

Algumas considerações sobre o homoerotismo e a arte atravessados pela aids

Ricardo Henrique Ayres Alves, Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Universidade Estadual do Paraná

O presente trabalho procura discutir as relações entre o homoerotismo e as artes visuais no contexto da epidemia de aids nas décadas de oitenta e noventa. A partir do discurso historiográfico e crítico produzido sobre este tema, é possível identificar que o erotismo, e em especial o homoerotismo, tem um papel fundamental nas discussões sobre a abordagem da enfermidade no campo artístico. O tema é discutido a partir do pensamento de Douglas Crimp (2005, 2004) ao comentar a censura sofrida pela exposição *The Perfect Moment*, de Robert Mapplethorpe. A partir da análise dos textos do autor bem como dos trabalhos de Keith Haring, Mark I Chester e Benjamin Fredrickson é possível compreender e comparar diferentes posturas que enlaçam o homoerotismo e a arte em tempos de aids, destacando a repulsa ao discurso que promovia a abstinência sexual como comportamento de prevenção.

Palavras-chave: Homoerotismo. Aids. Sexualidade. Arte Contemporânea.

*

El presente trabajo busca discutir las relaciones entre el homoerotismo y las artes visuales en el contexto de la epidemia de sida en las décadas de los ochenta y noventa. A partir del discurso historiográfico y crítico producido sobre este tema, es posible identificar que el erotismo, y en especial el homoerotismo, tiene un papel fundamental en las discusiones sobre el abordaje de la enfermedad en el campo artístico. El tema es discutido a partir del pensamiento de Douglas Crimp (2005, 2004) al comentar la censura sufrida por la exposición *The Perfect Moment*, de Robert Mapplethorpe. A partir del análisis de los textos del autor así como de los trabajos de Keith Haring, Mark I Chester y Benjamin Fredrickson es posible comprender y comparar diferentes posturas que enlazan el homoerotismo y el arte en tiempos de sida, destacando la repulsa al discurso que promovía la abstinencia sexual como comportamiento de prevención.

Palabras clave: Homoerotismo. SIDA. Sexualidad. Arte contemporáneo.

Introdução

Parece oportuno, diante dos recentes episódios de censura à arte, e em especial, daquela arte que é atravessada pelos corpos e pelas sexualidades, resgatar episódios de natureza semelhante para estabelecermos comparações, distensões, e produzirmos um pensamento que inscreva estas ações em uma perspectiva histórica. Foi diante deste interesse que comecei a revisitar e reler alguns textos, chegando então à censura sofrida pela exposição póstuma de Robert Mapplethorpe, *The Perfect Moment* em 1989.

Uma das questões importantes sobre o contexto do caso estadunidense foi a sua relação com a epidemia de aids. Dessa forma, comecei a esboçar algumas considerações sobre as relações entre o homoerotismo e as artes visuais no contexto da epidemia de aids nas décadas de oitenta e noventa, estruturando o texto da seguinte maneira: num primeiro momento busco explicar o contexto da censura da exposição de Mapplethorpe a partir da teoria de Douglas Crimp (2005), e a partir daí, destaco aspectos relevantes de sua análise para entender o discurso homoerótico e a sua relação com a arte atravessada pela aids. Na sequência, pretendo discutir estes conceitos diante das obras de alguns artistas, procurando diferentes manifestações da relação entre a aids e o homoerotismo.

Arte, aids e homoerotismo a partir da censura sobre Mapplethorpe

O historiador da arte e ativista do movimento de luta contra a aids Douglas Crimp (2005) teoriza sobre diversas questões que atravessam o processo de institucionalização e musealização de obras de arte. Em determinado momento de seu livro, discorre sobre a censura sofrida por Mapplethorpe, trazendo informações e produzindo reflexões sobre tal evento. Ele comenta primeiramente o nome do congressista Jesse Helms, destacando sua posição política de extrema direita, para então explicar sua relação com o financiamento público das artes em 1989 em virtude das fotografias de Mapplethorpe. Ele comenta esse furor em três tempos:

Ele teve início com o cancelamento pela Corcoran Gallery da exposição Robert Mapplethorpe: *The Perfect Moment*, atingiu o ápice com a aprovação da emenda de Jesse Helms a uma lei de recursos do NEA (National Endowment of Arts – Fundação Nacional para as Artes), e terminou, por certo tempo, depois da absolvição – da acusação de “promover obscenidade” e de “utilizar ilegalmente um menor em peças voltadas à nudez” - do Cincinnati Contemporary Arts Center e de seu diretor por terem montado a mesma exposição.¹

Essa sequência de informações embasa a discussão teórica promovida pelo autor

¹ CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 8.

em outros momentos de seu livro. Em uma linda passagem, por exemplo, Crimp comenta os trabalhos de Sherrie Levine nos quais a autora se apropria das imagens de Edward Weston nas quais o fotógrafo apresentou seu filho Neil. Ele afirma que possuía uma destas imagens em seu quarto e que eventualmente, algum de seus *affairs* que lá se encontravam ficavam intrigados com as fotos, sugerindo alguma relação com a pornografia infantil.

Crimp identifica então uma confusão entre o homoerotismo e a pedofilia estimulada por agentes como Helms, mas vai mais fundo em sua análise. Ele reavalia seu artigo *Apropriando-se da apropriação*, presente no livro, no qual havia afirmado que a estratégia de Mapplethorpe era a da apropriação modernista, remetendo ao estilo clássico, assim como Weston ao produzir fotografias de seu filho. Já a apropriação de Levine seria então pós-moderna por não produzir uma nova imagem, fazendo dessa recusa seu mote. Enquanto Mapplethorpe reforçaria a tradição clássica, Levine a negaria.

No entanto, a partir da censura sofrida por Mapplethorpe ao fim da década, Crimp (2005) reavalia sua opinião no texto produzido em 1982. Segundo o teórico

Enquanto os nus masculinos de Weston encaixam-se confortavelmente na tradição homosocial ocidental, na qual o homoerotismo só é estimulado para ser contido ou reprovado, os retratos de Mapplethorpe caracterizam o erotismo como abertamente homossexual (uma distinção que, de forma paradoxal porém estratégica, a própria linguagem da emenda de Helms obscurece). Assim, enquanto eu via os nus de Mapplethorpe somente no contexto dos outros gêneros convencionais da obra do artista – naturezas mortas e retratos de pessoas –, Jesse Helms os via no contexto das imagens abertamente sexuais do *X Portfólio* de Mapplethorpe.²

Dessa forma, ao definir as categorias de homosocialidade e homossexualidade, o autor tensiona uma estética costumeiramente encontrada em museus e a representação do que chama de uma subcultura gay autodefinida. Ou seja, as fotografias de Mapplethorpe incomodaram por apresentarem a sexualidade gay do meio BDSM, algo que não havia sido deglutido e domesticado pela institucionalidade visual do mundo da arte.

Além disso, o fato do artista ser homossexual e de ter produzido imagens atravessadas por esse desejo, como a mencionada série *X Portfólio*, são questões utilizadas de forma covarde para ressignificar outros trabalhos do artista, como duas fotografias com crianças, que não possuíam nenhuma referência erótica, mas que assim foram interpretadas por Helms. Uma destas fotografias é a do jovem Jesse McBride. Sobre ela, Crimp afirma que “O escândalo de Jesse McBride é que ela foi tirada por um homem abertamente gay, um homem que também fez retratos explícitos de atos sexuais “perversos”, um homem que

² Ibid, p. 8-10.

posteriormente morreu de Aids.”³ Assim, o autor inscreve a repulsa pelo artista em um cenário mais amplo, relatando inclusive a morte em decorrência da aids por Mapplethorpe.

Crimp ainda relata a tensão entre a formalidade e o tema das imagens pela acusação e pela defesa, concluindo que a defesa acabou vitoriosa justamente pela inserção das imagens em um discurso museológico e institucional, ou seja, apelando para as questões formais, apontando as preocupações estéticas e qualidades formais. O autor ainda ilustra essa situação com a descrição da curadora de *The Perfect Moment*, Janet Kardon da obra *Self-portrait with bullwhip* (1978), que a mesma chama de estudo figurativo:

A figura humana é centralizada. A linha do horizonte situa-se após o segundo terço do sentido de baixo para cima, quase nas proporções clássicas dois terços/um terço. O modo como a luz se difunde, fazendo-se presente à volta toda da figura, é muito simétrico, o que é bem característico de suas flores.⁴

Este comentário completamente castrador para descrever a foto de um homem gay com um chicote enfiado no ânus chega a soar engraçado, tamanho o constrangimento que provoca para quem conhece a imagem. Na sequência, após citar a tentativa da acusação de também utilizar questões formais para indicar o caráter sexual das imagens, utilizando como exemplo a fotografia de Jesse McBride e o comentário sobre o fio de uma geladeira, que apontaria como uma flecha para os genitais do garoto, o teórico comenta outro procedimento de esvaziamento: a patologização da identidade gay do artista.

No comentário do curador Robert Sobieszak tal intenção é perceptível quando ele aproxima o trabalho do fotógrafo ao de Van Gogh, afirmando que ambos lidavam com um lado problemático de suas vidas. Para Crimp “O que se nega aqui é a participação voluntária e ativa de Mapplethorpe numa subcultura sexual que não temos nenhum motivo para acreditar que fosse considerada “problemática” por ele ou com a qual estivesse “tentando conviver.”⁵ Dessa forma, o autor conclui que apesar de bem-sucedida, essa defesa baseada em questões estéticas negligenciou qualquer direito das minorias sexuais à autorrepresentação.

Através da análise das informações do julgamento e da censura da exposição, podemos entender então a repulsa que ela provocou em setores conservadores, que consideravam indesejável ver obras de um artista gay, ainda que tais obras não fossem necessariamente homoeróticas. Além disso, o autor pontua que uma visão romantizada que considera o artista como um *outsider* pode patologizar um comportamento que deveria ser tratado com naturalidade. E essa romantização pode atravessar tanto a questão do BDSM quanto o fato de Mapplethorpe ter morrido em decorrência da contaminação com o vírus HIV e de suas

³ Ibid., p. 10.

⁴ Ibid., p. 11.

⁵ Ibid., p. 12.

subsequentes complicações.

No entanto, gostaria de destacar um ponto do texto de Crimp que me parece importantíssimo: a discussão sobre o estatuto de uma obra de caráter erótico produzida por um artista gay. Para o autor, essa imagem poderia proporcionar ao espectador a experiência de ver materializada na fotografia uma imagem produzida pelo filtro do desejo. Essa situação poderia motivar a censura deste tipo de trabalho, pois proporcionaria ao espectador ver algo através dos olhos do artista, o que no caso do desejo homoerótico não seria desejável.

Então, podemos pensar, a partir dessa consideração, que a repulsa por obras desta natureza esteja relacionada diretamente como o medo de estar no lugar do outro, de ver algo que o outro viu, sendo este outro justamente o artista gay. Esse medo é tão grande, que provoca a repulsa por outras obras que não tem relação aparente com o conteúdo homoerótico. Neste caso, o transbordamento de uma questão biográfica classifica a obra do artista, gerando a repulsa.

Estas considerações sobre o preconceito com o trabalho produzido por artistas que abordam em seus trabalhos suas sexualidades não-heteronormativas estão, no contexto da aids, atravessadas por um medo ainda maior, pois os gays eram vistos como indivíduos que estavam pagando por sua transgressão e simultaneamente, eram considerados um risco pois poderiam passar sua doença para os sadios. Estas questões são discutidas por Susan Sontag (2007), que exemplifica esta visão através do tratamento dispensado aos grupos mais atingidos pela enfermidade quando do seu surgimento. Aqueles que contraíram o vírus HIV através de transfusões eram vistos como vítimas inocentes, enquanto os indivíduos que se contaminavam através do uso de seringas e por via sexual eram considerados culpados, que estavam pagando o preço por sua transgressão e seu comportamento hedonista, envolvesse ele o uso de drogas ou práticas sexuais não monogâmicas e heterononnormativas.

Sontag (2007), diante deste cenário, destaca o potencial da aids em gerar o que chama de *identidades degeneradas*, ou seja: além do desgaste físico e corporal, do processo de fragilização do corpo promovido pela enfermidade, os doentes ainda precisavam lidar com uma série de discursos preconceituosos que eram construídos pelos meios de comunicação e pela sociedade, gerando um desgaste ainda maior. Uma destas questões foi justamente o conteúdo erótico, pois, em virtude da contaminação por via sexual, existia um discurso que buscava dessexualizar tais indivíduos, ignorando seus direitos sexuais e seus desejos diante de seu estado sorológico. Alguns artistas produziram trabalhos abordando esta interdição, enquanto outros procuraram dar vazão ao impulso sexual através de seus trabalhos. Outras estratégias transitaram também entre o ativismo e a divulgação de métodos de prevenção e ou tratamento. Trabalhos como os dos artistas norte-americanos Keith Haring, Mark I. Chester e Benjamin Friedrickson transitam entre essas perspectivas, oferecendo um panorama interessante sobre o homoerotismo e a aids.

Keith Haring

A lona, ainda que coberta de tinta, deixa aparentes pequenos furos, provavelmente argolas de metal que circundam a borda do material industrial utilizado por Keith Haring. O artista, que ficou conhecido por desenhar nos espaços ociosos do metrô de Nova York com giz branco, colocou sobre as mais diversas superfícies seus traços ligeiros e expressivos. Neste caso, a obra *Safe Sex* (1988) faz parte de tantas outras experimentações, mas se inscreve em um tema específico. A arte de Haring, no que diz respeito ao seu encontro com a aids, possuiu em grande parte caráter ativista. Por este aspecto, *Safe Sex* teria muitos pares, podendo se inscrever em uma larga iconografia composta pelo artista para abordar a doença. Entretanto, os discursos que a obra traz em si tornam-na um objeto de análise que se destaca de outras obras semelhantes.

As duas figuras lilases que ocupam dois terços da imagem são cobertas por bolinhas vermelhas, como uma estampa. Contornadas por uma linha branca, possuem também uma série de linhas de ação ao longo do corpo. Essas linhas, ao sugerirem o movimento, confirmam que os indivíduos não estão apenas se tocando, e sim, masturbando-se mutuamente. Seus rostos recebem um grande X verde que substitui qualquer expressão ou órgão da face. Sobre suas cabeças, um grande balão pontiagudo, como aqueles de histórias em quadrinhos que buscam chamar a atenção do leitor. Letras vermelhas circuladas por uma linha branca, em caixa alta, trazem o nome da obra.

Podemos entender o grande balão que Haring coloca sobre seus personagens como uma espécie de sol. Entretanto, o fundo está negro. A luz que deveria irradiar do balão não é sentida nas cores chapadas do artista que parecem alheias à tentativa de iluminação. As figuras parecem um pouco desajeitadas e, apesar do ato sexual representado, os traços simplificados do artista sugerem mais uma aura cartunesca do que a busca pela representação mimética dos indivíduos. O pseudo-sol, ao trazer a inscrição homônima ao título da obra, não deixa dúvidas quanto à luz que deseja emanar: é o arauto do sexo seguro, irradiando para as figuras o conhecimento de uma das práticas que seriam indicadas no período de desconhecimento e contaminação pela aids.

Em um ensaio de Crimp (2004), intitulado *How to have promiscuity in an epidemic*, o autor aborda uma série de produtos culturais que problematizaram a questão da sexualidade em relação à disseminação do vírus na década de oitenta. Diante de um grande corpo de discursos que propagavam a crítica as práticas homossexuais, o pesquisador evidencia que muitas vezes, são empregados discursos higienizadores para as sexualidades desviantes, e que em muitas ocasiões, a monogamia e a abstinência foram pregadas como única forma de se proteger da enfermidade.

O problema de tal indicação é o discurso ao qual ela serve. Essa orientação traz consigo uma crítica às práticas homossexuais e também à maior liberdade e flexibilidade da sexualidade, que fora obtida a partir da década de sessenta. Assim, aproximando-se do argumento de Sontag (2007), Crimp (2004) afirma que a sexualidade era uma espécie de forma “justa” de adquirir o vírus HIV, em oposição ao discurso que era construído a respeito dos hemofílicos.

Assim, a obra de Haring anunciou uma das formas de exercer a sexualidade que não transmite a doença. Com a grande disseminação das obras do artista, podemos acreditar que a mensagem chegou a um grupo considerável de indivíduos. O ato de Haring é uma resistência aos discursos que visavam controlar a sexualidade através da doença. Exercer a promiscuidade em uma epidemia, como sugere o texto de Crimp, através de métodos que garantissem a segurança dos indivíduos, foi uma atitude difícil em meio a forte repressão sofrida pelas campanhas que indicavam práticas sexuais seguras nos EUA. Estas deram lugar ao elogio da monogamia e da abstinência, consideradas formas menos agressivas de se tratar da doença, ainda que a indicação dessas recomendações seja questionável. A marca identitária da liberdade sexual estava sendo ameaçada pela desinformação e pela ascensão destes discursos moralizantes.

Ao comentar as contribuições da ativista Cindy Patton, Crimp analisa a relação da promiscuidade e de um comportamento sexual flexível com as formas de prevenção:

Como Patton afirma, pessoas gays inventaram sexo seguro. Sabíamos que as alternativas - monogamia e abstinência - eram inseguras, inseguras em último caso, porque a maioria das pessoas não se abstém do sexo, e se você disser "apenas diga não", elas farão sexo desprotegido. Somos capazes de inventar sexo seguro porque sempre soubemos que o sexo não é, em uma epidemia ou não, limitado ao sexo com penetração. Nossa promiscuidade nos ensinou muitas coisas, não apenas sobre os prazeres do sexo, mas sobre a grande multiplicidade desses prazeres. (...) é a nossa promiscuidade que nos salvará.⁶

A coerência do pensamento de Crimp reside na possibilidade da sexualidade ser abordada de forma mais realista por aqueles que tem a sua própria sexualidade permanentemente posta em discussão pela sociedade heteronormativa. Assim, os ativistas encontrariam nas práticas sexuais respostas para as demandas de campanhas educacionais em tempos de epidemia. Entretanto, essas informações estavam imersas em um contexto de desconhecimento sobre a transmissão da doença. Para que fosse possível salvar vidas, esses dados oriundos das práticas sexuais deveriam ser disseminados para aqueles que não tinham acesso a tais conhecimentos. *Safe Sex* trouxe não só o anúncio de uma prática sexual segura, mas também revestiu visualmente o ato de certa melancolia. A masturbação

⁶ CRIMP, Douglas. *Melancholia and Moralism: essays on aids and queer politics*. Massachusetts, EUA: MIT Press, 2004, p. 64.

mútua como alternativa para um grupo social que havia aprendido a exercer sua sexualidade de forma libertária deve ser vista no interior de uma quebra de paradigma. Agora, seriam evidenciados certos procedimentos para assegurar a saúde daqueles que desejassem manter sua prática sexual. As desajeitadas figuras de Haring estão iluminadas, mas parecem receosas diante da luz que recebem.

Mark I Chester

No trabalho do fotógrafo norte-americano Mark I Chester, que registra o submundo gay de São Francisco desde os anos setenta, podemos destacar uma série quando desejamos abordar a temática da aids em sua produção. Em *Diary of a Thought Criminal* (1990-91), ele nos apresenta Robert Chesley, um músico que havia contraído o vírus HIV, colocando a sua condição enferma diante do desenvolvimento da enfermidade em destaque nos discursos da fotografia que produzia.

Nas seis fotos, Chester apresenta uma série de composições, baseadas no uso de uma fantasia de couro fetichista do personagem Superman. A mesma possui um espaço aberto na região genital, de forma que mesmo com a roupa vestida, é possível ver o pênis rijo de Chesley emergindo de sua indumentária. Em uma das fotos ele parece amarrado, em outra, exhibe orgulhoso sua roupa e seu corpo, ainda vestido. Mas quando ele retira a parte de cima da roupa, podemos perceber as marcas do sarcoma de Kaposi, uma espécie de câncer de pele que era frequente nos pacientes que desenvolviam aids nos primeiros tempos da epidemia. No cinema, é possível lembrar-se do filme *Philadélfia* (1993, direção de Jonathan Demme), no qual o personagem Andrew, interpretado por Tom Hanks, apresenta essas mesmas marcas arroxeadas em seu corpo em uma das mais clássicas cenas do longa.

Quando exhibe sua pele marcada junto ao sexo rijo, Chesley contrasta a aparente fragilidade e resignação esperada da sua condição enferma com seu desejo manifesto em ereção. Suas caretas demonstram um humor que gosto de associar ao deboche diante da indicação de abstinência. As imagens de Chester parecem perguntar: é possível fazer um corpo parar de sentir tesão? Assim, resgatam-se as questões pensadas na obra de Haring, mas aqui, trata-se mais da manifestação da existência desse desejo e não de uma questão didática.

O sinal que indica a condição enferma do modelo é um exemplo de como a aids se manifestou nos indivíduos através de indícios: o sarcoma de Kaposi, o emagrecimento do corpo e da face, e ao fim, até mesmo pela cegueira causada por fungos, por exemplo. Dessa forma, compreendo que a análise das obras que apresentam o corpo enfermo deve atentar para os índices da doença, da mesma forma que não devem ser ignoradas possíveis relações estabelecidas com outros elementos das obras. Um exemplo seria a potência do trabalho de Chester

residente nessa tensão entre o corpo fragilizado e a sexualidade latente de um indivíduo que se fantasia.

Na evocação de um ser poderoso, reside não só uma potência de desejo sexual, mas também as fantasias de masculinidade exacerbada e de uma possível invulnerabilidade. Nesse sentido, o Super-Homem retratado por Chester não apresenta nenhum indício da moléstia até se despir de seu traje. Quando sua identidade secreta se revela, o modelo compartilha não só seu tesão, mas também o intrincado contexto de seu desejo.

Benjamin Fredrickson

No autorretrato *Atripla* (2011), Benjamin Fredrickson apresenta uma fotografia composta por três elementos: seu corpo, um frasco de remédios e uma base onde este se encontra. O frasco ocupa o centro da imagem, de forma que o suporte, assim como o corpo de Fredrickson, configuram-se como uma moldura para este objeto. Seu torso nu ocupa o fundo da imagem, levemente desfocado, mas permitindo ainda identificar seu róseo mamilo que não fora encoberto na composição. Outra parte de seu corpo, os dedos, seguram o objeto apresentando unhas pintadas com a tinta já descascada. É com estes dedos que o artista apresenta seu relicário. Chamo-o assim, pois o objeto está coberto de pequenos detalhes, passamanarias que o revestem como uma roupa, de forma ordenada e planejada. A indicação de que algo especial é guardado ali fica evidente.

Temos então, um corpo nu ao fundo, que em primeiro plano, através de suas mãos, apresenta um objeto vestido, sobre uma base branca que parece ser de metal, talvez uma pequena mesa ou banco. É difícil definir que elemento chama mais a atenção nesta imagem: o corpo desnudo do artista e sua eroticidade latente, o frasco delicadamente decorado ou as suas unhas descascadas. Estas estão em diagonal, seguindo a posição dos dedos do artista. Sinalizam quase como uma flecha para onde devemos repousar o olhar: não é no corpo, nem mesmo no suporte, mas na embalagem de remédio que teve sua superfície coberta quase que totalmente. Apenas o nome do medicamento ficou exposto: ATRIPLA, palavra que é também o título desta obra.

Uma rápida consulta na internet pode informar qual é a natureza dessa medicação. O Atripla faz parte do conjunto de drogas que pode ser ministrada aos indivíduos soropositivos. Diante desse fato, torna-se claro o porquê da decoração do fármaco. Se em outros tempos, quando o tratamento da aids era mais complicado ou inexistente, muitas imagens trouxeram o corpo enfermo fragilizado ou mesmo sem vida, Fredrickson apresenta seu corpo em segundo plano, literalmente. O que importa é esta substância que faz parte da manutenção de sua saúde. Seu ato de decorar o frasco de remédio traduz o afeto que dispensa a substância, cuidado dedicado ao companheiro de todos os dias.

A obra traz em seu discurso a melhoria no tratamento dos enfermos pela aids. Através do desenvolvimento de medicamentos, principalmente a partir de 1996, obteve-se uma maior qualidade de vida para os indivíduos soropositivos. Em sua condição de usuário dessas substâncias, Fredrickson apresenta sua condição enferma sob uma perspectiva difícil de imaginar em épocas mais remotas, como o fim dos anos 80 e início dos 90, quando as medicações ainda não estavam refinadas a ponto de proporcionar qualidade de vida considerável para seus usuários. Entretanto, as unhas mal-acabadas trazem uma certa perturbação ao equilíbrio da imagem. É como se nesse indício estivesse implícito que apesar do sucesso do tratamento, existe uma rasura que não pode ser apagada. Um ruído que não silencia, opondo-se à bela e cuidadosa decoração do frasco.

Podemos pensar então que apesar dos avanços, que permitem inclusive relações sexuais cada vez mais seguras, ainda não existe uma cura para a moléstia. Assim, mesmo que distante temporalmente dos outros artistas mencionados, o trabalho de Friedrickson ainda opera no âmbito de certa interdição, ainda que muito mais sutil. Um arauto dos novos tempos, mas que no futuro deverá ser visto como uma imagem anterior à cura: uma imagem no limbo entre o passado da crise da aids e a esperança futura de seu fim.

Considerações Finais

Observando o trabalho destes três artistas, podemos perceber diferentes relações com o erótico, que transitam entre o explícito e o implícito. Se a delicadeza de Friedrickson já comenta um outro momento histórico de discussão sobre a aids, no qual os estigmas estão amenizados, o trabalho de Chesley é atravessado pela emergência de um corpo que precisa mostrar que, apesar de enfermo, continua a desejar. Urgência semelhante é encontrada em Haring, que apela para o caráter comunicacional e prescritivo da obra de arte ao comentar uma prática sexual que não transmite a doença. Entretanto, apesar das diferenças contextuais e temporais, podemos perceber que os exemplos analisados se opuseram ao discurso hegemônico da interdição sexual e da abstinência, de forma que esta parece ser a tônica predominante nas práticas artísticas sobre a enfermidade.

Referências bibliográficas

CRIMP, Douglas. *Melancholia and Moralism: essays on aids and queer politics*. Massachusetts, EUA: MIT Press, 2004.

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

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora – AIDS e suas metáforas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.