl Danging, 2016h. p. 198-199. Divulgado originalmente no contexto da exibição de seu primeiro *outdoor* na *Sheridan Square*, em Nova York, em junho de 1989.

GRACE, Claire. Group Material, AIDS Timeline, 1989. *The Artist as a Curator*, n. 4, Oct.-Nov. 2014. Suplemento publicado na revista *Mousse*, n. 45. Disponível em: <http://moussemagazine.it/taac4-a/>. Acesso em: 2 maio 2020.

GREEN, James N. A luta pela igualdade: desejos, homossexualidade e a esquerda na América Latina. *Cadernos AEL*, Campinas, v.10, n. 18/19, 2003. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ael/article/view/2508/1918>. Acesso em: 21 jan. 2020.

GREEN, James N. “Mais amor e mais tesão”: a construção de um movimento brasileiro de gays, lésbicas e travestis. *Cadernos Pagu*, n. 15, p. 271-295, 2000. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635596/3367>. Acesso em: 21 jan. 2020.

GROVER, Jan Zita. AIDS: Keywords. *October*. Cambridge, v. 43, Winter 1987b. AIDS: cultural analysis/cultural activism. p. 17-30.

HARRIS, Jonathan. Introduction. *In: HARRIS, Jonathan. The new art history: a critical introduction*. London: Routledge, 2001. p. 1-34.

HARRIS, Jonathan. Radical art history: back to its future. *In: HARRIS, Jonathan. The new art history: a critical introduction*. London: Routledge, 2001. p. 35-61.

JARDIM, Eduardo. *A doença e o tempo: aids, uma história de todos nós*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

JEAN LEE, Hyun; HAN KIM, Jeong. After Felix Gonzalez-Torres: the new active audience in the social media era. *Third Text*, v. 5, n. 5-6, p. 474-489, Sept.-Nov. 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/34114327/After_Felix_Gonzalez_Torres_The_New_Active_Audience_in_the_Social_Media_Era. Acesso em: 16 ago. 2020.

JOHNSON, Bonnie. A Life Stolen Early. *People Weekly*, New York, 22 Oct. 1990. Disponível em: <https://people.com/archive/cover-story-a-life-stolen-early-vol-34-no-16/>. Acesso em: 7 set. 2021.

JORDÃO, Fabrícia. Leo não consegue mudar o mundo. *Cult*, São Paulo, ano 24, ed. 267, p. 37-39, mar. 2021.

KIMMELMAN, Michael. Arte americana na era da Aids. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1989. Segundo Caderno, p. 4.

KOSUTH, Joseph; GONZALEZ-TORRES, Felix. A conversation. *In: AULT, Julie (ed.). Felix Gonzalez-Torres*. Göttingen: Steidl Danging, 2016. p. 348-359. Conversa originalmente gravada em 10 de outubro de 1993, no estúdio de Joseph Kosuth, em Nova York. No ano seguinte, foi publicada pela editora Academy Editions, no livro intitulado *Symptoms of*

interference, conditions of possibility, com autoria de Ad Reinhardt, Joseph Kosuth e Felix Gonzalez-Torres.

LABEIJÁ, Kia. Kia La Beiça. [Entrevista cedida a] Alex Fialho. *ArtForum*, New York, vol. 56, n. 5, Jan. 2018. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/201801/kia-labeiça-73184>. Acesso em: 1 nov. 2021.

LAGNADO, Lisette. Leonilson, the Dangerous One. In: GRUIJTHUIJSEN, Krist (ed.). *Leonilson: Drawn 1975-1993*. Berlin: Hatje Cantz, 2020. p. 81-109.

LAGNADO, Lisette. O pescador de palavras. In: LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson: SESI, 1995. p. 26-76.

LAING, Olivia. *A cidade solitária: aventuras na arte de estar sozinho*. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017.

LEONILSON. A dimensão da fala. [Entrevista cedida a] Lisette Lagnado. In: LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson: SESI, 1995. p. 78-136.

LEONILSON. Conversas concentradas. [Entrevista cedida a] Adriano Pedrosa. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Leonilson: truth, fiction*. São Paulo, 2014. p. 217-271.

LEONILSON, sob o peso dos meus amores. Direção de Carlos Nader. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2012. 1 vídeo (42 min). Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8TKHN2LcChA>. Acesso em: 15 jul. 2020.

LUCINDA, Elisa. Carta a quem não verei. In: MELLO, Ramon Nunes (org.). *Tente entender o que tento dizer: poesia + HIV/AIDS*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018. p. 123-125.

MACIEL, Maria Esther. O inventário dos dias: notas sobre a poética de Leonilson. In: CASSUNDÉ, C. E. B.; RESENDE, R.; MACIEL, M. E. *Leonilson: sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

MACHADO, Arlindo. Uma Experiência Radical de Videoarte. In: COSTA, Helouise (org.). *Sem Medo da Vertigem*. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1997. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/textos/25944>. Acesso em: 10 nov. 2021.

MARTÍ, Silas. Mantido em segredo há duas décadas, diário íntimo de Leonilson vem à tona. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 ago. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/08/1909105-mantido-em-segredo-ha-duas-decadas-diario-intimo-de-leonilson-vem-a-tona.shtml>. Acesso em: 17 jun. 2021.

MESQUITA, Ivo. A cena final. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Leonilson: truth, fiction*. São Paulo, 2014. p. 209.

MESQUITA, Ivo. Corpo vidente, corpo visível. In: LEONILSON: use, é lindo, eu garanto. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 11-16.

MESQUITA, Ivo. Para o meu vizinho de sonhos. *In: LAGNADO, Lisette. Leonilson: são tantas as verdades.* São Paulo: Projeto Leonilson: SESI, 1995. p. 192-197.

MESQUITA, Ivo. Vivid body, Visible Body: Revisited. *In: GRUIJTHUIJSEN, Krist (ed.). Leonilson: Drawn 1975-1993.* Berlin: Hatje Cantz, 2020. p. 219-255.

MESSMAN, Lauren. AIDS Memorial Quilt to Return Home to San Francisco. *The New York Times*, New York, 20 Nov. 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/11/20/arts/design/aids-memorial-quilt-san-francisco.html>. Acesso em 6 set. 2020.

MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças.* Belo Horizonte: Autêntica Editora; Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2016.

MOLINA, Camila. Uma arte urgente. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 set. 2011.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. [Site institucional]. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/>. Acesso em 7 nov. 2021.

PARKER, Richard. *A construção da solidariedade: AIDS, sexualidade e política no Brasil.* Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Abia: IMS, Uerj, 1994.

PEDROSA, Adriano. Introdução. *In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Leonilson: truth, fiction.* São Paulo, 2014. p. 13-32.

PEDROSA, Adriano. Voilá mon coeur. *In: LAGNADO, Lisette. Leonilson: são tantas as verdades.* São Paulo: Projeto Leonilson: SESI, 1995. p. 18-24.

PEPE COBO Y CÍA, 2021. [Site institucional]. Disponível em: <https://www.pepecobo.com/>. Acesso em 7 nov. 2021.

PRECIADO, Paul B. Aprendiendo del vírus. *El País*, Madri, 28 Mar. 2020. Disponível em: https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.amp.html. Acesso em 6 abr. 2020.

PROJETO LEONILSON. Artigo publicado. Mensagem recebida por: alinesiqueira.c@gmail.com, em 18 nov. 2021.

REIS, Paulo. Limiar da visualidade: artes visuais e a crise da aids. *In: FREITAS, Artur; GRUNER, Clóvis; REIS, Paulo; KAMINSKI, Rosane; HONESKO, Vinícius. Imagem, narrativa e subversão.* São Paulo: Intermeios, 2016. p. 231-240.

RESENDE, Ricardo. Em busca de comunicação. *In: CASSUNDÉ, Bitú; MACIEL, Maria Esther; RESENDE, Ricardo. Leonilson: sob o peso dos meus amores.* Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. p. 11-27.

RESENDE, Ricardo. Leonilson: arquivo e memória vivos. *In: LEONILSON: arquivo e memória vivos.* São Paulo: SESI, 2019. p. [8-13].

ROSENBERG, Tina. Look at Brazil. *The New York Times*, New York, 28 Jan. 2001. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2001/01/28/magazine/look-at-brazil.html>. Acesso em 7 maio 2013.

SOCIEDADE AMIGOS DO PROJETO LEONILSON. *Leonilson catálogo raisonné*. São Paulo: Projeto Leonilson, 2017.

SONTAG, Susan. *AIDS e suas metáforas*. Tradução Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SPECTOR, Nancy. Travel as Metaphor. In: AULT, Julie (ed.). *Felix Gonzalez-Torres*. Göttingen: Steidl Dangin, 2016.

SONTAG, Susan. *Assim vivemos agora*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.

STEINBERG, Leo. A objetividade e o encolhimento do eu. In: STEINBERG, Leo. *Outros critérios*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: CosacNaify, 2008. p. 329-346.

STORR, Robert. When This You See Remember Me. In: AULT, Julie (ed.). *Felix Gonzalez-Torres*. Göttingen: Steidl Dangin, 2016.

TAILMAN, Susan. The ethos of the edition: the stacks of Felix Gonzalez-Torres. In: AULT, Julie (ed.). *Felix Gonzalez-Torres*. Göttingen: Steidl Dangin, 2016. p. 122-127. Publicado originalmente em setembro de 1991, na *Arts Magazine* 66, n. 1, p. 13-14, 1991.

THE BRONX MUSEUM OF THE ARTS. *Art AIDS America exhibition on view at The Bronx Museum of the Arts*. New York, Mar. 2016. Release. Disponível em: http://images.bronxmuseum.org/www_bronxmuseum_org/FINAL_AAA_Release_3_24_16.pdf. Acesso em: 20 set. 2019.

THE MUSEUM OF MODERN ART. *Projects: Felix Gonzalez-Torres*. New York, May 1992. Press release. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_327630.pdf?_ga=2.112469184.576199492.1593459259-1941585007.1592768900. Acesso em: 4 abr. 2020.

THE MUSEUM OF MODERN ART. *Projects 34: Felix Gonzalez-Torres*. New York, 1992. Catalogue. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_368_300063058.pdf?_ga=2.112469184.576199492.1593459259-1941585007.1592768900. Acesso em: 4 abr. 2020.

THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. [Site institucional]. Disponível em: <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/>. Acesso em 9 nov. 2021.

TREVISAN, João Silvério. Homocultura e política homossexual no Brasil: do passado ao por-vir. In: COSTA, Horácio *et al.* (org.). *Retratos do Brasil homossexual: fronteiras, subjetividades e desejos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

TRINDADE, José Ronaldo. Construção de identidades homossexuais na era AIDS. In: UZIEL, Ana Paula; RIOS. Luís Felipe; PARKER, Richard (org.). *Construções da*

sexualidade: gênero, identidade e comportamento em tempos de AIDS. Rio de Janeiro: Pallas: Programa em gênero e sexualidade: IMS, Uerj: Abia, 2004.

UNITED in anger: a history of ACT UP. Directed by Jim Hubbard. New York: New York State Council on the Arts; The Ford Foundation, 2012. 1 vídeo (93 min). Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MrAzU79PBVM>. Acesso em: 16 jul. 2020.

UMATHUM, Sandra. Given the Felix Gonzalez-Torres's Case: the art of placing a different idea of participation at our disposal. *Performance Research*, v. 16, n. 3, p. 94-98, Sept. 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/4482717/Given_the_Felix_Gonzalez_Torress_Case_The_art_of_placing_a_different_idea_of_participation_at_our_disposal. Acesso em: 21 ago. 2020.

VEJA. São Paulo: Editora Abril, ed. 1.077, 26 abr. 1989. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/acervo/#/editions>. Acesso em: 6 set. 2020.

WATNEY, Simon. In Purgatory: The Work of Felix Gonzalez-Torres. *In*: AULT, Julie (ed.). *Felix Gonzalez-Torres*. Göttingen: Steidl Danguin, 2016. p. 333-347.

ZEIBA, Drew. Unbecoming a queer togetherness: intimacy and politics in the work of Félix González Torres. *Bowdoin Journal of Art*, Brunswick, v. 1, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/13228655/Unbecoming_a_Queer_Togetherness_Intimacy_and_Politics_in_the_Work_of_F%C3%A9lix_Gonz%C3%A1lez_Torres. Acesso em: 16 dez. 2019.