

## A ABORDAGEM DA AIDS NA EXPOSIÇÃO HISTÓRIAS DA SEXUALIDADE

*AIDS IN THE EXHIBITION HISTÓRIAS DA SEXUALIDADE*

**Ricardo Henrique Ayres Alves** / UFRGS e UNESPAR

---

### RESUMO

O presente artigo procura analisar a abordagem da aids na exposição Histórias da Sexualidade, ocorrida no MASP em 2017. A partir principalmente das teorias de Douglas Crimp (2017, 2005, 2004), bem como do aporte teórico de Lucy Lippard (1984), são debatidos os discursos sobre a aids presentes na exposição. Por meio da análise dos textos presentes no catálogo da mostra, assim como das obras que integraram o projeto expositivo e dos textos publicados na antologia da exposição, foi possível perceber a presença de duas abordagens principais: a aids enquanto elemento contextual difuso para a produção artística e a sua associação com a perspectiva ativista. Além disso, foi identificado, em menor escala, o debate de questões autorreferenciais a partir da presença do trabalho do artista Rafael França.

### PALAVRAS-CHAVE

Aids; Histórias da Sexualidade; Douglas Crimp; Rafael França.

### ABSTRACT

*This article seeks to analyze the approach to AIDS in Histórias da Sexualidade exhibition, which took place at MASP in 2017. Based mainly on the theories of Douglas Crimp (2017, 2005, 2004), as well as the theoretical contribution of Lucy Lippard (1984), the speeches about AIDS present in the exhibition were discussed. Through the analysis of the texts present in the exhibition catalog, as well as the works that integrated the exhibition project and the texts published in the exhibition anthology, it was possible to identify the presence of two main approaches: AIDS as a diffuse contextual element for artistic production and its association with the activist perspective. Furthermore, the debate on self-referential issues was identified to a lesser extent based on the presence of the work of the artist Rafael França.*

### KEYWORDS

AIDS; Histórias da Sexualidade; Douglas Crimp; Rafael França.

Recentemente têm sido realizadas algumas exposições que discutem a relação entre a aids e as artes visuais de uma maneira retrospectiva, destacando a importância e o impacto da doença no âmbito da visualidade. Dentre estas iniciativas, é possível destacar *Art AIDS America* (2015), de Jonathan Katz e Rock Hushka, apresentada em diversos locais dos EUA, com sua primeira exibição no Tacoma Art Museum; *Anarxiu sida* (2018), de Aimar Arriola, Nancy Garín e Linda Valdés, realizada no Museu d'Art Contemporani de Barcelona; *United by AIDS* (2019), de Raphael Gygax, exibida no Migros Museum em Zurique; e *Expediente Seropositivo – Derivas visuales sobre el VIH en México* (2020), de Sol Henaro e Luis Matus, realizada no Museo Universitario Arte Contemporáneo, na Cidade do México.

O artista e ativista Avram Finkelstein (2018) denomina este interesse renovado pelo assunto como *aids 2.0*, em uma tentativa de demarcar como este olhar retrospectivo para a visualidade da doença se difere da época em que tais imagens foram produzidas. Envolvido na fundação do Gran Fury, braço artístico do importante coletivo estadunidense ACT-UP, o autor procura, em seu livro, oferecer análises sobre importantes cartazes no qual trabalhou quando integrava estes grupos. Tais imagens, muito importantes para a iconografia da aids e para a história da arte, são bastante interessantes por problematizarem as relações entre arte, política e ativismo, questionando a autorreferencialidade do mundo da arte.

Para a crítica Lucy Lippard (1984), existem diferenças entre a arte política e a arte ativista. Apesar de muitas vezes elas serem produzidas pelas mesmas pessoas, é importante destacar que a arte política tende a ser socialmente preocupada enquanto a arte ativista tende a ser socialmente envolvida.

Nesse sentido, a perspectiva da arte política, ou seja, daquela que aborda algum tema social, costuma se adaptar mais facilmente ao cânone artístico e aos seus contextos expositivos, diferentemente da arte ativista. Segundo o historiador da arte e ativista Douglas Crimp (2005), nem sempre as obras realizadas nos contextos específicos do ativismo desencadeado pela crise da aids interessam ao museu, por estarem diretamente envolvidas nos movimentos e conjunturas em que surgiram, não fazendo muito sentido fora do seu ambiente de concepção.

Crimp (2004) também teoriza sobre o termo crise da aids, utilizado por diversos outros autores, como Gregg Bordowitz (2004), recorrente para definir um período circunscrito entre as décadas de 1980 e 1990 no qual a aids era uma doença mortal, que causava grande sofrimento e para a qual não havia um tratamento paliativo efetivo, situação que se altera a partir de meados da década de 1990. Para Crimp (2004), a percepção da aids como uma crise é uma escolha política realizada por

determinados grupos. Nesse sentido, ao destacar que os movimentos *gays* assumiram a responsabilidade de responder à epidemia, o autor procura desconstruir a ideia da doença como uma exclusividade desse grupo – um velho preconceito que se provou frágil com o avanço da enfermidade – estabelecendo a relação entre a moléstia e as dissidências sexuais a partir da noção de responsabilidade social.

Com a epidemia se espalhando pelo mundo, a aids se tornou uma preocupação mundial, incluindo obviamente o Brasil, e desencadeando respostas dos mais diversos setores. Assim, ainda que nenhuma exposição retrospectiva sobre a aids e a sua relação com as artes visuais tenha sido realizada no país, em 2017 duas grandes mostras que tinham em comum a proposta de tematizar as questões de sexualidade e gênero atravessaram a enfermidade de alguma maneira: *Histórias da Sexualidade*, com curadoria de Adriano Pedrosa, Camila Bechelany, Lilia Schwarcz e Pablo León de la Barra no MASP, em São Paulo, e *Queermuseu: Cartografias da Diferença*, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, no Santander Cultural, na cidade de Porto Alegre. Mais do que os temas que procuravam discutir, chama a atenção o contexto repressivo em que tais iniciativas se apresentaram ao público.

*Queermuseu*, inaugurada no dia 15 de agosto, permaneceria aberta ao público até o dia 08 de outubro. No entanto, no dia 10 de setembro, os gestores do espaço pertencente ao banco Santander decidiram encerrar a exposição em decorrência das críticas de setores conservadores, nos quais se destacava a organização fascista MBL, um dos principais articuladores da divulgação de notícias falsas sobre a mostra, dentre as quais podem ser destacadas a ocorrência de atos de pedofilia e zoofilia no espaço expositivo.

Este acontecimento, apesar de ter sido talvez o mais divulgado e comentado, não foi o primeiro nem o último de uma série de censuras e retaliações sofridas por projetos artísticos que abordaram o corpo e seus atravessamentos neste ano: o performer Maikon K teve o trabalho *DNA de Dan* censurado em Brasília no dia 15 de julho, com uma denúncia relacionada à sua nudez; em 27 de setembro, Wagner Schwartz foi alvo de notícias falsas sobre sua performance *Le Bête*, apresentada na abertura do 35º Panorama da Arte Brasileira, no MAM; a peça *O evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*, de Jo Clifford, encenada pela atriz travesti Renata Carvalho, também foi censurada em Jundiaí no dia 15 de setembro e em Salvador no dia 27 de outubro.

Foi nesse contexto conturbado que *Histórias da Sexualidade*, inaugurada em 20 de outubro e encerrada em 14 de fevereiro de 2018 se inseriu. Sua realização, representando a progressiva tomada de espaços discursivos protagonizados por

segmentos dissidentes do sistema de sexo/gênero, ocorreu justamente em um contexto no qual a censura e o conservadorismo diante deste tipo de posicionamento estavam em alta. E, ainda que esta conjuntura tenha influenciado a recepção da mostra, é importante destacar que ela permaneceu aberta até o final do período previamente estabelecido.

Contudo, apesar da sua apresentação em 2017, tanto *Queermuseu* quanto *Histórias da Sexualidade* foram o resultado de projetos que vinham sendo desenvolvidos há alguns anos, ou seja, não foram produzidas de forma premeditada para ocorrerem em meio ao contexto repressivo que eclodiu neste período. No caso da mostra paulista, desde 2016 o museu tornava público seu interesse por essa abordagem, antecedendo a exposição principal com dois seminários sobre o tema, um em 2016 e outro em 2017. Além disso, a mostra homônima ao projeto era a conclusão de um conjunto de exposições e publicações: as exposições monográficas de Teresinha Soares, Wanda Pimentel, Toulouse-Lautrec, Miguel Rio Branco, Tracey Moffat, Pedro Correia de Araújo, Guerrilla Girls e Tunga resultaram cada uma em um catálogo, assim com a mostra principal. Além disso, foi organizada uma antologia relacionada ao tema da curadoria, com textos nacionais e internacionais.

Alguns destes textos abordam o impacto da enfermidade, assunto que vem sendo sistematicamente debatido por diversos autores que consideram a crise da aids fundamental para a discussão sobre a arte contemporânea a partir dos anos oitenta. Christopher Reed (2011), por exemplo, ao escrever sua história da arte e da homossexualidade, denomina o período entre 1982 e 1992 como a década da aids, colocando-a como o epicentro de sua narrativa neste período. O próprio Crimp (2005) discute o impacto da aids inclusive como um elemento contextual que atravessa trabalhos de arte que não se referem diretamente à epidemia. Ao comentar a censura sofrida pela mostra póstuma de Robert Mapplethorpe, *The Perfect Moment* (1989), que percorria todas as fases do artista e não somente seus trabalhos finais que abordavam a moléstia, o teórico inclui a crise da aids como um importante fator para contextualizar este episódio e outras práticas de cerceamento da arte que tematiza os corpos e as sexualidades.

Nesse sentido, busca-se neste texto discutir como a questão da aids foi abordada em *Histórias da Sexualidade*, pensando-a como uma das possíveis narrativas que constituem a exposição. A partir da proposta do MASP em abordar o tema da sexualidade de forma ampla em uma proposta plural, que destaca o descentramento em uma única história em detrimento da existência de diversas narrativas, transitando inclusive entre o contexto nacional e internacional, parece propícia a

discussão sobre a presença da aids e de seu impacto no interior das discussões sobre a sexualidade.

Para isso, serão analisados os textos e reproduções das obras presentes no catálogo da mostra. Por meio da metodologia da análise de conteúdo (BARDIN, 2011), serão discutidos especificamente os trechos que se referem a questão da aids, sendo estes classificados como contextuais ou específicos, ou seja, configurando-se como comentários que discutem a epidemia de forma geral, apresentando-a como um elemento que contextualiza outra questão, ou como um excerto que discute diretamente a relação entre a arte e a moléstia. Da mesma forma, a respeito das obras presentes na exposição, serão comentadas as imagens que se relacionam com a enfermidade de alguma maneira, seja por sua análise iconográfica ou pela biografia dos artistas que as produziram. Estas considerações serão justapostas às questões presentes em dois textos da coletânea que integra o projeto: *Aids: Análise cultural/Ativismo Cultural*, de Crimp (2017), e *História da Arte Feminista queer, uma genealogia imperfeita* (2016), texto de Amelia Jones e Erin Silver (2017), assim como aos conceitos já introduzidos neste artigo, com vistas a discutir o lugar da aids na construção dessa narrativa histórica plural.

No primeiro texto introdutório do catálogo,<sup>1</sup> com autoria de Heitor Martins (2017), são informados dados importantes, como o número aproximado de obras presentes na exposição, 250, o fato de sua organização ocorrer em núcleos temáticos e não cronológicos, e alguns dos principais artistas participantes. No texto seguinte, de Adriano Pedrosa (2017), são discutidas algumas questões sobre a curadoria, tais como a noção de histórias como um norte para as atividades do MASP e o uso do plural no seu título, o que indicaria a possibilidade de histórias diversas e divergentes. O autor apresenta o projeto enquanto um programa multifacetado, contrapondo-se a ideia de uma exposição isolada. São aqui comentados os seminários, assim como as exposições antecedentes e concomitantes já citadas neste artigo. O texto encerra com o comentário sobre o contexto de censuras e perseguições que cerca o meio artístico nacional.

O terceiro escrito, assinado por Camila Bechelany, Lilia Schwarcz e Pablo León de La Barra (2017), assim como o texto anterior, cita a série de livros da História da sexualidade de Michel Foucault, reforçando também outras questões já apresentadas. Uma informação nova é a denominação dos núcleos nos quais as obras são organizadas: *Corpos Nus, Totemismos, Linguagens, Performatividades de Gênero, Jogos Sexuais, Mercados Sexuais, Religiosidades, Voyeurismos e Políticas do Corpo e Ativismos*.

Nos núcleos *Corpos Nus*, *Totemismos*, *Religiosidades* e *Voyeurismos* não existe nenhuma menção à aids ou a algo que cerque o tema, apesar da presença de obras de artistas como o estadunidense Robert Mapplethorpe e do brasileiro Leonilson, que não só morreram em decorrência da contaminação pelo vírus HIV e suas posteriores complicações, como também tematizaram a moléstia em suas obras. Fotografias de Mapplethorpe estão presentes nos segmentos *Totemismos* e em *Religiosidades*, onde também é possível encontrar um trabalho de Leonilson.

O primeiro comentário sobre a aids acontece de forma indireta no texto do núcleo *Linguagens*. Neste agrupamento, cuja genealogia remete às questões discutidas pelos artistas conceituais das décadas de 1960 e 1970 que transitaram entre as linguagens escritas e visuais, é apresentado o trabalho de Hal Fischer, *Semiótica Gay, um estudo fotográfico do código visual entre homens homossexuais – série “Moda de rua”* (1977). Após breve comentário sobre combinação entre imagem e palavra na tipologia de estereótipos homoeróticos proposta pelo artista, afirma-se que:

Ainda hoje, essa série é recepcionada por seu protagonismo no interior da comunidade gay, a qual, anteriormente à disseminação da AIDS, vivia um momento de descoberta, orgulho e expansão dos seus limites (BECHELANY *et al.*, 2017, p. 112).

Ou seja, o comentário sobre a aids é contextual, com a doença sendo utilizada como um marco temporal, denotando sua importância para a história das sexualidades dissidentes. Neste conjunto, também ocorre novamente a presença de um trabalho de Leonilson, sem, no entanto, ser comentada a doença que cercou sua biografia e obra.

No segmento seguinte, *Performatividades de Gênero*, são apresentadas fotografias da chilena Paz Errázuriz da *Série C: La Manzana de Adan* (1993), sobre as quais é tecido o seguinte comentário:

Errázuriz registrou os prostíbulos chilenos no contexto da ditadura militar (1973-90), momento que coincidiu com a chegada da AIDS no país. Nesses trabalhos, fica evidente o cotidiano dessas pessoas que resistiram e lutaram pelo direito de trabalhar e atuar em um contexto extremamente violento e repressor (BECHELANY *et al.*, 2017, p. 136).

Ainda que produzidas neste período, as imagens não revelam nenhum elemento iconográfico que possa remeter à aids, apesar de se constituírem como imagens potentes sobre o trânsito entre performatividades de gênero. Ou seja, novamente o

comentário sobre a epidemia é contextual: apesar de ancorado na obra, ele atua como uma espécie de elemento que está subentendido no contexto temporal de produção de tais imagens, e não como algo que as constitui e que se manifesta de forma concreta na sua materialidade.

Chama a atenção neste segmento uma das colagens do peruano Giuseppe Campuzano, *Sem título (Tropo)* (2012), na qual está escrita a expressão *agentes del sida* (agentes da aids, em português). Sobre a imagem em preto e branco que parece ser de uma mulher transexual ou travesti em uma rua com alguns indivíduos a sua volta, estão diversos recortes de jornal que emolduram a figura. Suas mãos seguram uma carteira, com uma foto, uma imagem religiosa e o que parece ser um documento. No bloco de colagens localizado na parte superior esquerda da composição podem ser lidas as seguintes expressões: *invertidos, gays callejeros, homossexuales, Miss Gay, vestido de mujer, gays escandalosos, transexuales, agentes del sida, chica, maricas, dama*. Os recortes cercam a figura assim como estes termos cercam aqueles que vivem nas bordas da heteronormatividade. Assim, a aids surge neste contexto como mais um elemento estigmatizador na construção dessas subjetividades outras.

Nos segmentos denominados como Mercados Sexuais e Jogos Sexuais não existe nenhuma menção à aids, ainda que no segundo esteja presente uma fotografia de Mapplethorpe que data do início de sua carreira, e logo, distante da enfermidade.

É no último núcleo, Políticas do Corpo e Ativismos, que a aids se manifesta como um tema importante. O texto introduz a história recente dos ativismos, remetendo as décadas de 1960 e 1970, citando episódios fundadores como o levante em Stonewall em 1969 e a realização do Primeiro Encontro Brasileiro de Homossexuais, assim como a primeira passeata com a participação desse segmento, ocorridas em São Paulo em 1980. Após os comentários sobre a efervescência destas décadas, os anos seguintes são contextualizados sob a sombra da enfermidade:

Mas toda essa abertura durou pouco. A “descoberta” do vírus da AIDS, em 1981, a crise desencadeada por sua rápida disseminação e as mortes causadas pela doença fizeram com que a luta se radicalizasse, investisse contra o estigma da enfermidade e clamasse pelo acesso público ao tratamento (BECHELANY et al., 2017, p. 207).

Novamente é apresentado um comentário contextual que insere a aids no horizonte do ativismo, mas que não necessariamente a comenta no campo da arte, apesar de destacar a sua condição de crise. No entanto, o texto especifica um conjunto de

obras que apresentam as diferentes estratégias dos artistas diante da epidemia, começando por algumas propostas que resultaram em camisetas:

Fundado em 1968 no Canadá, o coletivo de artistas General Idea desenvolveu em 1987 uma campanha para dar maior visibilidade ao problema do vírus, apropriando-se da escultura *LOVE* do artista Robert Indiana, de 1966. A ideia era que a campanha do grupo também se tornasse “viral”, sendo exposta e divulgada em cartazes, *T-shirts* [...], pinturas e papéis de parede [...]. Dois integrantes do grupo morreram em 1994, em decorrência da doença. Produzir camisetas estampadas com dizeres sobre essa luta tem sido um modo de dar visibilidade e criar novas formas de ativismos. Por isso, nessa exposição, também se incluem as camisetas do grupo Act Up (Aids Coalition to Unleash Power), com o logotipo do triângulo rosa, reapropriado em 1986, e o lema Silêncio = Morte, utilizado como símbolo da resistência e reação ao descaso do governo americano e do presidente Ronald Reagan (1911-2004) em dar uma resposta à população sobre a disseminação da AIDS [...]. Na Argentina, a camiseta com o lema “Eu tenho SIDA” foi produzida em 1994 pelos Fabulous Nobodies [desconhecidos] formado pela dupla Roberto Jacoby e Mariana ‘Kiwi’ Sanz, para combater a discriminação em relação àqueles diagnosticados com o vírus (BECHELANY et al., 2017, p. 207).

É importante mencionar que as camisetas destes grupos, assim como os trabalhos de outros dois artistas, estavam apresentadas sobre um painel revestido pela estampa do grupo General Idea, informação que não consta no texto, mas que reforça a importância de tal imagem. Além disso, a presença destes têxteis em uma exposição de arte é curiosa, pois objetos que possuem uma função só costumam entrar no museu quando tem sua funcionalidade alienada pelo artista. Neste caso, as camisetas operam como documentos de uma prática ativista que, ao invés de reivindicar sua autonomia, procurava se dispersar no cotidiano. Na sequência, mais alguns trabalhos são apresentados:

Na fotografia de 1994 *Alacranes em la Marcha* (Escorpiões na caminhada) [...], o artista cronista chileno Pedro Lemebel (1952-2015) posa em Stonewall, Nova York, com uma coroa feita de seringas e a frase “Chile Returns AIDS” [A AIDS retorna ao Chile (tradução livre)]. Seu objetivo era chamar atenção para as vítimas do vírus no Chile. Por fim, apresenta-

se o vídeo *Prelúdio a uma morte anunciada* (1991) [...] de Rafael França (1957-1991), artista brasileiro que se exilou em Chicago em razão de sua orientação sexual e de gênero. A obra foi realizada antes de sua morte aos 33 anos, causada por complicações resultantes da AIDS. Nesse vídeo, pode-se ver França abraçado a seu companheiro Geraldo Rivello, enquanto na tela surgem os nomes dos amigos e dos amantes do casal vitimados pela doença. Ao fundo, pode-se ouvir a ópera *La traviata*, de Giuseppe Verdi (BECHELANY et al., 2017, p. 207).

A presença do registro da performance de Lemebel, que ocorrera em um ato político, assim como a camiseta dos Fabulous Nobodies, apresenta a produção latino-americana sobre a aids que muitas vezes acaba sendo ofuscada pela estadunidense na narrativa da história da arte. Ademais, a presença do elegíaco e derradeiro trabalho de França articula a questão do ativismo com a experiência pessoal, nominando indivíduos e apresentando o contato entre corpos no meio da epidemia, um tema importante na iconografia da aids, e certamente representativo de um importante posicionamento político.<sup>2</sup>

A partir da análise destes dados, é possível afirmar que a aids fica circunscrita a um espaço bem específico, o último segmento, apesar dos núcleos estabelecerem comunicações entre si, o que no caso da enfermidade ocorre de forma sutil. A escolha por inscrever tal tema quando se comentam especificamente as questões sobre as políticas do corpo e os ativismos está em consonância com as considerações de Crimp (2017), quando o autor analisa os posicionamentos do meio artístico diante da crise da aids. Para ele, as estratégias artísticas se dividiriam em três: o uso da arte para a arrecadação de fundos em prol dos enfermos e das pesquisas em busca de uma cura; a aids como um elemento de obras que refletem sobre a perda e o sofrimento humano, promovendo impacto positivo na produção artística; e as práticas ativistas, que considera as mais relevantes para a resposta à aids.

Sobre esta última vertente, ele declara acreditar que a produção engajada de obras sobre a doença no contexto ativista apresenta o papel da arte em uma crise como essa, comentando exemplos de proposições inseridas nos movimentos sociais e produzidas de maneira coletiva. Suas considerações sobre esta posição contemplam todas as obras sobre a aids presentes em Políticas do Corpo e Ativismos, com exceção do trabalho de França, que parece se encaixar na categoria que aborda a aids como tema em obras que discorrem sobre a experiência da doença.

Se as considerações de Crimp (2017) parecem comentar a relação direta entre a aids e a arte deste último conjunto de obras, o texto de Jones e Silver (2017), também presente na antologia da mostra, pode ser exemplar da concepção da aids como um elemento contextual, algo presente nos outros núcleos. Ao abordar a história da arte feminista *queer*, as autoras se remetem à aids em diversos momentos, como quando debatem o “antes da aids”, demonstrando o impacto da enfermidade que modificou as práticas e os pensamentos sobre a sexualidade e o gênero de maneira radical. Neste sentido, a moléstia é mencionada também como um elemento importante na emergência do *queer*, em consonância com teóricos como David Getsy (2016), que estabelecem uma relação parcial de causalidade entre a aids e a emergência de tal posicionamento político. Assim, no texto de Jones e Silver (2017), não são comentadas obras que tematizam a enfermidade, mas a aids enquanto acontecimento formativo que modelará práticas e discursos artísticos a partir do seu surgimento, desencadeando um processo que desafia a normatividade sexual e de gênero por meio da proposição da pós-identidade *queer*.

Neste sentido, os dois textos que abordam a aids presentes na antologia da exposição embasam as duas principais estratégias identificadas na mostra: a abordagem direta da enfermidade circunscrita ao ativismo e a sua presença contextual no cenário artístico. No entanto, as manifestações desta segunda perspectiva parecem um tanto quanto sutis diante da sua importância, já que outros núcleos poderiam incorporar aspectos visuais e conceituais da enfermidade em suas obras: o preservativo, cujo uso extensivo é desencadeado pela epidemia, poderia ser debatido visualmente, assim como as mudanças das interações sexuais em núcleos como Jogos Sexuais e Mercados Sexuais. Em Religiosidades, poderia ser problematizada a iconografia que profana os símbolos religiosos como uma retaliação pelas posições preconceituosas de religiões a respeito da aids. Todos os núcleos curatoriais poderiam ser pensados em relação à moléstia, problematizando outras questões que não fossem aquelas circunscritas ao ativismo.

Por fim, o trabalho de França se destaca como um exemplo que destoa da perspectiva ativista na exposição, debatendo a questão da autorreferencialidade, tão cara para a arte contemporânea quanto para a abordagem da aids. Esta perspectiva está presente na produção de artistas como Leonilson, Hudinilson Jr., Raul Cruz e Claudio Goulart, que apresentam sua experiência pessoal da doença, como enfermos ou abordando seu impacto na vida de pessoas próximas. Curiosamente, apesar da forte representatividade da autorreferencialidade no cruzamento entre a arte e a aids no Brasil, como apontado pelos estudos de Wilton Garcia (2004) e Marcelo Bessa (2002), este aspecto parece não ter sido suficientemente abordado na mostra.

A presença do trabalho de França ocupa então nesta curadoria um papel bastante curioso. Em relação aos trabalhos de Lemebel, ACT-UP, Fabulous Nobodies e General Idea, destoa por ser a única imagem não produzida em um contexto ativista, se forem levadas em consideração as definições de Lippard (1984) e Crimp (2004). Sua presença, no entanto, insere a perspectiva pessoal diante da enfermidade como tema na obra de arte, posicionamento bastante importante nas narrativas sobre a doença, mas negligenciada pela exposição, que não discorre sobre esse aspecto quando apresenta trabalhos de artistas como Mapplethorpe e Leonilson. Nesse sentido, o vídeo de França ocupa o vazio ocasionado pela ausência de um trabalho artístico de caráter ativista produzido no Brasil, assim como insere a presença da autorreferencialidade na abordagem da enfermidade, problematizando a ausência de trabalhos semelhantes que também se inscreveriam nessa perspectiva.

## Notas

---

<sup>1</sup> A publicação pode ser dividida em três partes: a primeira é uma introdução composta por três textos; a segunda, a compilação das imagens das obras presentes na exposição, organizadas pelos núcleos temáticos definidos pelo projeto curatorial. Cada núcleo possui um texto introdutório e, na sequência, são apresentadas as imagens. Ao final estão dispostos textos técnicos, como a lista geral dos trabalhos presentes na exposição, e as atividades complementares da mesma, assim como sua bibliografia. Esta última parte não integrará a análise.

<sup>2</sup> É curioso perceber, no entanto, que existe uma menção ao exílio de França em decorrência de sua orientação sexual e de gênero, o que deve ser um erro conceitual do texto, pois em nenhuma fonte consultada encontra-se a informação de que França era transexual ou que transitava por outras identidades de gênero. Sendo assim, só pode ser considerada a informação de sua orientação sexual.

## Referências

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BEHELANY, Camila *et al.* Introdução. In: BEHELANY, Camila; PEDROSA, Adriano (org.). **Histórias da Sexualidade**. São Paulo: MASP, 2017. p. 10-11.

BEHELANY, Camila; PEDROSA, Adriano (org.). **Histórias da Sexualidade**. Catálogo. São Paulo: MASP, 2017.

BESSA, Marcelo Secron. **Os perigosos: autobiografias & aids**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BORDOWITZ, Gregg. **The aids crisis is ridiculous and other writings 1986–2003**. Cambridge, USA: MIT Press, 2004.

CRIMP, Douglas. Aids: Análise Cultural / Ativismo Cultural In PEDROSA, Adriano e MESQUITA, André (org.) **Histórias da sexualidade: Antologia**. São Paulo: MASP, 2017. p. 104-112.

CRIMP, Douglas. **Melancholia and Moralism: Essays on AIDS e Queer Politics**. Cambridge, USA: MIT Press, 2004.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FINKELSTEIN, Avram. **After Silence**. A history of AIDS through Its Images. Oakland, USA: University of California Press, 2018.

GARCIA, Wilton. **Homoerotismo & imagem no Brasil**. São Paulo: Nojosa, 2004.

GETSY, David J. (org.) **Queer**. Documents of Contemporary art. Cambridge, EUA: The MIT Press; London, England: Whitechapel Gallery, 2016

JONES, Amelia e SILVER, Erin. História da Arte Feminista queer, uma genealogia imperfeita *In*: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). **Histórias da sexualidade**: Antologia. São Paulo: MASP, 2017. p. 240-271.

LIPPARD, Lucy R. Trojan Horses: Activist Art and Power. *In*: WALLIS, Brian (ed.). **Art After Modernism: Rethinking Representation**. Boston, USA: New Museum of Contemporary Art, 1984. p. 341-358.

MARTIN, Heitor. Histórias da sexualidade no MASP. *In*: BECHELANY, Camila; PEDROSA, Adriano (org.). **Histórias da Sexualidade**. São Paulo: MASP, 2017. p. 6.

PEDROSA, Adriano. Histórias da sexualidade no MASP. *In*: BECHELANY, Camila; PEDROSA, Adriano (org.). **Histórias da Sexualidade**. São Paulo: MASP, 2017. p. 7-9.

REED, Christopher. **Art and Homosexuality: A history of ideas**. New York, USA: Oxford, 2011.

### **Ricardo Henrique Ayres Alves**

Doutorando e Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV/UFRGS. Bacharel em Artes Visuais pela FURG. Professor da EMBAP/UNESPAR. Seus interesses orbitam a arte contemporânea e suas interseções com o corpo, a aids, a sexualidade e o cotidiano. Contato: ricardohaa@gmail.com