



VIVER E MORRER NA PESTE

EPIDEMIA NA ARTE

Larissa Patron Chaves
Lauer Alves Nunes dos Santos
Roberto Heiden
(Orgs.)

VIVER E MORRER NA PESTE
EPIDEMIA NA ARTE

Larissa Patron Chaves
Lauer Alves Nunes dos Santos
Roberto Heiden
(Orgs.)



Reitoria

Reitora: *Isabela Fernandes Andrade*

Vice-Reitora: *Ursula Rosa da Silva*

Chefe de Gabinete: *Aline Ribeiro Paliga*

Pró-Reitora de Ensino: *Maria de Fátima Cossio*

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação: *Flávio Fernando Demarco*

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: *Eraldo dos Santos Pinheiro*

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: *Paulo Roberto Ferreira Júnior*

Pró-Reitor Administrativo: *Ricardo Hartlebem Peter*

Pró-Reitor de Gestão da Informação e Comunicação: *Julio Carlos Balzano de Mattos*

Pró-Reitora de Assuntos Estudantis: *Fabiane Tejada da Silveira*

Pró-Reitora de Gestão de Pessoas: *Taís Ullrich Fonseca*

Conselho Editorial

Presidente do Conselho Editorial: *Ana da Rosa Bandeira*

Representantes das Ciências Agrárias: *Victor Fernando Büttow Roll (TITULAR) e Sandra Mara da Encarnação Fiala Rechsteiner*

Representantes da Área das Ciências Exatas e da Terra: *Eder João Lenardão (TITULAR), Daniela Hartwig de Oliveira e Aline Joana Rolina Wohlmuth Alves dos Santos*

Representantes da Área das Ciências Biológicas: *Rosângela Ferreira Rodrigues (TITULAR) e Francieli Moro Stefanello*

Representantes da Área das Engenharias: *Reginaldo da Nóbrega Tavares (TITULAR), Walter Ruben Iriondo Otero e Rafael de Avila Delucis*

Representantes da Área das Ciências da Saúde: *Fernanda Capella Rugno (TITULAR), Tatiane Kuka Valente Gandra e Jucimara Baldissarelli*

Representantes da Área das Ciências Sociais Aplicadas: *Daniel Lena Marchiori Neto (TITULAR), Eduardo Grala da Cunha e Maria das Graças Pinto de Britto*

Representantes da Área das Ciências Humanas: *Charles Pereira Pennaforte (TITULAR) e Lucia Maria Vaz Peres*

Representantes da Área das Linguagens e Artes: *Lúcia Bergamaschi Costa Weymar (TITULAR), Chris de Azevedo Ramil e João Fernando Igansi Nunes*

VIVER E MORRER NA PESTE
EPIDEMIA NA ARTE

Larissa Patron Chaves
Lauer Alves Nunes dos Santos
Roberto Heiden
(Orgs.)

Pelotas
2021





Filiada à A.B.E.U.

Rua Benjamin Constant, 1071 - Porto
Pelotas, RS - Brasil
Fone +55 (53)3284 1684
editora.ufpel@gmail.com

Chefia

Ana da Rosa Bandeira
Editora-Chefe

Seção de Pré-Produção

Isabel Cochrane
Administrativo

Seção de Produção

Suelen Aires Böettge
Administrativo
Anelise Heidrich
Revisão

Angélica Knuth (Estagiária)
Design Editorial

Seção de Pós-Produção

Morgana Riva
Assessoria
Madelon Schimmelpfennig Lopes
Eliana Peter Braz
Administrativo

Revisão Técnica

Ana da Rosa Bandeira

Revisão Ortográfica

Anelise Heidrich

Projeto Gráfico & Capa

Angélica Knuth

Imagem da Capa

Juan Manuel Blanes. *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871). Montevideu, Museo Nacional de Artes Visuales.

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação
Elaborada por Leda Lopes CRB: 10/2064

E64 Epidemia na arte [recurso eletrônico] / organizadores Larissa Patron Chaves, Lauer Alves Nunes dos Santos, Roberto Heiden. - Pelotas : Ed. UFPel, 2021.
141 p. : il. - (Viver e Morrer na Peste; v. 02)

Coordenador da coleção: Fábio Vergara Cerqueira.
E-book (PDF) : 83,8 MB
ISBN: 978-65-86440-60-7

1. História da arte. 2. Epidemias. 3. Prática Pictórica. 4. Memória documental. 5. Covid-19. I. Chaves, Larissa Patron, org. II. Santos, Lauer Alves Nunes dos, org. III. Heiden, Roberto, org. IV. Título.

CDD: 709

SUMÁRIO

08

VIVER E MORRER NA PESTE. APRESENTAÇÃO À TRILOGIA

FÁBIO VERGARA CERQUEIRA

14

INTRODUÇÃO

LARISSA PATRON CHAVES, LAUER ALVES NUNES DOS SANTOS E ROBERTO HEIDEN

19

01. RESISTÊNCIAS E A(R)TIVISMOS QUEER EM TEMPOS DE PANDEMIAS: HIV/AIDS E POÉTICAS VISUAIS NO BRASIL

ROSÂNGELA FACHEL MEDEIROS E ANSELMO PERES ALÓS

43

02. EM TEMPO DE MONSTROS

LENORA ROSENFELD

56

03. OBSERVACIONES DESDE LA VENTANA: EL IR SIENDO EN EL ARTE

EDWARD PÉREZ-GONZÁLEZ Y CHARLES GUILBERT

73

04. A CIDADE NA ERA MODERNA: AS ENFERMIDADES E A RUPTURA DA MORFOLOGIA TRADICIONAL

RITA PATRON

84

05. A MORTE E O LUTO NOS TEMPOS DA PANDEMIA DE CORONAVÍRUS

LUÍZA FABIANA NEITZKE DE CARVALHO

101

06. ATRAVESSAR, ENTRELAÇAR, TRANSPOR – DIVAGAÇÕES SOBRE ARTE E VIDA A PARTIR DA PANDEMIA DO COVID-19

GABRIELA KREMER MOTTA





112

07. OS MONTES EM CASA

DUDA GONÇALVES

125

08. DEGENERÊNCIAS

PAULO GAIGER

134

09. SOBRE AS AUTORAS E AUTORES

VIVER E MORRER NA PESTE APRESENTAÇÃO À TRILOGIA

POR FÁBIO VERGARA CERQUEIRA
(COORDENADOR DA COLEÇÃO)

A trilogia *Viver e Morrer na Peste* foi pensada como forma de contribuir para a compreensão do momento dramático vivido por toda a humanidade desde a eclosão da pandemia da Covid-19, doença causada pela propagação do vírus SARS-CoV-2. Penso que as Artes e as Humanidades têm muito a dizer e a fazer pensar – fazer ver, ouvir, sentir – sobre as experiências de vida e de morte frente às epidemias que solapam as sociedades desde os primórdios da História.

Era fim de março de 2020 quando nasceu a ideia de organizar estas coletâneas. A OMS já tinha declarado situação de pandemia havia aproximadamente um mês. Estávamos vivendo a segunda semana de isolamento social, medida adotada bastante precocemente em nossa Universidade, com o argumento de se preparar para o que vinha pela frente e para conter a subida da curva de contágio. A parte “científica” das universidades, quero dizer, a parte que trabalha com as *hard sciences*, logo de início mostrou à sociedade serem indispensáveis para o enfrentamento ao vírus.

Não foi de imediato que se lembraram do papel das *soft sciences*. Mas aos poucos, em nossa sociedade, como se podia ver na imprensa ou nas redes sociais, alguns começaram a querer saber sobre possíveis comparações com outras epidemias. As analogias com a Gripe Espanhola logo vieram, com o número emblemático de as duas pandemias serem separadas por um século. Surgiram aqui e ali adeptos de “teorias”, desprovidas de sólidas bases científicas ou históricas, de que a cada 100 anos a terra passaria por uma grande epidemia. De qualquer modo, por um viés ou por outro, a expansão da Covid-19 fez crescer o interesse pelas epidemias na História. Paralelamente, vieram as relações com as artes. Não faltou quem lembrasse do *Decameron*, de Boccaccio, da experiência de viver a Peste Negra no séc. XIV. Mas, de outro lado, muitos saíram em busca das semelhanças com as situações imaginadas nesse que se tornou um dos principais gêneros da ficção científica contemporânea, os filmes de epidemia. Alguns encontraram no *Contagion* (2011), dirigido por Steven Soderbergh, uma antecipação do novo coronavírus. A série *Walking Dead*, ao explorar o tema da hecatombe zumbi, trouxe um conjunto de situações limites que homens e mulheres passaram para se reinventar, uma vez que a epidemia

de causas incompreendidas interrompeu o fluxo da civilização à qual todos estavam acostumados e na qual sabiam viver. A décima temporada da série despertava no público a expectativa de que novos episódios desvelariam mistérios sobre a origem da epidemia ou mesmo apontariam possíveis curas. Mas a série teve suas filmagens suspensas, de modo que se cruzaram os caminhos da pandemia provocada pelo coronavírus e a pandemia zumbi da série norte-americana (confesso que ao longo de abril de 2020 devorei as nove primeiras temporadas, e lá no final de outubro assisti aos episódios da décima gravados até aquele momento, aguardando ansiosamente pelos novos episódios, cuja gravação ainda é uma dúvida).

Assim, surgiu a proposta de uma trilogia, em que cada volume traria uma perspectiva diferente sobre as epidemias: o primeiro número, a História; o segundo, a Arte; o terceiro, a Literatura e o Cinema. A ideia seria gerar textos com caráter de divulgação, com formato amigável ao público leitor não acadêmico. Nesse sentido, quanto à forma, a proposta é apresentar textos mais leves, evitando excesso de citações, diferente do formato acadêmico mais típico, possibilitando uma leitura mais fluida; quanto ao conteúdo, propõe-se algo que oscile entre o ensaístico e o introdutório, sem a necessidade de esgotar o debate historiográfico e atual sobre o tema, mas buscando apresentar possibilidades ao leitor, diferentes caminhos para refletir e produzir compreensões sobre o fenômeno das epidemias e pandemias, seja pelo viés da história, das artes visuais, da literatura ou do cinema.

Fui então em busca dos parceiros e das parcerias para realizar este projeto. Na organização do primeiro volume, *Epidemia na História*, contei com a colaboração dos historiadores Renata Brauner Ferreira e Gunter Axt. O desafio de organizar o segundo volume, *Epidemia na Arte*, coube aos colegas Larissa Patron Chaves, Lauer Alves Nunes dos Santos e Roberto Heiden. Já o terceiro volume, *Epidemia na Literatura e no Cinema*, foi organizado pelos colegas Daniele Gallindo Gonçalves Silva e Eduardo Marks de Marques. As parcerias institucionais que respaldam estas coletâneas se sustentam na solidariedade entre programas de pós-graduação da UFPel, especificamente o PPG em História e o PPG em Memória Social e Patrimônio Cultural, ambos do Instituto de Ciências Humanas, o PPG em Letras, do Centro de Letras e Comunicação, e o PPG em Artes Visuais, do Centro de Artes. A eles, somou-se o PPG em História Comparada da UFRJ.

O terceiro passo foi os organizadores convidarem os autores e torcer para que aceitassem a proposta, que colocava um duplo desafio: primeiro, produzir textos com espírito de divulgação científica, portanto com linguagem, extensão e tratamento do tema compatível com a meta de atingir um público mais amplo que o leitor universitário usual (pesquisador, docente ou estudante); segundo, produzir sob o impacto da pandemia, gerando textos que carregarão essa marca em sua escritura. Sabemos que

a temática da saúde e das doenças é uma especialização, por exemplo, na área de História, sendo que nosso país possui uma forte escola de pesquisa em história da saúde. Mas, intencionalmente, ao buscarmos os autores, procuramos mesclar a participação de pesquisadores especializados na área de saúde e doenças com pesquisadores de outras especialidades, pelo potencial que esta perspectiva abria, na visão de conjunto que uma coletânea propicia, de multiplicar os olhares e reflexões possíveis.

Contei ainda com outras significativas colaborações, pelas quais sou muito grato e quero aqui mencionar. Ao diretor do Museo Nacional de Artes Visuales do Uruguai, senhor Enrique Aguerre, e à curadora do museu, senhora María Eugenia Grau, agradeço a cedência da imagem da capa e respectiva autorização para publicar: o quadro *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871), de Juan Manuel Blanes (1830-1901), é um registro singular de um olhar da arte latino-americana sobre o drama social de uma epidemia, ao mesmo tempo em que marca a presença nesta trilogia do querido país vizinho e irmão, por meio de um de seus mais notáveis pintores do século XIX, reforçando os laços de nosso Cone Sul Cultural. Devo igualmente especial agradecimento à artista estadunidense Jane Morris Pack, que cedeu os direitos de publicação de sua obra *Apollo Sends Plague Arrows into the Camp of the Greeks*, parte de seu projeto de ilustração da *Iliada* de Homero, desenvolvido com o apoio do *Aegean Center for the Fine Arts*, de Paros, Grécia¹.

À bióloga Christine Janczur, doutoranda vinculada ao Laboratório de História da Biologia e Ensino, do Departamento de Genética e Biologia Evolutiva-IB-USP, agradeço a atenta revisão da linguagem técnica, no volume *Epidemia na História*, bem como sua assessoria na elaboração das notas técnicas, com explicações referentes às patologias e patógenos, ao vocabulário e definições, aos tratamentos e medicações. Expresso ainda minha gratidão à Mariciana Zorzi, por colaborar na tradução de um dos textos com versão original em espanhol.

Quero ainda agradecer a boa acolhida recebida na editora da UFPel, sendo muito grato à minuciosa atenção dada pela diretora, profa. Dra. Ana da Rosa Bandeira, à exaustiva dedicação da acadêmica Angélica Knuth na elaboração do design editorial e projeto gráfico, bem como ao suporte administrativo da técnica Isabel Susan Cochran e à revisão ortográfica de Anelise Heidrich.

No mês de maio, quando chegaram os primeiros textos, a epidemia da Covid-19 superava no Brasil a cifra dos 150 mil casos e 10 mil mortos. Esses números pareciam terríveis e marcaram a escritas dos autores dos dois primeiros volumes da coleção, elaborados ao longo do primeiro semestre de 2020. Um deles, inclusive, finalizou seu texto enquanto convalescia com dificuldade da Covid-19. Tudo isso na primeira fase

de nossa primeira onda. As cenas de Manaus pareciam ser insuperáveis em dor e tragédia. Mas o pior estava por vir².

No momento da escrita desta apresentação, quando as obras passam pelas etapas iniciais na Editora, nos aproximamos do final de 2020, e a epidemia recupera seu fôlego, parecendo avançar descontroladamente. Hoje, 295º dia após a primeira morte pela epidemia nos Estados Unidos, contabilizam-se naquele país 2714 mortes causadas pela Covid-19. O mais alto número desde o início. O Brasil, em uma curva ascendente de óbitos nos últimos 30 dias, atinge em seu 278º dia 780 mortes. Até 21 de dezembro, o Brasil totalizava 7.263.619 casos confirmados. O planeta vive assim um cenário assustador em termos de aumento nos números de contágio e morte provocada pela Covid-19, fora as mortes a ela associadas pelo seu impacto sobre o sistema de saúde nos variados países. O verão do hemisfério sul inicia com cerca de 80 milhões de casos confirmados e de 1.740.000 mortes. Avassalador. Ao mesmo tempo, há esperança. Alguns países já iniciaram vacinação, outros iniciarão em breve. Quais os resultados que a vacinação trará, e em que velocidade, é preciso aguardar. O recente otimismo foi solapado com a notícia vinda da Grã-Bretanha sobre uma *new variant* do novo coronavírus, que gera incertezas sobre a eficácia das vacinas que estão sendo aprovadas e usadas em vários países.

Neste contexto, a coletânea *Viver e Morrer na Peste*, com seus três volumes, oferece múltiplas perspectivas, no horizonte das Artes e Humanidades, para se pensar a experiência humana de enfrentamento das epidemias e seus vetores. Acreditamos que o leitor encontrará textos informativos e formativos, com dados necessários e interessantes, com reflexões contemporâneas, úteis para estudantes e professores, do ensino básico e universitário, para pesquisadores, para profissionais da imprensa e agentes públicos, assim como para o público em geral, público mais do que nunca ansioso por conhecer sobre como o ser humano age ao longo da História para compreender e enfrentar as pandemias.

Pelotas, dezembro de 2020.

Post scriptum

A publicação de uma obra, de coletâneas resultantes de grande esforço coletivo, sempre é motivo de alegria. Contudo, neste momento, o sentido de pesar e de solidariedade pela dor sobrepuja a alegria resultante desta realização. Ao nos aproximarmos do final de abril de 2021 e finalizarmos a editoração desta obra, a epidemia do coronavírus em nosso país excede os 14 milhões de casos notificados e caminha a passos largos rumo aos 500 mil mortos. Neste abril, pela primeira vez em nossa história tivemos em alguns estados mais mortes que nascimentos. Em nome de todos os organizadores e autores que se dedicaram à produção da trilogia *Viver e Morrer na Peste*, registro aqui o nosso luto, pela dor, pelas perdas, e pela nação dilacerada, que não contou com uma condução mais acertada da crise pandêmica.

NOTAS

1. Para conhecer mais da arte “exploratória” de Jane Morris Pack, visite seu site <http://www.janepack.net/>. Agora, se quiser ver mais de perto este projeto em linguagem contemporânea de ilustração da *Ilíada*, de resultados a meu ver cativantes, pode conferir algumas publicações do site do *Aegean Center for the Fine Arts*: *Illustrating the Iliad* by Jane Pack, de 27 fev. 2009. Disponível em: <https://aegeancenter.wordpress.com/2009/02/27/illustrating-the-illiad-by-jane-pack/>; *Illustrating the Iliad. Exhibition and the book*, de 20 ago. 2011. Disponível em: <https://aegeancenter.wordpress.com/2011/08/20/illustrating-the-iliad-exhibition-and-book/>; *Illustrating the Iliad: Monotypes & Paintings, Opening at the Aegean Center 30 July 2011*, de 20 jul. 2011. Disponível em: <https://aegeancenter.wordpress.com/2011/07/22/illustrating-the-iliad/>.
2. Mal se imaginava que após a redação desta apresentação, viria uma segunda onda da epidemia manauara, muito mais avassaladora e cruel do que a primeira.

INTRODUÇÃO

LARISSA PATRON CHAVES
LAUER ALVES NUNES DOS SANTOS
ROBERTO HEIDEN
(ORGANIZADORES¹)

Inúmeros autores, intelectuais e artistas têm, ao longo dos tempos, buscado definir a arte, sua importância, necessidade e função – sem, no entanto, chegar a um consenso ou definição unívoca. Todos eles, todavia, têm contribuído de alguma maneira para a compreensão de que, apesar da natureza fugidia de suas definições e seu caráter dinâmico e complexo, a arte tem sido uma das manifestações que perpassa nossa cultura, seja como testemunha de acontecimentos, seja como propulsora de variadas mudanças. Desde o século XX, principalmente, temos visto a arte – ou as artes – passar por processos sucessivos de questionamento sobre seus limites e potencialidades, entrecruzando-se, mesclando-se e dialogando com inúmeros fazeres e saberes, que vão das práticas cotidianas a campos do conhecimento aparentemente distantes.

Conflitos e situações difíceis – sejam coletivas ou individuais – têm ocupado artistas que, além de registrar e documentar essas circunstâncias, também apontam para as potencialidades intrínsecas à capacidade transformadora da arte. Situações envolvendo guerras, regimes totalitários, pestes, epidemias, massacres, violações, loucura, irracionalidade são frequentemente tomadas por artistas e colocadas sob novas perspectivas que incentivam repensar conceitos, padrões e procedimentos: algumas vezes de maneira antecipada, como uma espécie de prenúncio; outras de maneira reflexiva, posteriormente aos fatos ocorridos, como registros e memórias; e outras, ainda, na urgência do momento em que essas situações estão em curso.

Nas primeiras semanas do ano de 2020 a notícia vinda da China, de um vírus ainda muito pouco conhecido, parecia apenas anunciar uma epidemia grave, mas controlável, como já vivenciado com outras em anos recentes, a exemplo do H1N1, Ebola e SARS. No entanto, as notícias sobre o aumento do número de infectados e mortos começaram a crescer em escala sem precedentes. Em poucos meses, em decorrência da Covid-19, nos encontrávamos em um cenário até então visto somente em filmes de ficção científica. Com a recomendação pelas autoridades médicas para a prática do isolamento social, em pouco tempo eventos começaram a ser suspensos, voos cancelados, rotinas alteradas, a

economia foi severamente impactada, houve um aumento crescente de infectados e muitas vítimas fatais contabilizadas diariamente. Nesse panorama em que a grande maioria da população mundial foi obrigada a repensar muitos dos seus padrões e hábitos – trabalho, produção, consumo, relações – os artistas e as instituições culturais também sofreram esses impactos ao mesmo tempo em que assumiram seu protagonismo buscando de diversas maneiras se solidarizar e propor perspectivas ao caos instaurado.

Na internet, através de diversas plataformas, têm sido disseminadas *lives* com atores, músicos, poetas, filósofos; espontaneamente as sacadas e janelas estabelecem novas formas de interação a partir de propostas artísticas variadas; as noções de tempo e espaço, público e privado, são redimensionadas e compartilhadas. Uma rápida pesquisa em sites de buscas dá a dimensão de como museus e instituições culturais estão empenhados em se aproximar das pessoas, disponibilizando seus acervos, visitas virtuais, atividades interativas, conversas com curadores e artistas. O ICOM² e a UNESCO³ têm emitido informes de apoio, orientação e auxílio às instituições museológicas, que foram fechadas ao público quase na sua totalidade. Paradoxalmente, o Brasil vive um momento político alarmante, sem Ministro da Saúde, sem Ministério da Cultura, sem Secretário da Cultura e com as ruas sendo tomadas por confrontos de caráter obscurantista, incentivados por lideranças inconsequentes. Enquanto o país agoniza no cenário internacional, profissionais da saúde e da cultura não param e empreendem lutas ainda mais elevadas: para salvar nossos corpos, para salvar nossas almas.

É nesse contexto que recebemos um importante convite, gentilmente enviado pelo prof. dr. Fábio Vergara Cerqueira, colega docente da Universidade Federal de Pelotas. Trata-se da escrita da coletânea “Viver e Morrer na Peste”, cujo volume destinado à nossa organização – “Epidemia na Arte” – versa sobre a reflexão acerca desse tema em nossa área de conhecimento, ou seja, como nós artistas e pensadores da arte estamos percebendo e sentindo esse cotidiano que se sobrepõe às nossas vidas, e como também podemos aprender com as experiências do passado.

Os dez autores aqui reunidos, que incluem historiadores, críticos, artistas e poetas, são colaboradores que se dispuseram pensar e compartilhar suas observações, análises e práticas em meio aos próprios acontecimentos e concomitante às manifestações diversas e espontâneas que se sucedem em escala global. A escolha desses autores conta com colaboradores locais, regionais e internacionais, e se deu a partir do acesso direto, das afinidades, reconhecimento e sentido de urgência que nos aproxima neste momento. Dentro do tema geral “Epidemia na Arte”, os diversos autores tiveram a liberdade de propor seus pontos de vista a partir de suas expertises e vivências.

Assim, a organização deste livro composto por oito capítulos se deu pelo reconhecimento de correspondências identificadas *a posteriori* em três grandes grupos. Inicialmente, temos duas reflexões que resgatam, por seu caráter histórico, a maneira através da qual artistas agiram e agem, ainda hoje, para enfrentar situações limites como a peste, a guerra e a loucura. O segundo grupo de ensaios nos aproxima do contexto da Covid-19 e revela seus impactos na percepção de tempo e espaço e como tais noções permeiam a concepção de cidades e a relação com as mortes em grande escala. Por fim, os três trabalhos que encerram esta coletânea aproximam reflexões livres de produções poéticas no contexto da pandemia.

Nos dois primeiros capítulos, o resgate de aspectos históricos está presente no trabalho apresentado pelos pesquisadores Rosângela Fachel Medeiros e Anselmo Perez Alós, que discorrem sobre as ações artísticas para a discussão do HIV/aids, ainda no contexto dos anos de 1980, refletindo sobre a produção de diferentes artistas e da importância da Arte em face ao ativismo político pela vida. Na sequência, a reflexão poética da artista visual Lenora Rosenfield evoca o seu universo de referências pessoais ao propor uma leitura sobre como nos assola o presente puxado pelas ascendentes curvas de contaminação, a partir de referências da história da arte, da psicanálise, da história, e de sua própria prática pictórica.

O segundo grupo, composto por três capítulos, parte de reflexões acerca de como as percepções das diferentes escalas de tempo e espaço são impactadas no cenário de grandes epidemias. O pesquisador e curador Edward Pérez-González e o crítico de arte Charles Guilbert nos remetem, no capítulo 3, ao contexto da Covid-19 na província de Quebec, Canadá, e aos processos de acomodação das noções de tempo e espaço na arte, revisando as estratégias das instituições e o papel do espectador na construção de sua experiência, através da exploração da produção artística emergente das dinâmicas impostas pela atual pandemia. De imediato, a pesquisadora Rita Patron apresenta uma retrospectiva histórica sobre o surgimento do urbanismo como disciplina decorrente das transformações históricas oriundas da Revolução Industrial, oferecendo pistas daquilo que se anuncia como um “novo normal” na concepção das cidades em decorrência de grandes epidemias. Por fim, no capítulo 5, ainda na linha de pensamento relacionada ao tempo, à finitude e à eternidade, a professora e pesquisadora Luiza Neitzke propõe uma reflexão sobre a morte e o impacto de sua percepção, bem como as adequações dos ritos funerários frente às condições decorrentes da pandemia.

O terceiro e último conjunto de trabalhos agrupa autores que confluem seus olhares através de práticas poéticas e narrativas. Nessa direção, a pesquisadora e curadora Gabriela Mota propõe relações entre a arte e a existência, buscando compre-

ender como essa atividade humana dimensiona nossa própria realidade e subjetividade. Suas reflexões partem de obras em diferentes esferas da criação, e nos apontam de forma poética possíveis saídas para a crise atual. Por sua vez, no capítulo 7, a pesquisadora e artista visual Duda Gonçalves volta seu olhar para o ambiente doméstico: o cotidiano pandêmico e seus registros. Seu ensaio visual tem como referência a passagem dos dias em seu próprio lar, o espaço habitado que passa a ser também o espaço poético. Como fechamento, o ensaio do professor e escritor Paulo Gaiger aborda a doença através da ficção. Um conto que traz as vidas de uma personagem que, em meio a situações de conflito pela sua passagem no mundo, do antigo Egito à sociedade contemporânea no Brasil, reforça seu desejo de viver intensamente, como maneira de dizer que a vida, apesar de tudo, vai continuar.

Escrever sobre a pandemia tem algo de catarse. Escrever sobre as artes na pandemia mostra uma poesia invertida, como no espelho da Medusa, dado o medo, o perigo, a incerteza, a injustiça, a pobreza, o monstruoso que se apodera do vivido e nos mostra a finitude, um enfrentamento que o cotidiano nos solicita.

Ao lançar luz sobre o processo histórico contemporâneo propomos a observação, a salvaguarda da memória documental desse presente vivido. Hoje, dia 8 de junho de 2020, ao encerrarmos esta apresentação, são registrados 6.931.000 casos confirmados de Covid-19 e 400.857 mortes no mundo⁴. No Brasil, apesar do Ministério da Saúde não estar divulgando regularmente os dados gerais relativos a pandemia, o Conselho Nacional de Secretários de Saúde (CONASS)⁵ mantém e divulga dados atualizados, contabilizando 680.456 casos confirmados de Covid-19 e 36.151 óbitos no país.

NOTAS

1. Os textos e imagens publicados no livro são de responsabilidade dos respectivos autores.
2. As ações do ICOM relativas à Covid-19 foram disponibilizadas no site do Conselho, disponível em: <https://icom.museum/en/covid-19/>. Acesso em: 08 jun. 2020.
3. “Museums around the world in the face of COVID-19”, disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530>. Acesso em: 08 jun. 2020.
4. Dados da Organização Mundial da Saúde, disponíveis em: https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019?gclid=CjoKCQjww_f2BRC-ARIsAP3zar-GX8eyxuMkHcaAglijPpbYlW8NZmrPD8GBfX4Va8nSYf4LKX-osfHIaAjQhEALw_wcB. Acesso em: 08 jun. 2020.
5. Dados do CONASS, disponíveis em: <http://www.conass.org.br/painelconasscovid19/>. Acesso em: 08 jun. 2020.

01

RESISTÊNCIAS E A(R)TIVISMOS QUEER EM TEMPOS DE PANDEMIAS: HIV/AIDS E POÉTICAS VISUAIS NO BRASIL

ROSÂNGELA FACHEL MEDEIROS

Universidade Federal de Pelotas
rosangelafachel@gmail.com

ANSELMO PERES ALÓS

Universidade Federal de Santa Maria
anselmoperesallos@gmail.com

Quarenta anos de resposta ao HIV ensinaram lições valiosas, especialmente que a pandemia da COVID-19 não afetará a todos igualmente e que os mais marginalizados, incluindo populações-chave¹, serão os mais afetados.

(UNAIDS, 07 de maio de 2020)

A vida grita. E a luta, continua.

(Caio Fernando Abreu, 1997)

CONTEXTUALIZAÇÃO: A PANDEMIA ANTERIOR À PANDEMIA

Contaminação e morte estão entre aqueles temas recorrentes nas artes visuais e performativas, na literatura e no cinema. *Decamerão*, de Bocaccio (1348-1353), *La peste*, de Albert Camus (1947), *Morte em Veneza*, de Thomas Mann (1912), e *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago (1995), comprovam essa presença na literatura. Mais recentemente, nos últimos dez anos, como que pressagiando a pandemia de COVID-19, o cinema explorou o tema da morte associado ao de uma pandemia global em filmes tais como *Os 12 macacos* (Terry Gilliam, 1992), *Epidemia* (Wolfgang Petersen, 1995), *Contágio* (Steven Soderber-

gh, 2011), *A gripe* (Kim Sung-su, 2013) e *Extermínio* (Danny Boyle, 2003), que ilustram o quanto a temática da contaminação e da morte, e particularmente a das pandemias e epidemias, é recorrente no cinema. Não podemos esquecer, ainda, da temática da doença presente no ensaio filosófico, em especial na obra de Susan Sontag, autora de um importante ensaio sobre o câncer (*A doença como metáfora*, de 1978), e outro sobre a aids (*Aids e suas metáforas*, de 1988), no qual coloca em discussão o uso de metáforas de guerra para ser referir ao enfrentamento do vírus – “luta”, “batalha”, “vírus invasor”, metáforas que vemos agora serem articuladas no processo de discursivização do fenômeno SARS-Cov-2.

Desde o final de 2019 e início de 2020, boa parte do mundo parou em função da pandemia de SARS-Cov-2, vírus causador da COVID-19. Se é verdade que o presidente da República do Brasil, Jair Messias Bolsonaro, minimizou a gravidade do impacto da COVID-19, comparando-a a “uma reles gripezinha”², também é verdade que pessoas com o capital intelectual bem mais relevante também soltaram alguns disparates com relação ao assunto: Giorgio Agamben, por exemplo, afirmou quase a mesma coisa que o presidente brasileiro à imprensa italiana, chamando a COVID-19 de “invenção midiática” criada a serviço de “uma verdadeira necessidade de estados de pânico coletivo, para o qual a epidemia mais uma vez oferece o pretexto ideal”³. Arriscamos a dizer que, para grande parte dos consumidores dos telejornais de canais radiofônicos e televisivos abertos, a palavra *pandemia* surgiu juntamente com o SARS-Cov-2 e com a COVID-19.

A chegada da pandemia ao Brasil, nos primeiros meses de 2020, encontrou o país em um momento delicado no enfrentamento que vem sendo travado faz décadas para controlar outra pandemia, a de hiv/aids – siglas em inglês para o *vírus da imunodeficiência humana* e para a *síndrome da imunodeficiência adquirida*. Por um lado, as preocupantes informações do relatório do Programa Conjunto das Nações Unidas para o hiv/aids⁴ (UNAIDS), apresentado em 2019, do desaceleramento da redução de novos casos em nível global, que colocou a América Latina em situação de atenção com um aumento de 7% na taxa de contágio, dentro da qual o Brasil responde por mais da metade dos novos casos registrados na região. De outro lado, a diminuição na relevância dada às políticas públicas nacionais de enfrentamento à pandemia, decorrentes da chegada de Jair Messias Bolsonaro à Presidência da República. Já no primeiro semestre de seu Governo, em 2019, foi excluída a “redução de danos” da Política Nacional sobre Drogas (Pnad)⁵, que era responsável, entre outras coisas, pelo fornecimento de seringas descartáveis para evitar a contaminação de usuários de drogas injetáveis; e houve uma drástica mudança na estrutura do Departamento de Vigilância, Prevenção e Controle das IST (Infecções Sexualmente Transmissíveis), do hiv/aids e das Hepa-

tites Virais, que foi então renomeado como Departamento de Doenças de Condições Crônicas e Infecções Sexualmente Transmissíveis (DCCI)⁶.

O novo rumo na atuação do Governo Federal para a prevenção e tratamento do hiv/aids via Ministério da Saúde, sob a tutela do então ministro, o médico e político Luiz Henrique Mandetta, já havia sido anunciado, logo no início de 2019, com a exoneração da médica sanitarista Adele Benzaken da direção do então Departamento de Vigilância, Prevenção e Controle das ISTs, do hiv/aids e Hepatites Virais, alguns dias após a retirada do ar de uma cartilha dirigida a homens trans e dedicada à prevenção de infecções sexualmente transmissíveis, organizada pelo referido Departamento. Assim como a exoneração de Benzaken, a mudança no nome do Departamento, do qual se excluíram as siglas hiv/aids, foi fortemente criticada por diversas entidades civis no país, algumas das quais assinaram uma nota de repúdio ao decreto, denunciando não se tratar apenas de uma questão de nomenclatura, mas do fim do programa brasileiro de aids no país:

O Governo, na prática, extingue de maneira inaceitável e irresponsável um dos programas de aids mais importantes do mundo, que foi, durante décadas, referência internacional na luta contra a aids. Mais do que um programa, esse decreto acaba com uma experiência democrática de governança de uma epidemia baseada na participação social e na intersetorialidade. [...] O programa brasileiro de resposta à aids foi, durante décadas, referência internacional na luta contra a aids. A relação única de combate e colaboração com uma pujante sociedade civil, a decisão corajosa de oferecer tratamento antirretroviral universal e gratuito, e a ousadia nas campanhas de prevenção fizeram a resposta brasileira ao HIV destaque em inúmeros foros internacionais e inspiraram outros países em desenvolvimento (POLÍTICA DE MORTE, 2019).⁷

O apagamento da especificidade do Departamento, representado simbolicamente pela exclusão das siglas hiv/aids, é representativo da menor importância que o Governo passa a dar à pandemia, e “se insere em uma forma de pensar a sociedade que invisibiliza qualquer existência que escape à limitadíssima perspectiva do Governo Bolsonaro” (POLÍTICA DE MORTE, 2019). A essa invisibilização discursiva e imagética de existências, sobretudo das populações-chave, soma-se uma campanha de comunicação que busca prevenir a contaminação por infecções sexualmente transmissíveis (ist), apresentando jovens que reagem com nojo a fotos dos sintomas, apostando no medo e na culpa, com o slogan: “Sem camisinha, você assume esse risco”⁸.

Em contrapartida a essa preocupante situação do hiv/aids no Brasil, os discursos artísticos emergem como vozes de resistência, de ativismo e de pulsão de vida, assumindo para si o papel de informar, promover a prevenção, lutar contra o preconceito

e desmitificar o vírus e a doença. O documentário *Carta para além dos muros*, de André Campos, lançado em setembro de 2019, tece uma rede de memórias e depoimentos para resgatar três décadas do hiv e da aids no Brasil, investigando e expondo a persistência de estigmas, de discriminações e da marginalização de pessoas que vivem com hiv/aids no país⁹. Produção engajada com a campanha massiva de testagem, o filme encabeça o projeto #PrecisamosFalarSobreIsso. Campos define seu filme como uma nova carta destinada a atravessar os muros que, ainda em 2019, continuam de pé:

Temos vivido, nos últimos anos, uma revolução no campo da medicina, da ciência e das tecnologias. Hoje a gente precisa que essa revolução se reflita também na área social e de direitos humanos [...]. E esses avanços na área social não dependem de uma pílula ou tecnologia, mas especialmente de que todas as pessoas, em todos os lugares, falem mais sobre o HIV e se disponham a aprender mais sobre o tema, sem tabus, sem estigma e ou discriminação. Isso pode ser feito por diversas frentes, e a cultura é uma área que possibilita que esse diálogo alcance um público que muitas vezes não participa da discussão do HIV (FILME ESCREVE ‘UMA NOVA CARTA PARA ALÉM DOS MUROS’, 2019).

Em 2019, no marco das ações em torno do Dia Mundial de Luta Contra a Aids (01 de dezembro)¹⁰, ocorreram, em São Paulo, dois eventos que promoveram ações artísticas para a discussão acerca do hiv e da aids. O primeiro deles foi a *I Mostra Mais Arte, Menos Aids*, realizada no Parque Prefeito Mário Covas, de 25 de novembro a 01 de dezembro; o segundo, realizado no SESC São Paulo, foi a segunda edição da série de ações *Contato*, que aconteceu simultaneamente em todas as suas unidades, entre os dias 01 e 08 de dezembro, para promover a saúde sexual e a prevenção das infecções sexualmente transmissíveis (ist), entre elas o hiv/aids.

A(R)TIVISMO QUEER – NARRATIVAS DE MORTE E VIDA

No final da década de 1970 e início da década de 1980, surgia uma nova doença que colocaria toda a população mundial em alerta e que, mais tarde, ficaria conhecida como aids. Seus primeiros casos foram registrados na África, nos Estados Unidos da América e no Haiti. E antes do vírus e da síndrome serem adequadamente identificados e classificados, a doença recebeu denominações que faziam de suas vítimas as protagonistas da afeição, como “doença dos 5 Hs – homossexuais, hemofílicos, haitianos, heroinômanos (usuários de droga injetável) e *hookers* (profissionais do sexo)” e, mais notoriamente, “câncer gay” ou “peste gay”, perspectiva que embasaria a crença equivocada em “grupos de risco”. O aumento no número de infectados pelo hiv e de óbitos relacionados às complicações decorrentes da aids resultou no surgimento de

uma onda de ativismo e de organizações antiaids, bem como de análises e de reflexões a respeito das sexualidades e de suas políticas no final da década de 1980. Esses movimentos sociais pressionavam a comunidade científica e os governos, criticando a inexistência de políticas globais de enfrentamento à pandemia e denunciavam as ações legislativas discriminatórias que impediam a implementação de programas educativos de prevenção.

Um dos atores mais significativos nesse momento foi o *Aids Coalition to Unleash Power* (ACT UP), fundado em 1987 nos EUA – mesmo ano em que a FDA (*Food and Drug Administration*) aprovou o uso da Zidovudina (AZT) no tratamento do hiv – que lutava por uma abordagem mais consciente da pandemia, enfrentando instituições e fenômenos culturais de maneira incisiva, violenta e agressiva – física e simbolicamente, em ações disruptivas, mas também performáticas/performativas que deram origem a um tipo de arte engajada capaz de colocar em questão valores e normatividades vigentes. Suas ações artísticas, por vezes chocantes e radicais, se desdobravam em uma perspectiva propagandística, que tinha por objetivo romper o silêncio em torno do vírus e da doença, com o slogan *Silence = Death* (Silêncio = Morte), imortalizado pela imagem do *Silence = Death-Project* (1986), produzida pelos artistas Avram Finkelstein, Brian Howard, Oliver Johnston, Charles Kreloff, Chris Lione e Jorge Soccarás, do coletivo Gran Fury¹¹. Os símbolos assumidos pelo ACT UP – o triângulo rosa (usado pelos nazistas para identificar os homossexuais nos campos de concentração durante a II Grande Guerra) e o slogan “Silêncio=Morte” – foram assumidos pelo artista Keith Haring (1958-1990) como símbolo da invisibilidade das vítimas da aids na época, em seu trabalho *Ignorance = Fear, Silence = Death*¹². Em 1988, foi fundado o Visual Aids, que entre outras coisas foi o responsável pela criação da fita vermelha que até hoje representa a luta contra a aids e do Dia com(sem) Arte (*Day With(out) Art*), que acontece, desde então, todos os anos no Dia Mundial da Luta Contra a Aids.

Ao colocarem o hiv e a aids no centro da questão, esses a(r)tivistas provocaram o questionamento de políticas identitárias e de representação, alinhando-se assim aos discursos dos movimentos que emergiam no período, muitos alavancados pelas necessidades de afirmação advindas do próprio enfrentamento à epidemia. Nesse sentido, em 1990, como um desdobramento do ACT UP, foi criada o *Queer Nation*¹³, que propunha reações ainda mais incisivas contra a homofobia e as políticas opressivas de representação:

Ser *queer* não é sobre um direito à privacidade; é sobre a liberdade de ser público, de simplesmente sermos quem somos. Significa enfrentar a opressão diariamente: homofobia, racismo, misoginia, a intolerância dos hipócritas religiosos e o nosso próprio desprezo (Fomos cuidadosamente ensinadas a

odiar a nós mesmas). E agora, é claro, significa combater um vírus também, e todos aqueles homofóbicos que estão usando a aids para nos varrer da face da terra (MANIFESTO QUEER NATION, 2016, p. 3-4).

Quando ser diagnosticado soropositivo ainda era uma sentença de morte, a raiva, as incertezas, o medo e os desafios que incidiam sobre as questões existenciais e subjetivas dos artistas em uma cultura emergente que respondia à crise, geraram uma intensa transformação nas práticas artísticas até então predominantemente autorreflexivas, provocando uma maior aproximação entre arte, política e vida. A arte radical e *queer* tornou-se um dos principais discursos de visibilização do hiv/aids, e uma ferramenta de educação, de denúncia e de pressão às empresas farmacêuticas, às instituições e aos governos. O a(r)tivismo rompia o silêncio sobre a epidemia em favor da prevenção e do enfrentamento de preconceitos com vias a implicar a indústria farmacêutica e os governos na pesquisa e busca pela cura e por tratamentos, bem como as implicações pessoais, existenciais e subjetivas emergiram como potência enunciativa nas produções de artistas soropositivos, como o cubano Félix González-Torres (1957-1996), o poeta, *performer* e ativista afro-americano Essex Hemphill (1957-1995); os fotógrafos Robert Mapplethorpe (1946-1989), Tseng Kwong Chi (1950-1990), David Wojnarowicz (1954-1992)¹⁴, Hervé Guibert (1955-1991) e Mark Morrisroe (1959-1989)¹⁵; o cineasta afro-americano Marlon Riggs (1957-1994), e os videoartista Ray Navarro (1964-1990), um dos fundadores do Diva TV (*Damned Interfering Video Activist Television*), e Gregg Bordowitz (1964), o único dentre esses a sobreviver à doença. Muitas das produções realizadas por esses artistas traziam o seu próprio corpo debilitado e consumido pela síndrome como vórtex da narrativa, transformando a energia vital, que parece estar se esvaindo, em potência discursiva lançada rumo ao espectador.

Outros artistas também abraçaram a causa do enfrentamento ao hiv/aids, utilizando suas mais diversas linguagens como ferramentas de informação, denúncia e reflexão. Niki de Saint Phalle (1930-2002), que escreveu e ilustrou o livro infantil *Aids: You Can't Catch It Holding Hands* (1987). A artista multimídia Jenny Holzer (1950), ativista desde o início da epidemia nos EUA e que, recentemente, participou da intervenção “#LightTheFight” no NYC Aids Memorial¹⁶. E no campo da fotografia, Nan Goldin (1953) e William Yang (1943) registraram o processo de adoecimento e morte de seus amigos por aids¹⁷. Nicholas Nixon (1947), por sua vez, realizou uma série fotográfica intitulada *Pessoas com aids* (*People with Aids*)¹⁸, a qual, no entanto, despertou descontentamento de parte da crítica e de ativistas por focar sua atenção apenas na consumição dos corpos dos acometidos pela síndrome até a morte e não apresentar outros tipos de imagens, nas quais fossem apresentadas pessoas vibrantes, raivosas, sensuais ou com algum outro tipo de características, que representassem sua luta diante da infec-

ção e da doença. Essa apresentação do adoecimento por aids centrado na exibição na debilitação corporal e da morte tornou-se também recorrente na mídia e teve como ícone a emblemática fotografia *The Face of Aids* (1990)¹⁹, de Therese Frare, que apresenta o ativista David Kirby em seu leito de morte rodeado por sua família, a qual ganhou notoriedade internacional ao ser, posteriormente, utilizada em uma campanha publicitária da marca italiana Benetton²⁰.

O enfrentamento ao hiv e a aids, na década de 1990, foi internacionalmente marcado pela presença e ação de a(r)tivistas *queer* que se comprometeram com uma “pedagogia do tratamento” (PARKER *et alli*, 2016), cujas produções e intervenções foram se transformando à medida que novos tratamentos e políticas públicas nacionais e internacionais foram sendo implementadas. O surgimento, em 1995, de uma combinação de antirretrovirais (popularmente conhecida como *coquetel*) capaz de reduzir a carga viral foi um marco na história da humanidade ao transformar em tratável e crônica uma síndrome que até então era aguda e mortal.

O primeiro caso de aids no Brasil foi registrado em 1982, e ainda levaria alguns anos até o surgimento de um tratamento efetivo para a doença. Assim como no restante do mundo, o preconceito e o desconhecimento em torno do vírus e da doença, denominada de “peste gay”²¹, atravessavam o discurso da imprensa até as vias do sensacionalismo e, também, estavam presentes em parte da comunidade médica, atuaram como disseminadores de pânico e da estigmatização. Em contrapartida, já em 1988, no final do primeiro governo civil pós-ditadura militar, foi criado o Programa Nacional de Controle de Doenças Sexualmente Transmissíveis e Aids, que estaria à frente do enfrentamento da epidemia no país durante vários anos.

Assim como no resto do mundo, o foco central dos discursos e das câmeras direcionava-se ao corpo das primeiras vítimas que a doença fazia no Brasil, sobretudo na direção de suas vítimas famosas, poucas das quais abertamente anunciaram sua doença. A foto de Cazuza, descarnado e debilitado, que ilustrou a capa da revista *Veja* em 1989²², um ano após o cantor declarar publicamente sua doença, tornou-se uma imagem emblemática, que ainda ronda o imaginário de muitas pessoas quanto ao hiv/aids.

Nesse período, dois artistas brasileiros soropositivos construía contranarrativas em relação aos discursos hegemônicos que marginalizavam as pessoas vivendo com hiv/aids e as populações mais afetadas pela epidemia no período: José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993) e Rafael França (1957-1991).

O cearense José Leonilson Bezerra Dias, conhecido nos circuitos da arte brasileira simplesmente como Leonilson, é provavelmente um dos mais importantes artistas plásticos brasileiros a articular as questões da aids e da homossexualidade à sua poética visual, radicalmente marcada pela pesquisa de formas expressivas e pelos regis-

tros autobiográficos. Nasceu em Fortaleza, mas muito jovem ainda se muda para São Paulo com a família, e desde cedo começa a demonstrar interesse pelas artes visuais. Ao lado da mãe, que trabalhava como costureira, Leonilson inicia já na infância a convivência com os retalhos de tecidos no ateliê da mãe, onde acaba familiarizando-se com os materiais têxteis e com as técnicas de bordado e costura à mão, que serão fundamentais na consolidação da obra madura do artista. Leonilson participou de cursos livres na Escola Panamericana de Arte e depois ingressou no curso de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado, que não chegou a concluir. Ao abandonar a formação universitária para seguir experimentando esteticamente “por conta própria” e desenvolver autodidaticamente sua poética pessoal, o artista curiosamente aproxima-se das escolhas feitas pelo escritor Caio Fernando Abreu, que passou pelos cursos de Artes Cênicas e Letras na UFRGS, na década de 1970, sem concluir nenhum deles. Ao longo dos anos 1980, atuou juntamente com o grupo de artistas brasileiros que retoma a prática da pintura, conhecido na História da Arte Brasileira como “Geração 80”. Leonilson esteve presente em uma série de importantes mostras no Brasil e no exterior; dentre essas, provavelmente a mais emblemática foi a *Como vai você, Geração 80*?²³.

O interesse de Leonilson pela moda, advindo de sua infância e da convivência com a mãe, levou o artista a trabalhar com o grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone, construindo cenários e figurinos para o espetáculo *A Farra da Terra*. O artista faleceu muito jovem, em decorrência de complicações advindas pela infecção pelo vírus hiv, em 1993, aos 36 anos de idade. Deixou cerca de 4000 obras, além de múltiplo acervo documental. Após a morte do artista, a família e alguns amigos mais próximos organizaram o Projeto Leonilson²⁴, responsável pela salvaguarda do extenso acervo deixado pelo artista. Boa parte dela está catalogada *on-line*²⁵, embora valha ressaltar que a qualidade das imagens no repositório digital fica bastante aquém do desejado para aqueles que desejam conhecer a obra do artista. Sua poética preocupa-se com questões autobiográficas e existenciais, a partir de uma busca bastante conceitual, aproximando-se frequentemente de registros abstratos e não figurativos. Sua obra mais tardia traduz o medo, os conflitos e as dúvidas advindas da descoberta de sua condição soropositiva, a convivência com a doença e o impacto que ela causa na sua vida.

O pingo preto na parte central e superior de uma folha de papel branca acompanhado da palavra *O perigoso*²⁶, que é também o título do trabalho, se materializa em uma gota de sangue do artista, à qual foi sobreposta nanquim. A associação entre a materialidade do trabalho e seu título é uma evidente denúncia do perigo que era associado ao sangue, sobretudo ao sangue dos soropositivos; neste caso o próprio artista, como via de contágio para o hiv. No entanto, a fragilidade do conteúdo, uma ínfima

gota, imprime sarcasmo e tristeza, revelando a ambiguidade que o artista experimenta em relação ao próprio sangue. Na constante presença da palavra (escrita, desenhada ou bordada) nos trabalhos de Lenilson, é possível de se perceber também um ímpeto pelas listas e pelos inventários. Acerca disso, Ricardo Resende afirma o seguinte: “a obra como um lugar confessional para Leonilson é repleta de índices taxionômicos: listas, números, coleções, símbolos, repetições. Seu legado se constitui como um grande arquivo, impregnado de memória viva, classificações, vida e transposições” (2012, p. 19). Resende fala também de um “caráter colecionista” (p. 19) e do “caráter taxionômico” (p. 21) desses inventários, tanto de palavras quanto de elementos gráficos que se repetem na obra de Leonilson. Tome-se, como exemplo, a obra *Prova de amor*, de 1991. Trata-se de um conjunto de quatro pequenos retângulos de lona colorida, sobre os quais foram bordadas as expressões “OS CONTRAS”, “O PÂNICO”, “O RESGATE” e “PROVA DE AMOR” (sempre em letras garrafais). Já no desenho *Ano zero km sai por preço de banana*²⁷, de 1992 (tinta preta sobre papel, 18cm x 12,5cm, pertencente ao acervo da família Bezerra Dias), vislumbramos os degraus de uma escada apoiados por uma fina haste e, abaixo da ilustração, as expressões “HONESTIDADE NÃO DÓI”, “DIGNIDADE NÃO FERE” e “NAMORAR FAZ BEM”.

Curiosamente, Ricardo Resende não menciona em nenhum momento de seu ensaio, que abre o catálogo *Leonilson – sob o peso dos meus amores*, que registra e documenta a exposição do artista realizada em Porto Alegre, em 2012, a questão da soropositividade do artista. Nossa surpresa deve-se ao fato de que, no campo dos estudos literários, essa “vocação inventarial” tem sido considerada justamente um dos índices formais das narrativas de aids. Dada    iminência da morte, principalmente nos trabalhos de artistas soropositivos que produziram sua obra anteriormente ao sucesso do tratamento da infecção de hiv/aids com o coquetel antirretroviral, essas listas são fundamentais para tentar dar sentido    completa falta de sentido causado na subjetividade do artista diante da iminência da morte. Parece-nos interessante aqui “ler” a recorrência dessas listas e inventários no mesmo sentido que faz Anselmo Peres Al  s:

As listas e os inventários, por um lado, sugerem aquilo que resta após o sem sentido da morte; por outro, evocam a questão das heranças dos falecidos em decorrência da infecção pelo HIV/aids. A herança e a impossibilidade dos amantes e companheiros de recebê-la por ocasião da morte de um homem gay apontam para uma preocupa  o com a recusa do Estado em reconhecer as parcerias entre pessoas do mesmo sexo. Mais   l  m, pode-se notar uma compulsão pelo ato de nomear e de listar a tudo e a todos. Essa estratégia retórica deve ser entendida em termos de um exercício de cataloga  o, daquilo que está ameaçado ou que foi perdido, e também em termos de uma tentativa de recupera  o de um tempo agora perdido, anterior ao advento da pandemia (ALÓS, 2019, p. 5).

Tais inventários exercem um papel de crítica social explícita nos trabalhos mais tardios de Leonilson, tal como o desenho *Os indesejáveis*, de 1993²⁸. Apenas com tinta preta sobre papel, o artista esboça com um mínimo de linhas cinco copos vazios (dois acima, dois abaixo, e um no centro). Abaixo de cada um dos copos, uma das seguintes expressões: “AIDÉTICOS”, “ÍNDIOS”, “COMUNISTAS”, “PROSTITUTAS” e “CIGANOS”. No topo da página, o título da obra, “OS INDESEJÁVEIS”, e na parte de baixo da ilustração a expressão “OS COM VENENO”.

Rafael França nasceu em Porto Alegre, onde estudou desenho, pintura e litografia. No final da década de 1970, se muda para São Paulo para estudar na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, período em que desenvolve um intenso trabalho de gravura. Em 1979, quando os imbricamentos entre arte e as novas tecnologias ainda eram incipientes, começa a trabalhar com fotocopiadoras. Conjuntamente com os artistas Mario Ramiro e Hudnilson Jr., forma o trio 3NÓS3, dedicado a intervenções urbanas. Em 1982, começa seu mestrado no Chicago Art Institute, Estados Unidos, dedicando sua pesquisa ao vídeo, à exploração de seus códigos narrativos e à manipulação de elementos da linguagem, como a sincronia entre som e imagem e o limiar entre o ficcional e o documental. Foi um dos pioneiros da videoarte brasileira. Suas produções têm uma forte marca autobiográfica, que emerge de experiências intensas e, na maioria das vezes, têm como personagens seus amigos e ele mesmo. Tal perspectiva se intensificaria a partir de 1985, quando descobre ser portador do hiv, como em *Sem medo da Vertigem* (*Without fear of vertigo*, 1987, 11min), que imbrica três tipos de narrativas audiovisuais: uma fragmentada com a edição de planos curtos que acompanha um motoqueiro que percorre a cidade; outra de planos longos e contemplativos de paisagens com uma música de fundo; e outra com depoimentos (em formato documental) de homens jovens que para a câmera falam a respeito da morte. O depoimento direto para a câmera também aparecera na composição de *O profundo silêncio das coisas mortas* (1988), em que dois jovens (talvez ex-amantes) confidenciam seus dramas amorosos à câmera em uma narrativa entrecortada que imbrica entre esses testemunhos uma colagem de cenas e planos de diferentes texturas imagéticas. Já em seu último trabalho, *Prelúdio de uma morte anunciada* (*Prelude to an announced death* – 1991), talvez o mais eloquente em relação à doença, finalizado alguns dias antes de sua morte, França confronta a própria finitude e a proximidade da morte. O vídeo branco e preto realizado em formato vertical – que hoje nos remete às gravações feitas com celular – apresenta as carícias do artista com seu namorado, Geraldo Rivello, alternando planos médios e planos detalhes, ao som de uma ária de *La Traviata*, enquanto os nomes de vários homens vítimas da aids, escritos em letras brancas, passam sobre a imagem. O vídeo encerra com uma sequência de palavras que, gradativamente, vão

compondo uma frase na mente do espectador: *above all they had no fear of vertigo* (“acima de tudo, eles não tinham medo da vertigem” [tradução dos autores]), após a qual, finalmente, é enquadrado o rosto do artista, que parece balbuciar algo inaudível. A intimidade do casal é atravessada pelos nomes das vítimas fatais da aids. Sua provocativa e instigante carreira foi interrompida precocemente em decorrência de complicações da aids, que provocaram seu óbito em 1991.

Em um período em que a doença representava uma sentença de morte que se fazia evidente por meio do corpo, de seu emagrecimento e das manchas dos sarcomas, sinais visíveis do adoecimento, os trabalhos de Leonilson e de Rafael França se voltam para suas experiências pessoais, biográficas, íntimas e subjetivas com a doença, fazendo do corpo o vetor da experiência artística, mas não seu objeto. E mesmo quando promovem uma discussão mais ampla da questão, essa é uma reflexão filosófica e existencial, atrelada à perspectiva da finitude que se aproxima, muito mais um registro poético de sua experiência do que uma denúncia ou questionamento na perspectiva coletiva da epidemia.

O CORPO COMO RESISTÊNCIA: A AIDS PÓS-COQUETEL ANTIRRETROVIRAL NO BRASIL

O advento do tratamento antirretroviral (TARV, também conhecido como *coquetel*), que começou a ser distribuído gratuitamente pelo Sistema Único de Saúde (SUS) em 1996, mudou a cara da aids no Brasil. Decorrente dos avanços do TARV, a profilaxia pós-exposição sexual ao hiv (PEP) foi implementada em 2010. E a partir de 2013, o SUS passou a disponibilizar o tratamento a todas as pessoas com hiv, independentemente de sua carga viral. E, em dezembro de 2017, o serviço público de saúde passou a disponibilizar a profilaxia pós-exposição (PrEP) em 11 estados brasileiros²⁹. Ademais das políticas públicas, foram muito importantes as atuações dos agentes da sociedade civil organizada, que participaram na configuração da resposta brasileira à pandemia. O hiv/aids deixou de ser uma sentença de morte, passando a ser encarado como uma condição crônica e resultando em importante e crescente melhora na qualidade de vida e bem-estar das pessoas com sorologia positiva até os dias atuais. Atualmente, das pessoas em tratamento, 91% apresentam resultados de carga viral indetectável e chances muito reduzidas de transmissão do hiv (Cf. PERREIRA *et alli*, 2017). Além de medidas de saúde, em 2014, foi sancionada no país a Lei nº 12.984, que pune com multa e reclusão atitudes discriminatórias contra pessoas portadoras do hiv e doentes de aids. Essa nova perspectiva de tratamento e de vida com hiv/aids teve e tem repercussão direta na maneira como os artistas passaram a abordar a questão.

O artista visual e *performer* Israel Macedo (1984) dedica-se a investigar a experiência de pessoas que vivem e convivem com o hiv. Suas obras têm uma expressiva

presença corporal seja por meio da performance, de relatos, pinturas e/ou instalações. Em *Colateral*³⁰ (2014) e *O Dia* (2016), ele trabalha a partir de relatos de pessoas portadoras do hiv. Em *Colateral*, os relatos do processo de entendimento em relação à própria sorologia são impressos em bulas de remédios antivirais, e vão da valorização da possibilidade de viver uma nova vida a partir dessa experiência até a inconformidade e o repúdio ao próprio corpo, evidenciando que nessa experiência não existem regras. Já *O Dia* é um livro que registra o depoimento de dez pessoas no exato dia em que descobriram sua sorologia positiva, no qual o texto foi impresso nas páginas com uma mistura de tinta e sangue dessas pessoas. O espectador manuseia a peça para ler os testemunhos, e apenas na última página é informado sobre o material utilizado para a impressão, levando assim o espectador a uma experiência emocional média pela surpresa do contato. Uma experiência provocativa que media a interação entre os corpos de sorologia positiva e de sorologia negativa. Na instalação *Ágora – uma unidade contraditória* (2016), Macedo apresenta o sangue de 300 pessoas soropositivas e soronegativas disposto em 1460 lâminas de microscopia, apresentadas de pé e enfileiradas sobre uma base de acrílico, testando o espectador quanto à impossibilidade de diferenciar os sangues expostos. A utilização da escrita e do sangue infectado³¹ como materialidades para a discussão artística do hiv/aids aproxima sua produção à de Leonilson.

Já sua performance *Carimbado* (2015), registrada em um vídeo³², faz referência ao termo pejorativo “carimbado” (em alusão às manchas causadas pelo sarcoma de Kaposi no corpo das primeiras vítimas da aids) – utilizado para rotular as pessoas com hiv. Nela, Macedo aparece primeiro carimbando seu corpo com o sinal de positivo (+); no vídeo, o ato de carimbar é retrocedido e, assim, as marcas vão sendo retiradas. Expoente de seu tempo, quando os tratamentos reduziram a agressividade do vírus no corpo, Macedo não apresenta um corpo debilitado pela doença, mas sim um corpo atlético, erótico e saudável. Um corpo diferente do corpo de Robert Chesley, coberto por marca do sarcoma de Kaposi, registrado por Mark I Chester na série de fotos *ks portraits with haddick & superman spandex*³³, o qual, no entanto, está como memória e compartilha a mesma energia erótica.

A 1ª Mostra *Mais Arte, Menos Aids*³⁴, realizada no Parque Prefeito Mário Covas, de 25 de novembro a 1º de dezembro, foi pensada a partir da temática da “soropositividade” entendendo a arte como ferramenta para a prevenção e o combate ao preconceito, e para isso reuniu uma nova geração de artistas ativistas e soropositivos. Entre os convidados a participar do evento estavam a artista Adriana Bertini (1971) e a artista e educadora Micaela Cyrino (1988). Adriana Bertini participou do evento dispondo seus trabalhos pelo espaço e se propondo a instigar os visitantes a experimentarem e confeccionarem peças e adereços utilizando camisinhas. Sua experimentação com as ca-

misinhas como matéria-prima para suas produções começou em 1997, e foi evoluindo e ganhado forma até se consolidar com o conceito de *Condom Couture*, com o qual participou de diversas exposições pelo mundo e promoveu várias oficinas, e que já possui vários seguidores ao redor do mundo. Entre 2006 e 2007, esteve com a exposição *Dress Up Against Aids: Condom Couture*, no Museu da UCLA, em Los Angeles, Estados Unidos. Há mais de vinte anos a ativista trabalha com a ressignificação de objetos cotidianos relacionados ao hiv/aids – camisinhas, comprimidos e embalagens de antirretrovirais – para provocar a discussão acerca dos preconceitos e estigmas em relação aos métodos de prevenção e aos tratamentos para infecções sexualmente transmissíveis, bem como para incentivar pessoas que vivem com hiv/aids a aderirem ao tratamento. Em 2018, Bertini realizou *O.X.E.S – Ativismo em exposição*³⁵ (sexo escrito ao contrário), uma exposição lúdica e didática composta por instalações, obras tridimensionais, colagens, moda, audiovisuais e séries de fotografias, peças de vestuário confeccionadas com camisinhas e esculturas com comprimidos e embalagens de antirretrovirais.

Micaela Cyrino apresentou a performance *A Soropositiva*, na qual transforma sua sorologia em discurso artístico de resistência para a prevenção e o enfrentamento dos preconceitos e desigualdades sociais que atravessam a epidemia de hiv/aids. Nasceu com hiv, a artista perdeu a mãe em decorrência de complicações da aids, e viveu em um abrigo para crianças com hiv até completar 18 anos. Já na infância, começou a conviver com o preconceito e com a indicação de não falar sobre sua condição com pessoas de fora do abrigo. Entretanto, mesmo frente à notória sorofobia da sociedade brasileira, a artista relata sentir mais forte o preconceito por ser mulher e negra do que por sua condição de soropositiva, como resume muito pontualmente: “se eu não contar que tenho hiv, as pessoas não vão saber, mas todos me olham e sabem que sou preta” (*A AIDS É UM VIÉS DO GENOCÍDIO DA POPULAÇÃO NEGRA*, 2018). Essa questão foi a potência geradora de *Cura*, performance criada durante sua residência artística no Centro de Artes Contemporâneas da Cidade de Quito, no Equador, e posteriormente apresentada em vários eventos no Brasil, colocando em foco a interseccionalidade que atravessa a pandemia brasileira de hiv/aids:

A população que mais morre em decorrência da aids é a população negra. Há um silenciamento sobre o assunto, mas não podemos deixar de dizer que a aids é um viés do genocídio da população negra. [...] As mulheres negras morrem mais em decorrência da Aids porque muitos direitos são negados a elas, inclusive o acesso à saúde integral (*A AIDS É UM VIÉS DO GENOCÍDIO DA POPULAÇÃO NEGRA*, 2018)³⁶.

Em ambas as performances, o corpo da artista é o suporte e é, também, a própria materialidade do discurso artístico e ativista, presença potente que questiona os apagamentos e os silenciamentos promovidos pelo racismo, pelo machismo e pelo sexismo imbricados nas desigualdades sociais que incidem sobre a epidemia de aids. O evento contou ainda com duas exposições. A mostra do *I Festival Internacional de Humor em DST e Aids* (de 24 de novembro a 1 de dezembro), organizado em 2004, pelo Ministério da Saúde e pelo Instituto Memorial de Artes Gráficas (IMAG), como ação do então Programa Nacional de DST e Aids, que selecionou trezentos *cartoons* advindos de vários países e regiões do Brasil em três categorias: Direitos Humanos, Tratamento e Prevenção. A mostra teve sua primeira exibição no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, e posteriormente foi apresentada em outras regiões do Brasil e do mundo. A apresentação do evento, que ainda pode ser lida na página de abertura de sua versão digital, define a intenção da proposta:

A percepção de artistas sobre a DST/HIV/aids – um mosaico colorido e espontâneo das diferentes culturas do mundo – atua nesse espaço instigante do humor e traz, sem dúvida, um rico resultado a ser trabalhado nas mais variadas formas de comunicação e educação. O principal objetivo é fixar a idéia de que a saúde é coisa séria, mesmo quando o instrumento é uma abordagem criativa, onde o riso é a estratégia para discutir importantes temas como Prevenção, Tratamento e Direitos Humanos (I FESTIVAL INTERNACIONAL DE HUMOR EM DST E AIDS, 2004).

E a *Indetectável = Intransmissível*, de 29 de novembro a 1º de dezembro, que apresentou histórias de pessoas vivendo com hiv/aids, mas com carga viral indetectável há pelo menos seis meses, estando assim com risco insignificante de transmitir o vírus por via sexual, graças à boa adesão ao tratamento.

Já o SESC São Paulo realizou a segunda edição da série de ações *Contato*, entre os dias 1º e 8 de dezembro de 2019, para promover a saúde sexual e a prevenção das Infecções Sexualmente Transmissíveis, entre elas o hiv/aids, em todas as suas unidades. Uma das ações foi a performance *Contagiar*, do artista mineiro Kako Arancibia (1985), inspirada no trabalho de Eleonora Falcão, que convida pessoas a conversar sobre qualquer assunto nas ruas, na qual se senta em frente a uma cadeira vazia segurando um cartaz com o convite: “Vamos conversar sobre hiv/aids”³⁷. Quando alguém tem coragem de sentar-se para conversar, rompe-se o ciclo de silêncio que vem sendo mantido há anos e se coloca em discussão um tema que para muitos ainda é tabu. A experiência corpórea soropositiva do artista é canalizada pela performance de maneira a disseminar informações e provocar novas perspectivas acerca das vivências das pes-

soas que vivem com hiv, expandido a discussão para além das paredes institucionais e levando-a para um ambiente aberto, fluido, vivo.

Essas produções pós-coquetel mantêm o corpo no centro da narrativa, mas de uma maneira diferente de como era para Leonilson e para Rafael França; sem a eminência de uma “morte anunciada”, os artistas soropositivos contemporâneos promovem a visibilidade e a desmistificação da infecção pelo hiv. Como em relação ao protagonismo discursivo do sangue na existência soropositiva, que aparece primeiro como vítima do preconceito em Leonilson e, depois, como ferramenta de confronto ao preconceito e à discriminação nos trabalhos de Israel Macedo³⁸. O vírus é transformado em potência de vida que atravessa o corpo, mas que não o condena (graças ao diagnóstico e ao tratamento). O corpo soropositivo a(r)tivista *queer* resiste e se expõe como um discurso para a prevenção e para o tratamento, mas também para a denúncia dos preconceitos, das desigualdades e da marginalização que ainda atravessam as políticas públicas de saúde e os discursos sociais. A questão deixa de ser a experiência corpórea do “eu”, mas a forma como esse corpo pode afetar os espectadores em relação ao hiv/aids.

VIVA A VIDA: POR UMA ARTE PARA A PREVENÇÃO

As relações da arte com as questões do hiv e da aids no Brasil são diretamente atravessadas pelos discursos sociopolíticos construídos em seu entorno e pelas políticas públicas destinadas ao seu enfrentamento. No atual momento, quando o Brasil apresenta uma das piores respostas mundiais ao enfrentamento da pandemia do COVID-19 – hoje, 25 de maio de 2020, no momento em que fazemos a última revisão antes de entregar este capítulo aos organizadores, o Brasil atinge a marca de 374.890 infectados pelo Sars-Cov-2, com o assustador número de 23.473 óbitos por COVID-19 *confirmados*³⁹ – não podemos desconsiderar os alarmantes números da prevalência e do crescimento do hiv no país. É importante evocarmos a memória de já havermos sido referência internacional no enfrentamento do hiv/aids, graças ao engajamento político-militante da sociedade civil, dos profissionais de saúde pública e das próprias pessoas vivendo com hiv, e lembrar que essa luta se vincula à própria construção histórica do SUS, cujas diretrizes incluem “a universalidade, a equidade e a integralidade” (PAIM; PEREIRA, 2010).

Conforme Richard Parker, diretor-presidente da Associação Brasileira Interdisciplinar de Aids (ABIA), o aumento nos números aponta para um fracasso nas políticas de prevenção, que vem crescendo desde o final da primeira década do século XXI, quando o Brasil assumiu um modelo de “prevenção biomédico” de “testar e tratar” em detrimento ao investimento na defesa dos direitos humanos e no enfrentamento das vulnerabilidades estruturais. Ainda segundo sua análise, essa situação se agravou

quando governos passaram a ceder às pressões conservadoras, como da bancada religiosa no Congresso Nacional, por censura às campanhas de prevenção aos grupos vulneráveis, retomando estigmas e discriminações:

A epidemia da infecção pelo HIV continua a transitar pelas desigualdades e exclusões sociais, afetando as populações mais marginalizadas e excluídas. A única maneira de mudar isto é fazer o enfrentamento real da marginalização e da exclusão. Sem isto, não vamos reconstruir uma resposta bem-sucedida em face da epidemia nas comunidades e populações mais vulneráveis (AIDS, É PRECISO ASSUMIR O FRACASSO DA PREVENÇÃO NO BRASIL, 2018).

Para reverter essa situação, Parker acredita que é preciso construir uma “pedagogia da prevenção”⁴⁰ (PARKER *et alli*, 2016) capaz de reconhecer a legitimidade de todas as expressões da sexualidade e de gênero, que respeite a diversidade das realidades e garanta a todos o acesso à informação e aos insumos para a sua prevenção. E, para isso, se faz necessária uma remobilização em favor do enfrentamento às desigualdades e à opressão, que coloque na pauta das políticas de saúde a defesa dos direitos humanos como ponto de partida para a prevenção. Nesse sentido, ademais de gritarmos nas mídias, nas comunidades, nos serviços de saúde e nos gabinetes do poder público, como sugere Parker, acreditamos ser cada vez mais imperativo a emergência de discursos artísticos *queer* que questionem os limites impostos pela heteronormatividade patriarcal, cisgênera, racista e neocolonialista, que debochem/parodiem/subvertam os discursos homofóbicos, meritocráticos e moralistas, que gozem o corpo em sua contrassexualidade, que desrespeitem as práticas da arte elitista hegemônica, que sujem a arte e seus espaços, e que em tempos de pandemias gritem “viva a vida!”, como nos ensinou Herbert Daniel.

Porque o *queer* é substantivo, verbo e adjetivo. O *queer* é radicalmente diferente das políticas identitárias que se ocultam por trás das siglas, como GLS, LGBT, LBBTTT ou LBBTTTQIA+. Mesmo quando se tenta subsumir o *queer* em uma sigla, o *queer* escapa, como areia pelos dedos, das tentativas de fixação e cristalização identitárias. O *queer* é *liquidez*, é plasticidade, é fluxo, movimento, errância e metamorfose permanente. É processo sem *telos*. O *queer* não vem dos Estados Unidos, tampouco da academia anglófona (embora essa “origem” tenha se consagrado como seu discurso fundacional). O *queer* vem das ruas, de muitas e diferentes ruas, em diferentes temporalidades, em diferentes geografias e latitudes. O *queer* é poliglota, e seu discurso é marcado pela heteroglossia. O *queer* fala diferentes línguas, e tem diferentes nomes. O *queer* é uma política (talvez várias, complementares); o *queer* é uma epistemologia (talvez, mais de uma); o *queer* é uma estratégia de ação e de resistência aos abusos heteronormativos

e ao Terror de Estado heterossexual. O *queer* é o lugar epistêmico que nos interessa, a partir do qual nós falamos. E é também o lugar epistêmico e a condição existencial dos artistas cujas obras nos afetaram e nos instigaram a realizar um diálogo virtual e a distância, em tempos de isolamento social, cujo resultado apresentamos agora no formato desse texto/diagnóstico/intervenção⁴¹.

NOTAS

1. Segmentos populacionais mais vulneráveis ao hiv/aids com prevalência de contaminação superior à média nacional: profissionais do sexo, pessoas que usam drogas injetáveis, pessoas trans, pessoas privadas de liberdade, gays e outros homens que fazem sexo com homens – e seus parceiros sexuais.
2. Em sua fala à imprensa, em 20 de março de 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/leonardo-sakamoto/2020/03/20/gripezinha-menosprezo-de-bolsonaro-por-coronavirus-o-tornou-cumplce.htm>. Acesso em: 06 maio 2020.
3. O texto “La invención de una epidemia”, de Giorgio Agamben, foi publicado pela primeira vez em 26 de fevereiro de 2020, em italiano. A tradução para o espanhol foi compilada no livro coletivo *Sopa de Wuhan* (VV.AA., [s./l.]: ASPO, 2020, p. 17-20). Disponível em: <https://www.medionegro.org/wp-content/uploads/2020/04/ASPO1.pdf>. Acesso em: 06 maio 2020.
4. Neste artigo assumiremos a grafia das siglas hiv e aids em minúsculas, confluindo assim com a posição adotada pelo escritor e ativista Herbert Daniel em seus ensaios e manifestos, com a intenção de diminuir o protagonismo do vírus e da doença frente à vida do indivíduo (DANIEL; PARKER, 1991, p. 47-52).
5. Conforme Decreto nº. 9.761, de 11 de abril de 2019, assinado por Jair Messias Bolsonaro (Presidente da República), Sérgio Moro (Ministro da Justiça), Luiz Henrique Mandetta (Ministro da Saúde), Osmar Terra (Ministro da Cidadania) e Damares Regina Alves (Ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/decreto/D9761.htm. Acesso em: 05 maio 2020.
6. Conforme Decreto No. 9.795, de 17 de maio de 2019, assinado por Jair Messias Bolsonaro (Presidente da República), Paulo Guedes (Ministro da Economia) e Luiz Henrique Mandetta (Ministro da Saúde). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/decreto/D9795.htm. Acesso em: 05 maio 2020.
7. A nota de repúdio intitulada “Política de morte: o fim do departamento de Aids” foi publicada no site da Associação Brasileira Interdisciplinar de Aids (ABIA), e contava também com as assinaturas da Articulação Nacional de Luta contra a Aids – ANAIDS; do Fórum de ONG’s Aids/SP – FOAESP; do Grupo de Apoio à Prevenção da Aids/RS – GAPA/RS; do Grupo de Incentivo à Vida – GIV; e da Rede Nacional de Pessoas Vivendo com hiv.
8. Campanha lançada pelo Ministério da Saúde em outubro de 2019. Disponível em: <http://www.aids.gov.br/pt-br/campanha/2019-campanha-de-ist-sem-camisinha-voce-assume-esse-risco>. Acesso em: 18 maio 2020.
9. O título do filme é uma homenagem ao escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, morto em 1996, em decorrência de complicações da aids, e as suas quatro “Cartas para além dos muros”, publicadas em sua coluna no jornal *O Estado de S. Paulo*, nas quais confidenciou aos leitores suas angústias e sofrimentos com o diagnóstico positivo para hiv, o cotidiano do hospital e

suas reflexões como paciente soropositivo. Posteriormente, essas quatro “cartas” (na verdade, cada uma delas era uma crônica que Caio Fernando Abreu publicava em sua coluna em *O Estado de São Paulo*) foram reunidas e publicadas no volume póstumo *Pequenas epifanias* (1997), volume de crônicas anteriormente publicadas na imprensa periódica.

10. A data foi instituída em outubro de 1987 na Assembleia Mundial de Saúde, com apoio da Organização das Nações Unidas – ONU, e passou a ser adotada no Brasil, via portaria do Ministério da Saúde, a partir de 1988.

11. Cf. imagem disponível em: <https://nomoi.hypotheses.org/198>. Acesso em: 26 maio 2020.

12. Keith Haring. *Ignorance = Fear, Silence = Death* (1989). Poster. Dimensões: 61 cm x 110 cm. Imagem disponível em: https://c2.staticflickr.com/6/5221/5831642107_o81f66e4d3_z.jpg. Acesso em: 26 maio 2020.

13. Cf. website disponível em: <https://queernationnny.org>. Acesso em: 26 maio 2020.

14. Cf. *Silence=death* (1989), de David Wojnarowicz. Disponível em: <https://elephant.art/iotd/andreas-sterzing-david-wojnarowicz-silence-death-1989/>. Acesso em: 26 maio 2020.

15. Cf. *Selfportrait* (1989), de Mark Morrisroe. Disponível em: https://img.culturacolectiva.com/content/2016/10/morrisroe-.jpg?_ga=2.100130782.1150220781.1590282891-1209820261.1582835716. Acesso em: 26 maio 2020.

16. Cf. o website disponível em: <https://nycaidsmemorial.org/wad2018/>. Acesso em: 26 maio 2020.

17. Cf. Fotos da série *Tristeza (Sadness)*, de William Yang. Disponível em: https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?img=26853_19&irn=26853&vid=20. Acesso em: 26 maio 2020.

18. *Tom Moran – Pessoas com aids*, de Nicholas Nixon (1987). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/50239>. Acesso em: 26 maio 2020.

19. *The Face of AIDS*, de Thereza Frare, 1990. Disponível em: <http://100photos.time.com/photos/therese-frare-face-aids>. Acesso em: 26 maio 2020.

20. Para saber mais sobre as condições nas quais o ensaio foi produzido, bem como a utilização da foto, que foi premiada com o *World Press Photo*, consultar o artigo de Anselmo Peres Alós intitulado “Corpo infectado/*corpus* infectado: aids, narrativa e metáforas oportunistas” (2019).

21. Em 1983, o *Jornal Notícias Populares* trazia a seguinte manchete: “Peste gay já apavora São Paulo”.

22. Cf. Capa da referida edição da *Veja* em: https://cdn-images-1.medium.com/max/1200/0*-jl6knXN5zdOhSaZ9. Acesso em: 25 maio 2020.

23. Essa foi uma importante e extensa mostra, organizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 1984, com a presença de 123 artistas, entre os quais estavam Alex Vallauri, Ana Maria Tavares, Beatriz Milhazes, Cristina Canale, Daniel Senise, Ester Grinspum, Frida Baranek, Gonçalo Ivo, Jorge Guinle, Karin Lambrecht, Leda Catunda, Luiz Zerbini, Luiz Pizarro, Mônica Nador, Sérgio Romagnolo, Nelson Felix e Elizabeth Jobim, entre outros.

24. Disponível em: <https://www.projetoleonilson.com.br/>. Acesso em: 19 maio 2020.

25. Disponível em: <https://www.projetoleonilson.com.br/conteudo.aspx?id=2&ids=6&seq=0>. Acesso em: 19 maio 2020.

26. Imagem disponível em: https://cdn-images-1.medium.com/max/800/1*hqfj_A3qT3TB7_hbjPIOTg.jpeg. Acesso em: 19 maio 2020.

27. Disponível em: <https://www.projetoleonilson.com.br/acervo/imagens/PL.0052.0.00-00.jpg>. Acesso em: 19 maio 2020.

28. Disponível em: http://1.bp.blogspot.com/-A8So2Xh38Bo/VgnUapo6-6I/AAAAAAAAAPY/HedYMPNRiDs/s1600/IMG_20150904_095229100.jpg. Acesso em: 10 maio 2020.

29. Profilaxia indicada pela Organização Mundial de Saúde (OMS) às populações-chave desde 2012.

30. Imagem da obra disponível em: https://www.universoaa.com.br/wp-content/uploads/2015/06/Colateral_Museu_de_Arte_Brasileira_MAB.jpg. Acesso em: 20 maio 2020.

31. Na verdade, a questão do *status* sorológico de Israel Macedo é controversa. Parece-nos que o artista joga com a questão derridiana da *indecidibilidade*, ora com fins políticos, ora com fins de legitimação do ativismo que sua arte promove em torno da questão da pandemia de hiv/aids. Na esteira de seu próprio depoimento pessoal em uma campanha para arrecadação de fundos para a construção de sua obra, Macedo apresenta-se, “para fins didáticos”, como soropositivo. Tendo isso em vista, presumimos aqui o status sorológico que ele declara nessa ocasião: “Você deve estar se perguntando se sou soropositivo. Esta é uma pergunta que se tornou bastante corriqueira em minha vida. Já respondi que sim, que não, que sou artista, já deixei na dúvida, não respondi. Mas o que realmente penso quando me perguntam é qual a razão para a pergunta. Entendo que isto é algo muito pessoal, e justamente acaba criando rótulos desnecessários. Inclusive existe uma lei que dá o direito a quem é soropositivo de comunicar sua sorologia só a quem achar que deve. E entendo que não deveria haver separação entre soropositivos e soronegativos, somos todos humanos. // *Para ser mais didático vou me colocar como um soropositivo. Se eu sei disto, tomo meus remédios e entendo as minhas responsabilidades, qual mal eu poderia te fazer?* // *O que você deveria saber e infelizmente quase ninguém sabe é que soropositivos em tratamento não é um ser ‘perigoso’, não contamina ninguém. Pesquisas já provaram isto. O problema é quem não sabe da sua sorologia, e ainda hoje existem pessoas que nunca se testaram para HIV. Isto sem falar do mais comum, pessoas como uma senhora que costumava ser muito solícita com meus trabalhos decorativos, e que me disse dias atrás: ‘Isto não me interessa’. É provável que também*

não interessava para parte dos 35 milhões de pessoas vivendo com o vírus hoje no mundo, ou às mães, pais, avó, companheiros e amigos destas pessoas. // A grande questão é que este interesse pode acabar surgindo de forma desafortunada e tardia. E também é esta falta de interesse ou discussão sobre o assunto que alimenta a insegurança em todas as pessoas, independentemente de sua sorologia, gerando traumas, medos e alimentando o preconceito” (MACEDO, Israel. “Arte e HIV”. Disponível em: <https://www.kickante.com.br/campanhas/arte-e-HIV-ajude-o-artista-israel-macedo>. Acesso em: 26 maio 2020 – grifo nosso).

32. Uma versão em baixa resolução da gravação em vídeo dessa performance pode ser acessada na conta pessoal de Facebook™ do artista, disponível em: <https://www.facebook.com/israelmacedo.art/videos/israel-macedo-carimbado-2015/1095588230500948/>. Acesso em: 23 maio 2020.

33. *Robert Chesley - ks portraits with harddick & superman spandex #4*, de Mark I Chester (1994). Disponível em: <http://www.markichester.com/dotc/chsly4.html>. Acesso em: 20 maio 2020.

34. Organizada por iniciativa da Associação Paulista Viva e da Agência de Notícias da Aids com o apoio da Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente, do Programa Municipal de DST/Aids de São Paulo, da DKT do Brasil, da ONG AHF Brasil, da farmacêutica GSK, da Bayer e da Gilead Sciences.

35. A exposição teve participação da artista visual e médica Fabiana Gabaskallás, e curadoria da artista visual Lucrécia Couso, em parceria com o médico infectologista Rico Vasconcelos, e contou com o apoio da Un aids, do Instituto Cultural Barong, do Fundo PositHIVo e da Impulse São Paulo. Cf. outras informações em: https://un aids.org.br/wp-content/uploads/2019/04/2019_04_03_Press-Release-OXES.pdf. Acesso em: 20 maio 2020.

36. Conforme dados do Ministério da Saúde, em 2017, 58,1% dos casos de hiv registrados ocorreram em pessoas negras (PERREIRA *et alli*, 2017).

37. Cf. foto da performance, disponível em: https://www.abrasco.org.br/site/wp-content/uploads/2018/09/Aids_labs.jpg. Acesso em: 20 maio 2020.

38. Vale destacar que apenas agora, em 2020, o Supremo Tribunal Federal derrubou a determinação – da Anvisa e do Ministério da Saúde – que proibia homens que houvessem mantido relação sexual com outros homens nos últimos 12 meses de fazerem doação de sangue – considerando-a inconstitucional e discriminatória.

39. Chamamos a atenção para os fenômenos de subtestagem (falta de testes para todos os casos suspeitos de infecção no país) e subnotificação. As extrapolações que vem sendo apontadas sugerem que para cada caso notificado há outros três não notificados, segundo as projeções mais otimistas, e que para cada caso notificado há entre 13 e 19 casos não notificados, nas projeções mais pessimistas. Cf. <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em: 25 maio 2020. Cf. também <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-brasil/2020/05/18/pesquisa-faz-subnotificacao-da-covid-19-no-rio-de-janeiro.htm>, bem como <https://valor.globo.com/>

brasil/noticia/2020/05/04/covid-avanca-no-interior-e-atinge-cidades-de-menor-porte.ghlml, acessados em: 25 maio 2020.

40. Os autores recorrem ao conceito freireano de pedagogia *como um processo de conscientização*, no qual quem aprende é instigado a compreender e a interagir com o conhecimento em um dueto dinâmico com quem ensina, marcada pelo princípio ético dialógico.

41. Cf. ALÓS (2009; 2013; 2017a e 2017b).

REFERÊNCIAS

I FESTIVAL INTERNACIONAL DE HUMOR EM DST E AIDS. Ministério da Saúde, 2004. Disponível em: <http://www.ccms.saude.gov.br/aids/index.php>. Acesso em: 12 maio 2020.

A AIDS É UM VIÉS DO GENOCÍDIO DA POPULAÇÃO NEGRA”, diz Micaela Cyrino, em mostra sobre arte e diversidade. *Agência de Notícias da Aids*. 11 maio 2018. Disponível em: <https://agenciaaids.com.br/noticia/a-aids-e-um-vies-do-genocidio-da-populacao-negra-diz-arte-e-educadora-micaela-cyrino-em-mostra-sobre-arte-e-diversidade/>. Acesso em: 12 maio 2020.

ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

AGAMBEN, Giorgio. “La invención de uma epidemia”. In: VV.AA. *Sopa de Wuhan*. [s./l.]: ASPO, 2020. Disponível em: <http://iips.usac.edu.gt/wp-content/uploads/2020/03/Sopa-de-Wuhan-ASPO.pdf>. Acesso em: 11 maio 2020.

AIDS, É PRECISO ASSUMIR O FRACASSO DA PREVENÇÃO NO BRASIL – entrevista com Richard Parker. *Associação Brasileira de Saúde Coletiva*. 25 jun. 2018. Disponível em: <https://www.abrasco.org.br/site/noticias/saude-da-populacao/aids-e-preciso-assumir-o-fracasso-da-prevencao-no-brasil/34769/>. Acesso em: 17 maio 2020.

ALÓS, Anselmo Peres. “Corpo infectado/corpus infectado: aids, narrativa e metáforas oportunistas”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis/UFSC, n. 27, v. 3, e57771, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/1806-9584-2019v27n357771/42081>. Acesso em: 10 maio 2020.

ALÓS, Anselmo Peres (Org.). *Poéticas da masculinidade em ruínas: o amor em tempos de aids*. Santa Maria: PPG-L Editores / CNPq, 2017a.

ALÓS, Anselmo Peres. *Leituras a contrapelo da narrativa brasileira: redes intertextuais de gênero, raça e sexualidade*. Santa Maria: PPG-L Editores / CNPq, 2017b.

ALÓS, Anselmo Peres. *A letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano*. Florianópolis: Mulheres, 2013.

ALÓS, Anselmo Peres; SCHMIDT, Rita T. “Margens da poética/poéticas da margem: o comparatismo planetário como prática de resistência”. *Organon* (UFRGS), Porto Alegre, v. 23, n. 47, p. 129-145, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/174133>. Acesso em: 25 maio 2020.

DANIEL, Herbert; PARKER, Richard. *Aids: dois olhares se cruzam numa noite suja – a terceira epidemia. Ensaios e tentativas*. São Paulo: Iglu, 1991.

FILME ESCREVE ‘UMA NOVA CARTA PARA ALÉM DOS MUROS’ para acabar com o estigma sobre o HIV. *UNAIDS*, 07 out. 2019. Disponível em: <https://unaids.org.br/2019/10/filme-escreve-uma-nova-carta-para-alem-dos-muros-para-acabar-com-o-estigma-sobre-o-hiv/>. Acesso em: 16 maio 2020.

MACEDO, Israel. “Arte e HIV”. Disponível em: <https://www.kickante.com.br/campanhas/arte-e-hiv-ajude-o-artista-israel-macedo>. Acesso em: 26 maio 2020.

QUEER NATION. *Manifesto Queer nation*. [Cadernos de Leitura No. 53 / Série Intempestiva]. Tradução de Roberto Romero. Edições Chão da Feira: Belo Horizonte, 2016. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/11/SI_cad53_ManifestoQueerNation.pdf. Acesso em: 14 maio 2020.

PAIM, Jairnilson Silva; SILVA, Lígia Maria Vieira da. “Universalidade, integralidade, equidade e SUS”. *BIS, Bol. Inst. Saúde*, São Paulo, v. 12, n. 2, ago. 2010. Disponível em: http://periodicos.ses.sp.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-18122010000200002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 24 maio 2020.

PARKER, Richard; GAVIGAN, Kelly; RAMIREZ, Ana; MILNOR, Jack; PEREZ-BRUMER, Amaya; TERTO Jr., Veriano. “Pedagogia da prevenção: reinventando a prevenção do HIV no século XXI”. In: Observatório Global / Observatório Nacional de Políticas de Aids (Org.). *Perspectiva e Política*. Novembro de 2015, Rio de Janeiro, ABIA. Disponível em: http://abiaids.org.br/wp-content/uploads/2015/11/PolicyBrief_portugues_jan2016.pdf. Acesso em: 20 maio 2020.

PEREIRA, Gerson Fernando Mendes *et alli*. “HIV/aids, hepatites virais e outras IST no Brasil: tendências epidemiológicas”. *Rev. bras. epidemiol.*, São Paulo, v. 22, supl. 1, e190001, 2019. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-790X2019000200100&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 24 maio 2020.

POLÍTICA DE MORTE: o fim do departamento de Aids. *Associação Brasileira interdisciplinar de Aids*, Rio de Janeiro, 22 maio 2019. Disponível em: <http://abiaids.org.br/politica-de-morte-o-fim-do-departamento-de-aids/32852>. Acesso em: 14 maio 2020.

RESENDE, Ricardo. “Em busca da comunicação”. In: *Leonilson – sob o peso dos meus amores*. Fundação Iberê Camargo: Porto Alegre, 2012. p. 11-28.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora / Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

02

EM TEMPO DE MONSTROS

LENORA ROSENFELD

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
lennel@terra.com.br

Este ensaio é sobre as várias interpretações que podem surgir nos momentos em que o ser humano se defronta com doenças que podem levar à morte. Eu gostaria de salientar que o que escrevo a seguir é uma opinião puramente pessoal, relacionada ao momento que estamos vivendo de pandemia. Durante as pandemias, emergem os medos que, às vezes, são representados por monstros, que nas primeiras experiências de vida habitam o mundo infantil. Este fato me remete anos atrás, durante meu mestrado, quando uma criança com medo de bruxas, me pediu para pintar uma. O pedido, de intenso valor emocional para mim, reacendeu uma antiga vontade pessoal pelo tema de bruxas e demônios, interesse que se desenvolveu e que se consolidou nos meus estudos sobre as “Pinturas Negras” de Goya.

Atualmente, o nosso monstro chama-se Coronavírus. Me chamou a atenção outro dia, novamente, quando crianças me trouxeram à tona o mesmo assunto, enquanto brincavam de três porquinhos. Cada uma representava um porquinho, que classificaram em ordem de idade. Minha surpresa foi quando declararam que o lobo mau era o Coronavírus.

Voltando para o meu Mestrado, no esforço para bem atender à solicitação pueril sobre bruxas e monstros, procurei auxiliar minha imaginação recorrendo aos livros de contos de fadas de minha infância. Do ponto de vista estritamente psicológico e subjetivo, a convivência com essas imagens pareceu-me progressivamente como uma solicitação para um “encontro” com símbolos ou sinais importantes de minha vida interior. Do esfor-

ço para atender a essa solicitação, resultou o primeiro quadro do *stricto sensu*, a pintura de uma bruxa, intitulada “Auto-retrato I” (Figura 1) e, a seguir, as pinturas “ O Bruxo “e “A serpente” (Figuras 2 e 3), entre outras.



FIGURA 1

LENORA ROSENFELD, *AUTO-RETRATO I*, ACRÍLICA S/TELA 60 x 73CM, PORTO ALEGRE, 1992.

FOTO: EGIDIO PANDOLFO.



FIGURA 2

LENORA ROSENFELD, O BRUXO, 53,5 x 64,5 cm, PORTO ALEGRE, 1992.

FOTO: LENORA ROSENFELD.



FIGURA 3

LENORA ROSENFELD, A SERPENTE, 100 X 80 CM, PORTO ALEGRE, 1993.

FOTO: EGIDIO PANDOLFO.

Uma segunda associação foi importante para expandir ainda mais o campo das imagens temáticas a explorar. Ao buscar representações da figura de Lilith na pintura, fui levada a reexaminar as “Pinturas Negras” de Goya, nas quais a personagem cabalística aparece como o correspondente feminino do demônio. Nesses quadros de Goya, que eu já havia estudado cuidadosamente no passado, estão magnificamente representadas toda a sorte de criaturas monstruosas, além de bruxas e demônios. Em Goya, esses monstros ou demônios são seres humanos desprovidos das máscaras cotidianas, usadas para velar ou esconder o que existe fora do controle da razão humana.

Em estudo intitulado “O Estranho” [Das Unheimliche], Freud apresenta subsídios valiosos para a compreensão do papel que símbolos como bruxas e demônios desempenham em nossa vida psicológica e em nossas produções culturais. Durante o desenvolvimento da minha pesquisa utilizei esses subsídios para, de um lado, esclarecer as fontes e o significado desse material simbólico e assim explorar melhor suas virtualidades no meu imaginário e, de outro lado, para identificar as fontes do interesse potencial do espectador nessa temática.

Em que consiste a estranheza e o temor que causam em muitos de nós as figuras e histórias de bruxas, demônios e duendes? E por que, apesar disso, tais entidades ocupam lugar tão proeminente no imaginário da maior parte das sociedades conhecidas? O que representa sua estranheza atemorizante? A língua alemã, nos lembra Freud, reúne na palavra “estranho” toda uma gama de significados que normalmente associamos com aquelas entidades. “Estranho” em alemão diz-se “das Unheimliche”, adjetivo substantivado que significa literalmente “o não familiar”, conotando ainda valores como “o inquietante”, “o sinistro”, “o lúgubre”, “o medonho”, “o numinoso” etc.

É difícil determinar se o que tomamos por estranho é, do ponto de vista emocional, apenas um elemento interno assustador ou se, além disso, está associado a outros afetos. Contudo, seja qual for a alternativa que aceitemos, “o estranho” não deve ser entendido como algo que é inteiramente novo ou completamente alheio a nós. “O Estranho”, diz Freud, refere-se a algo que nos é familiar e há muito estabelecido em nossa vida mental, mas que foi alienado por um processo psicológico de repressão. Nesse sentido, o criador da Psicanálise lembra com aprovação a definição do “estranho” oferecida pelo filósofo alemão Schelling: “estranho é o nome de tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (SCHELLING apud FREUD, 1976, p. 281).

Segundo a Psicanálise, esses elementos “estranhos” estão associados à onipotência dos pensamentos — por exemplo, à realização mágica de desejos, à existência de poderes secretos maléficos ou à crença no retorno dos mortos — em suma, a formas primitivas de pensamento. O aparecimento da experiência da “estranheza”, no

sentido definido acima, indica que de algum modo formas de pensar de nossos antepassados, já racionalmente superadas, retornam a nossa vida mental. Neste caso, como em tantos outros, crenças primitivas permanecem em nós como uma herança. Segundo Kappler:

[...] o duplo mecanismo de projeção das fantasias e de recriação da realidade é ilustrado no monstro: esta é uma maneira de ver ao mesmo tempo o que não se vê ordinariamente e o que não se gostaria de ver: nele se conjugam angústia e desejo. Além disso, como ocorre com a tentação, o monstro é apenas um episódio da experiência humana, é apenas uma das fases pelas quais o homem passa na busca de si mesmo. Tal é o sentido dos monstros que se postam no caminho dos heróis místicos: Gilgamesh, Ulisses, Édipo..." (KAPPLER, 1994, p. 368).

Os monstros [e entidades assemelhadas, como bruxas, demônios, duendes etc.] parecem possuir uma certa perenidade histórica em razão de sua função dentro do psiquismo humano. Em diferentes épocas encontramos narrativas e teorias a respeito dessas entidades, o que demonstra a universalidade do interesse sobre o tema. Isto reforça, do ponto de vista antropológico, a concepção freudiana sobre a relação do monstruoso e do estranho com as pulsões humanas fundamentais.

Demônios, bruxas, feiticeiros e duendes de toda a sorte povoam o imaginário das mais diferentes sociedades, mesmo as contemporâneas. Lilith, a mulher-feiticeira, é apenas uma das encarnações paradigmáticas desse processo humano recorrente de projeção de temores e formas de pensar primitivos. O caráter universal e permanente dessas fantasias e das entidades que lhes correspondem, atesta o interesse do tema para compreensão da experiência humana. Em casos como esse, não parece pairar dúvida sobre a relevância da "iluminação" que o artista pode lançar sobre essa experiência humana, ao traduzir pictoricamente esse mundo de fantasias e temores por todos partilhados.

Um exemplo mais objetivo no campo da pintura desta questão, voltamos a Goya, que escolheu as bruxas como tema das "Pinturas Negras" para satirizar a Inquisição. Adotou este tema como uma expressão de realidades e não como uma crença comum entre as pessoas mais velhas ou de classe social mais baixa. O tema de bruxas impôs-se para Goya através de um trabalho de Leandro Fernández Morantin, seu amigo pessoal, sobre uma Relação do Auto da Fé, referente às atividades da Inquisição, em 1610. O artista quis tornar evidente a irracionalidade do mundo da superstição, apresentando e combatendo seu caráter absurdo através de imagens de feiura e bestialidade. Ao mesmo tempo, Goya também sofreu a influência das representações teatrais, em moda na época, muito particularmente daquelas realizadas pelo produtor de te-

atro e “showman”, Étienne Gaspard Robertson. Robertson explorava em exibições públicas efeitos fantasmagóricos obtidos através da manipulação de luz e sombra e por meio de truques da câmara escura. A intenção de Robertson era mostrar como esses efeitos aterrorizantes eram ilusões, perpetuadas pela superstição no interesse dos maus governos (1820).

Na “Quinta del Sordo”, Goya bem pode ter querido explorar os mesmos efeitos fantasmagóricos usados por Robertson no teatro. Trabalhando na Quinta, com grande liberdade e afincado, Goya produziu sem a preocupação de tornar pública sua criação, o que aparentemente nunca pretendeu fazer (LICHT, 1983, p. 159).

Alguns autores não excluem o gosto pessoal do artista pela representação desses assuntos, pois como Goya mesmo escreveu, “el sueño de la razón produce monstruos” (FERRARI, 1978, p. 19). Em outro contexto, ainda, o artista escreveu: “a fantasia abandonada pela razão produz monstros impossíveis.” (BUENDIA, 1990, p. 9). Em contato com a nobreza, Goya tornou-se um “ilustrado”, mas dentro de si guardou sua origem camponesa, cheia de referências e símbolos que haveria de utilizar em sua pintura. Quando criança, seus avós bascos lhe contavam histórias de bruxas e gnomos. Muitos anos mais tarde, com a chegada da surdez e com a introspecção decorrente do silêncio, essas imagens ressurgiram e se impuseram sobre o racionalismo tardiamente conquistado.

Na pintura de Goya, menciono a do Saturno. Neste quadro, Saturno é representado devorando seu filho. Ao devorar-lhe a cabeça, um esguicho de sangue é projetado de sua boca. A vítima não parece um feto e a figura central pode ser vista como Satanás, que poderia ser também Saturno. Saturno-Satanás surge de um paisagem escura ao fundo, e parece ter um pé malformado, tal como Satanás. Desse modo, a figura central não deve ser tomada apenas como uma figura antropofágica, mas também o benfeitor da feitiçaria, um demônio do Sabbath das bruxas.

As festas saturnais dos romanos antigos eram dedicadas a Saturno e celebradas no sábado, dia que o Deus era homenageado. Saturno, para os romanos, era o herói civilizador, aquele que ensinava o cultivo da terra. Nas festas dedicadas a ele, as relações sociais eram invertidas, pois os senhores é que serviam seus escravos na mesa. Tal costume recordava o fato de Saturno ter destronado o próprio pai, Urano. O Saturno canibalesco poderia também significar a Espanha devorando seus próprios filhos ou os espanhóis devorando-se uns aos outros. Na época de Goya, a antiga Espanha da monarquia absoluta era considerada pelos liberais como um regime governado por Saturno. Os espanhóis liberais, que contavam com a simpatia de Goya, agora vivendo sob um governo constitucional, temiam a volta do antigo regime, que identificavam com uma Espanha antropofágica. Assim, Saturno e Satanás poderiam ser vistos, no

contexto político da Espanha de Goya, como um dos maiores destruidores. Podiam representar ainda a ruína da Espanha por Napoleão e pela Inquisição, na concepção dos liberais espanhóis e de Goya.



FIGURA 4
FRANCISCO DE GOYA, SATURNO
DEVORANDO UM FILHO,
ATUALMENTE ÓLEO S/TELA 146x83
CM, 1820-23, MUSEU DO PRADO
MADRI, ESPANHA¹.



Num registro mais psicológico, o *Saturno* de Goya pode ser lido como sendo a divindade grega do tempo, Cronos, o devorador de crianças, que poderia estar refletindo a preocupação de Goya com a passagem do tempo, com seu envelhecimento. Por fim, Saturno está ainda relacionado à palavra “saturnismo”, doença provocada pelo chumbo que deixava seus manipuladores, entre eles os artistas, com o temperamento melancólico, triste e silencioso.

O quadro de Rubens sobre o mesmo tema [“Saturno devorando seus filhos”] era do conhecimento de Goya, já que pertencia à coleção real. A interpretação do tema por Rubens transforma o mito em drama e facilita o controle do sentimento de repulsa, já que integra ação e expressão. Na pintura de Rubens, ao contrário da de Goya, o tema se manifesta através de uma ação intensa das personagens, Saturno e a criança. Rubens e seu público conheciam os aspectos brutais e ativos da estória, traduzidos pelo pintor holandês.

FIGURA 5

PETER PAUL RUBENS, *SATURNO DEVORANDO O FILHOS*, ÓLEO SOBRE MADEIRA, 182 X 87 CM, 636-1638, MUSEU DO PRADO, MADRI, ESPANHA².

A versão de Goya do mito traduz a loucura e a ferocidade de uma maneira silenciosa e sem ação. Na tela de Rubens, ao contrário, as figuras realizam seus destinos de maneira dramática. Na pintura de Rubens a criança grita por ajuda, enquanto no afresco de Goya, nenhuma reação previsível em relação ao que está acontecendo encontra-se retratada.

A pintura de Rubens, como o mito grego original, repousa em um julgamento moral. O elemento selvagem é um princípio do caos, que deve ser suplantado pela ordem moral e assim dar início a um mundo melhor. Na pintura de Goya, não encontramos tal julgamento, e nem esta esperança. O instinto agressivo é elevado a condição de princípio universal: caos é a origem e o fim da vida. Além dessas interpretações, parece plausível que esta pintura tenha representado para Goya as superstições maléficas e as falsas crenças contra as quais ele lutava – como por exemplo a lenda de que os judeus matavam crianças cristãs para celebrar a sua Páscoa. Esta mesma falsa crença também recaía sobre as bruxas, pois se dizia que elas sacrificavam crianças no Sabbath.

Essa obra de Goya também nos possibilita a comparação com a pandemia que estamos vivendo no ano 2020, enquanto Saturno devorou o filho, o Coronavírus devora principalmente os velhos, nos fazendo reviver os medos, o isolamento, a dor e quiçá, a morte de milhares. Goya não viveu uma pandemia na forma de doenças, mas viveu a brutalidade da guerra e os reflexos da Inquisição em 1610, que provocaram a morte de milhões de pessoas, como uma pandemia de proporções como a que estamos vivendo.

NOTAS

1. Fonte: Wikipédia. ©wikicommons. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Saturno_devorando_um_filho. Acesso em: 10 maio 2020.
2. Fonte: Wikipédia. ©wikicommons. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Saturn_\(Rubens\)#/media/File:Rubens_saturn.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Saturn_(Rubens)#/media/File:Rubens_saturn.jpg). Acesso em: 10 maio 2020.

REFERÊNCIAS

- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BUENDIA, Rogelio. *Goya*. New York: Arch Cape, 1990.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*: 5a ed. Rio de Janeiro: José Olimpo, 1991.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*: São Paulo: Moraes, 1984. lo: Pioneira, 1992.
- FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. *Fruto proibido um olhar sobre a mulher*. São Paulo: Pioneira, 1992.
- FERRARI, Lafuente E. *Los caprichos de Goya*: Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- FREUD, Sigmund, *O estranho*. In: ___. *Além do princípio do prazer*: São Paulo: Imago, 1976. Vol. 18. p. 273-318.
- GOMBRICH, E. H. *Freud y la psicología del arte*: Barcelona: Barral, 1971.
- GUILLAUD, Jacqueline and Maurice. *Goya: the phantasmal vision*: New York: Clarkson N. Potter-Guillaud, 1987.
- GULLAR, Ferreira. *Estética do objeto ausente*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 30 jun. 1991. Caderno Idéias/ Ensaio, p. 10-11.
- KAPPLER, Claude. *Monstros demônios e encantamentos no fim da idade média*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. 497 p.
- KOLTUV, Barbara Black. *O Livro de Lilith*: 3a ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
- LASCAULT, Gilbert. *Le monstre dans l'art occidental un problème esthétique*: Paris: Klincksieck, 1973.
- LICHT, Fred. *Goya, the origins of the modern temper in art*: New York: Icon, 1983.
- MALLEUS MALEFICARUM. *O martelo das feiticeiras*: 7a edição, Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Rio de Janeiro: Grifo Publishers, 1969.
- MULLER, Priscilla E. *Goya's black paintings*: New York: The Hispanic Society of America, 1984. 253 p.
- PONGE, Robert et. al. *O surrealismo*: Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1991.
- ROSENFELD, Lenora. *Bruxas, Monstros e demônios: uma representação pictórica*: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, (Dissertação) Programa de Pós Graduação, UFRGS, Porto Alegre, 1995.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*: Porto Alegre: L&PM, 1976.

SCHOLEM, Gershom, *Walter Benjamin e il suo angelo*: 2a ed. Milano: Piccola Biblioteca Adelphi, 1981.

SCHOLEM, Gershom *La kabbalah e il suo simbolismo*: Torino: G. Einaudi, 1980.

SEGAL, Hanna. *Uma concepção psicanalítica da estética*: In ___. Melanie Klein et al. Temas de psicanálise aplicada. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. p. 97- 122.

TRUCCHI, Lorenza. *Francis Bacon*: Milano: Fratelli Fabbri, 1975..

WRIGHT, Patricia. *Goya o guia visual essencial para conhecer sua vida e arte e as influências que caracterizam seu trabalho*: São Paulo: Manole, 1993.

03

OBSERVACIONES DESDE LA VENTANA: EL IR SIENDO EN EL ARTE

EDWARD PÉREZ-GONZÁLEZ

Universidad del Zulia
edward.perezgonzalez@mail.mcgill.ca

CHARLES GUILBERT

Université de Québec à Montréal
charlesguilbert@videotron.ca

En medio de las ruinas del mundo de lo habitual y lo familiar, la obra de arte se yergue como una prenda de orden; y acaso todas las fuerzas del guardar y del conservar, las fuerzas que soportan la cultura humana, descansan sobre eso que nos sale al paso de un modo ejemplar en el hacer del artista y en la experiencia del arte: que una y otra vez volvemos a ordenar lo que se nos desmorona. (Gadamer, 2011: 93)

-1-

La incertidumbre parece ser el símbolo más representativo de la contemporaneidad, cuyas dinámicas no dejan lugar al repertorio de certezas y verdades absolutas con las que intentamos buscar orden en el mundo. Sin embargo, esa ilusión de certeza no hace sino que andar el camino inverso, tal como lo infiere Edgar Morin cuando expresa que son “la incertidumbre y la ambigüedad, y no la certeza y la univocidad, las que favorecen el desarrollo de la inteligencia” (Morin, 1980: 63). El mismo Morin, quien desde hace décadas nos invita a navegar la incertidumbre, se sorprende hoy cuando en estos tiempos de pandemia gran parte de los ciudadanos ven y entienden la ciencia como un compendio de verdades y afirmaciones irrefutables. Luego, las posiciones polarizadas, vacilantes y hasta contradictorias de la comunidad científica sobre los caminos a tomar para responder a la emergencia, favorablemente propician en los ciudadanos un acercamiento con los espacios de la duda¹. De este modo, así como nos vemos en la necesidad de

aceptar y acostumbrarnos a vivir con el virus, necesitamos también, aceptar y vivir en la incertidumbre.

El filósofo surcoreano Byung-Chul Han, en tu texto *La sociedad del cansancio*, nos advertía que si bien, toda época posee enfermedades emblemáticas, la existencia de una época bacteriana y viral había sido superada por la técnica inmunológica caracterizada por una contundente separación entre el afuera y el adentro, entre el enemigo y el amigo, entre lo propio y lo extraño. Han expresa que estamos a salvo si eliminamos lo otro, esa otredad que genera la enfermedad. Bajo esta construcción, Han anticipa que el siglo XXI no sería bacterial ni viral, sino neuronal. Una época neuronal caracterizada por las enfermedades de la mente: el déficit de atención, el trastorno de la personalidad y el desgaste ocupacional (Han, 2012). Parece entonces evidente que no sólo, no hemos superado la época viral y bacteriana, sino que la época neuronal se ha superpuesto a la precedente. Así, parece que con la pandemia actual, la enfermedad viral exacerba la enfermedad neuronal.

Dentro de este marco de la pandemia y la incertidumbre, parece temerario tratar de racionalizar, aunque sea de manera parcial y sesgada, la realidad y las circunstancias del arte ante las condiciones que impone este fenómeno, debido a nuestra proximidad en tiempo y espacio con tal acontecimiento. Aunque esta inmediatez pueda, seguramente, llevarnos al territorio pantanoso de las conjeturas, la pandemia se constituye como una suerte de dispositivo revelador de algunas de las dinámicas sociales de nuestro tiempo. Algunas de ellas, parecen imponerse y hacerse evidentes: la gritante desigualdad en el mundo, el intensa acción de la maquinaria capitalista o los efectos y huellas del consumo humano sobre el planeta. De modo similar, pueden inferirse tales consideraciones en torno del arte. Así, la presente reflexión sobre los modos propios del arte, del ir siendo en el arte: sus tiempos y sus espacios, parece vislumbrar un proceso de acomodaciones respecto a las condiciones actuales.

-2-

La transformación de nuestra relación con el tiempo inducida por la pandemia tiene, en las artes visuales, efectos que no podrían ser ponderados o medidos fácilmente. Para tales racionalizaciones, se hace necesario, sin dudas, el transcurrir de un poco de tiempo. Sin embargo, parece evidente que el tiempo en pandemia produce, en abundancia, eso que la contemporaneidad considera, tal y como lo expresa Byung-Chul Han en su texto *El aroma del tiempo: Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse* (2015), un valor negativo y que por tanto debe ser eliminada: la espera. Han nos advierte que estos intervalos en el tiempo son los verdaderos organizadores de la vida y que sin ellos, la vida se convierte en una sucesión de acontecimientos sin sentido, ni

principio, ni final. No es, sino a través de la demora, de los intervalos, de los tiempos demorados, de la temporalidad en suspenso, que deviene la trascendencia y se revela el sentido. El arte, requiere entonces de la demora, de la vida contemplativa.

Para los artistas, “normalmente” encontrar tiempo para crear es un desafío constante. La mayoría de ellos, para lograrlo, se ve obligada a combinar hábilmente actividades artísticas y para-artísticas y trabajar intensamente. Asimismo, para crear, el artista debe, no sólo “tener tiempo” sino también “alterar el tiempo”. Los artistas en el taller, en el acto creativo, son llamados a experimentar con el flujo del tiempo. Este fenómeno es descrito por Mihály Csíkszentmihályi² (1990) en su texto *Flow: The psychology of optimal experience*, y se refiere a una dilatación del tiempo, que permite al artista alcanzar un sentimiento de inmersión que favorece la concentración y una cierta retirada del “yo”. De este presente denso y duradero surge la creatividad. Adicionalmente, el artista se confronta con la cuestión del *deadline*, que contribuye, cuando la presión no es demasiado intensa, a lograr que éste se sienta comprometido con una “misión” y motivado por la perspectiva de una retroalimentación sobre su obra.

A diferencia de la mayoría de los trabajadores de campos fuera del ámbito creativo, el artista no realiza sistemáticamente trabajos de rutina. El artista se acerca al tiempo con apertura. Sobre esta perspectiva, el sociólogo del arte Pierre-Michel Menger, refiriéndose al trabajo de Dewey, avala que el “valor de la incertidumbre, que mantiene el curso procesal en su tensión permanente hacia una meta, pero hacia una meta que no está premeditada, es la condición de las satisfacciones obtenidas a través del ejercicio del trabajo artístico” (Menger, 2018: 133) y esta incertidumbre desborda el marco del proyecto: afecta toda la carrera del artista.

Tiempo de trabajo, flujo, *deadline* e incertidumbre, son algunos de los parámetros que demandan reflexión para comprender las reacciones altamente polarizadas de los artistas ante la pandemia. Algunos de estos se sienten completamente paralizados por la situación, mientras que otros, por el contrario, aprovechan la oportunidad para sumergirse en nuevos proyectos. Aquellos que no tienen responsabilidades familiares y que no han visto aumentar su precariedad debido a la desaparición de sus fuentes de ingresos ya limitadas, aprovechan la suspensión de las actividades para pasar más tiempo en el taller. No obstante, aún así deben sentirse capaces de entrar en el flujo: vivir una expansión del tiempo en un presente recortado por el recuento de muertos e infectados parece no ser tan obvio. Y la incertidumbre, positiva en el taller, no debe contaminarse con lo que, afuera, es el vector de esta ansiedad que provoca la pérdida de toda la concentración. Finalmente, para lograr una retirada del “yo”, se debe ser capaz de liberarse del “nosotros”. “Si la escritura se hace en soledad, no se hace en el vacío”, escribe la novelista Nancy Huston (2020), recordando el proverbio bantú: “Soy

porque somos". Entonces, ¿Cómo poner en primer plano la producción individual en un contexto donde la idea de grupo y solidaridad toma todo el lugar?

Puede advertirse que, cada vez con más frecuencia, los artistas difunden en las redes sociales las imágenes de su trabajo aún en proceso de producción, haciéndole cortocircuito a las etapas de producción habituales: surgimiento, realización, difusión. De este modo, el deseo de retroalimentación se satisface antes de que se haya cumplido el ciclo de producción habitual. Esta práctica parece extenderse y masificarse debido a las numerosas cancelaciones y aplazamientos de exposiciones, que posponen el *feedback*.

Algunos artistas buscan sus fórmulas. Hélène Sarrazin³ es una de esas artistas para quien la pandemia ha tenido un efecto esencialmente positivo. Para esto, puede haber contribuido el hecho de que ella viva fuera de los centros neurálgicos de las ciudades, en un área muy poco afectada por el virus. Así, "como las distracciones son menos frecuentes, he tenido que trabajar más [...] y para romper el aislamiento, comencé a publicar un diario de taller en Facebook"⁴, comenta la artista.

En este período de pandemia, que induce una estrecha relación con el tiempo, observamos una proliferación de obras o ejercicios que incluyen la forma del diario (escritores, músicos, científicos y humoristas, los producen). Así, aparece incluso un diario dentro un diario entre los trabajos y bocetos de Hélène Sarrazin. En este *Journal d'atelier* (que incluye obras compuestas a menudo por pequeños trazos que pueden hacer pensar en las marcas que hacen los prisioneros sobre los muros), encontramos el *Livre des jours / carnet de concentration*, cuyas páginas la artista atiborra de líneas negras creando una especie de discurso mudo (Figura 1). Sarrazin confiesa: "Hago este ejercicio al comienzo del día para ponerme en buenas condiciones de trabajo [...] Podemos verlo como una obra nunca terminada". Podemos entender esta práctica en serie, típica de la modernidad, pero también influenciada por la espiritualidad oriental, como una forma de acceder a un presente despejado. Esta actitud hacia el presente puede ser clave para acceder a la realidad auténtica del futuro.

Por su lado, Clément de Gaulejac inscribe también su gesto en las dinámicas de lo cotidiano vertiendo su trabajo en las redes sociales. Este artista se hizo reconocido en 2012 en el ámbito local de la provincia de Quebec por sus trabajos en apoyo a las luchas de los estudiantes, que exigían la gratuidad en la educación. Desde el comienzo de la pandemia, es uno de los pocos artistas en haber cuestionado las declaraciones del gobierno y el mundo de los negocios. Situando su práctica en la confluencia entre el grafismo, el arte contemporáneo y el activismo político, Gaulejac, con su proyecto *L'eau tiède* (Figura 2), no busca la creación de obras inmortales. Poco le importa si éstas caducan tan pronto como la actualidad pase. Su deseo es iluminar el presente para suscitar cambios sociales.



FIGURA 1

HÉLÈNE SARRAZIN, *LIVRE DES JOURS/CARNET DE CONCENTRATION*, 16 CM X 11 CM, TINTA SOBRE PAPEL CANSON, 2020.
FOTOGRAFÍA CEDIDA POR LA ARTISTA.

RETOUR À LA NORMALE

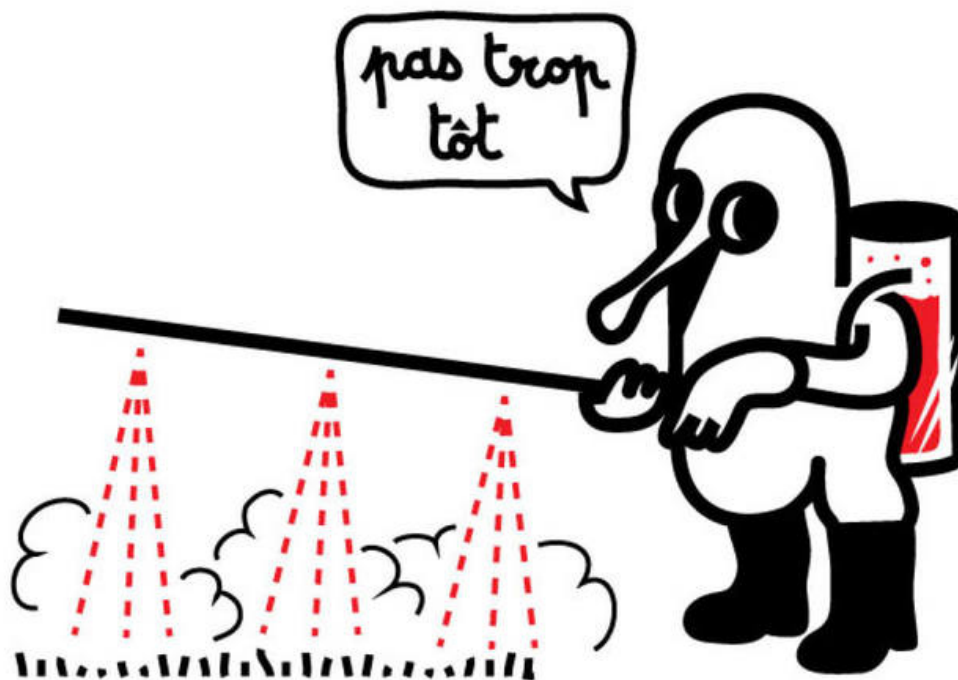


FIGURA 2

CLÉMENT DE GAULEJAC. RETOUR À LA NORMALE. DE LA SÉRIE *L'EAU TIÈDE*. IMAGEN DIGITAL. INSTITUT DE RECHERCHE ET D'INFORMATIONS SOCIOÉCONOMIQUES (QUEBEC)⁵.

IMAGEN CEDIDA POR EL ARTISTA.

Si bien las emergencias causadas por la pandemia provocan que la democracia sea puesta en pausa y la vida cotidiana se convierta en un verdadero fetiche, Gaulejac persiste en lanzar una mirada sobre esta crisis que revela las desigualdades sociales (incluidas las condiciones trabajo de los trabajadores de la salud y el mal estado sanitario de los barrios más pobres de Montreal), pero también las desafortunadas consecuencias de nuestra actitud con el medio ambiente. Las ilustraciones que este artista realizó para el *Institut de recherche et d'informations socioéconomiques* (Quebec), se convierten en burla de nuestra nostalgia de ese mundo anterior a la pandemia y nuestra terquedad de rehusarnos a cuestionar nuestro sistema económico. Ironizando sobre este deseo de un “retorno a la normalidad”, nos conmina a volver nuestros ojos a un tabú colectivo: el futuro como posibilidad.

¿Y en los museos? ¿Veremos un “retorno a la normalidad”? Su cotidianidad, en estos tiempos de encierro, parece casi esquizofrénica. Los lugares físicos, congelados en el tiempo, sólo son visitados por técnicos que deben tomar lecturas de humedad en busca de mantener las obras en sus condiciones ideales. ¿Y qué pasa con las exposiciones actuales? Es conocido que los museos cuentan con los beneficios financieros producidos por las exposiciones *blockbusters* para su efectivo funcionamiento; por ende, la paralización de las actividades causada por la pandemia, limitará sustancialmente la recaudación por la venta de entradas. Negociar extensiones para estas exposiciones que recorren museos del mundo con calendarios preestablecidos, es un verdadero dolor de cabeza. Tal es el caso de la exposición *Frida Kahlo, Diego Rivera et le modernisme mexicain*⁶ en cartelera desde febrero de 2020 en el *Musée national des beaux-arts du Québec*, concebida y organizada por la empresa multinacional *Mondo Mostre*, en colaboración con la *Vergel Foundation*. Esta exhibition, cuyo cierre en la ciudad de Quebec estaba planificado para mayo de 2020, permaneció cerrada a causa de la cuarentena durante casi la totalidad del tiempo planificado en su itinerancia. Situación que ha causado mucha inquietud en los dirigentes del museo, siendo que ésta debía continuar su recorrido para ser presentada en Junio próximo en el *Portland Art Museum* de Oregon (Estados Unidos). Este fenómeno, nos convoca a cuestionar la fragilidad, tanto en los modelos de financiamiento y de autonomía de los museos, como en los calendarios globalizados de este tipo exposiciones.

Por otra parte, si bien los museos están actualmente físicamente cerrados, son hiperactivos en internet y bombardean diariamente a los espectadores con mensajes, anuncios y propuestas de actividades. Ansiosos por reposicionarse en términos de marketing, parecen responder al mismo tiempo con entusiasmo al director de salud pública en Quebec, quien, después de pronunciarse sobre el efecto suavizante que puede tener el arte en estos momentos de pandemia, instó a “todos los creadores a

utilizar la *web* para mantenernos en contacto como sociedad”. Al no estar los artistas, los curadores y responsables de las comunicaciones en los museos asumieron, por lo tanto, la única tarea del trabajo de “creación”, destinada la mayoría de las veces, a *mettre-en-valeur* los archivos de su establecimiento. “Con más de 40.000 obras, el *Musée national des beaux-arts du Québec* (MNBAQ) es la memoria viva del arte y los artistas de Quebec”, se lee en el sitio web del museo. Esta proposición, una entre muchas otras, tiene al menos tres efectos paradójicos: el espectador ocioso se siente extrañamente abrumado por una oferta pletórica; a pesar de todo el tiempo que tiene, el espectador se encuentra incapaz, frente a una pantalla, de reducir la velocidad con la que pasa de una imagen a otra; y finalmente, se crea una disonancia en el espectador que preocupado por el futuro se ve arrastrado por el pasado. El MNBAQ incluso ofrece, en su página web, “Encuentros anteriores al Covid-19”, un álbum compuesto de imágenes bizarramente heterogéneas de obras de la colección que, con criterios poco consistentes, parecen jugar con una suerte de sadismo con el momento.

-3-

Si el tiempo en tiempos de la pandemia parece estar en suspenso, la noción de espacio es puesta en cuestionamiento y parece reconfigurarse, casi de manera orgánica, en múltiples modos. El espacio cotidiano es entonces uno y múltiple (Deleuze y Guattari, 2005), acogiendo no sólo aquellas actividades asociadas a la experiencia del hogar como cocinar, comer y dormir, sino que acoge y aglomera el grueso de las actividades del individuo urbano. Así, la configuración del espacio del hogar se adecua, sin alternativa, al abrupto momento de inmovilización pautado por la cuarentena. En esta coreografía de acondicionamientos, el espacio de lo cotidiano se despliega, se multiplica, dando paso a innumerables formas del habitar: El espacio que admite la pluralidad. Ahora las interacciones cotidianas participan de las dinámicas propias del espacio de trabajo, de la educación, del esparcimiento, del entrenamiento físico y de las interacciones sociales. Los modos del habitar parecen entrecruzarse en una contienda que los fuerza sin tregua a redefinirse. Las pantallas de los ordenadores, tabletas electrónicas y teléfonos celulares se convierten en extensiones de nuestro cuerpo y se constituyen en el espacio por excelencia del confinamiento. El mundo digital nos acoge, nos recluye. El espacio virtual deviene en el espacio de lo colectivo, de las interacciones, de las comunicaciones, del arte.

Por otro lado, la ciudad, espacio por antonomasia y que no es sino a través del habitar, se degenera, se convierte en un lugar inútil, estéril. El miedo al otro como medida de salvaguarda del cuerpo ante el virus, nos aleja y nos confina. La ciudad deviene el enemigo. Los museos, galerías, centros de arte y teatros son cerrados, y las manifes-

taciones que estos producen se posponen indefinidamente: Eventos, performances y exposiciones son ahora presentados en el espacio virtual. La ciudad se abandona. Las instituciones del arte nos proponen una experiencia digital como medida de emergencia que busca entretenernos y abstraernos de la angustia y del miedo al contagio, a la muerte. Estas instituciones están, ahora más que nunca, presentes. Las exposiciones, conferencias, espectáculos y hasta performances son puestas a disposición en la red. La experiencia sensorial se limita, se niega el cuerpo. Una mirada sin cuerpo donde el espectador queda reducido a un par de ojos y a un par de oídos. Una experiencia placebo que se contrapone al hecho de que somos multisensoriales. El cuerpo como centro de la experiencia (Merleau-Ponty, 2000), se ve mutilado y con ello, se rompe la dinámica viva de la *polifonía de los sentidos* (Bachelard, 1982). Así, para experimentar el arte habitamos la pantalla que no sólo reduce la experiencia a casi pura visualidad sino que nos aísla en un doble confinamiento: Estamos confinados en el hogar y allí, estamos aislados en el dispositivo. Si la pandemia, abruptamente, nos condiciona a habitar la pantalla, las dinámicas contemporáneas y la tecnología disponible, habían ya establecido, expansiva y aceleradamente, la idea del espacio encapsulado, reduciéndonos a habitar un espacio-burbuja.

En la desesperada necesidad de las instituciones culturales por estar presentes, éstas corren el riesgo de ofrecernos una visión epidérmica y superficial del arte que convertida en imágenes digitales y si acaso, en algunos sonidos, parece tender a lo banal. Acudiendo a la hegemonía del ojo, se desestiman los aspectos inconscientes de nuestra relación con el espacio (Hall, 2003), marginando la experiencia. De esta forma, se relega la construcción compleja de la experiencia del arte, que es habilitada por el habitar, por la presencia. Esta marginalización imposibilita la percepción del espacio construido, por ejemplo, de una exposición: De sus esquinas y sus formas, su profundidad, de sus luces y sus sombras, de sus olores, de lo *táctil*, de sus recorridos y de las posibilidades del habitarla, de ser-en-el-mundo (Heidegger, 2009). Entonces, no puede hablarse de una experiencia parcial como fragmento pues el término del espacio apela a la totalidad (Sato, 2010). Es evidente que la negación del cuerpo a través de la pantalla empequeñece, y hasta en algunos casos, imposibilita la experiencia, una vez que “contemplamos, tocamos, escuchamos y medimos el mundo con toda nuestra existencia corporal, y el mundo experiencial pasa a organizarse y articularse alrededor del centro del cuerpo” (Pallasmaa, 2006: 66). Las instituciones, en un intento por sortear estas articulaciones, nos remiten entonces a la memoria, a recordar la experiencia del cuerpo, a ver la vida como quien entra a un cine. Si aceptamos la idea de la inexistencia del cuerpo separado de su domicilio en el espacio (Pallasmaa, 2006), aceptamos en consecuencia, la imposibilidad de la construcción de la experiencia.

Los artistas en general, y los artistas visuales en particular, parecen estar habituados al confinamiento, al espacio de la inmensidad íntima, al espacio de la inmensidad que habita en ellos (Bacherlard, 1965). En el confinamiento impuesto por la pandemia, algunos artistas potencializan y, más que nunca, diluyen los límites entre lo público y lo privado, y hasta lo íntimo. Así, un espacio gaseoso que se opone a la dicotomía comúnmente asociada a categorías predeterminadas que definen al espacio público como móvil, disperso, indeterminado y en equilibrio inestable, y al privado como estático, concentrado, funcional y estable (Soriano, 2001). Para el artista, el espacio es comúnmente lo uno y lo otro: lo uno y lo múltiple.

Entre tales artistas, vale la pena mencionar el caso de Patsy Van Roost⁷, quien resignifica balcones en vecindarios de Montreal como espacios parlantes dando, a sus moradores y transeúntes que los observan a su paso, una especie de bálsamo afectivo, un abrazo semántico, a través de banderolas multicolor con mensajes personalizados de los propios moradores (Figura 3). Al comienzo de la pandemia, expresa la artista, “estaba claro para mí que para seguir con vida tenía que hacer [algo]. Pero no tenía la cabeza para comenzar un nuevo proyecto. Estaba obsesionada con las noticias”⁸ (Simard, 2020). Así, Van Roost acude a su repertorio de creación, que busca, tal como ella misma lo expresa, la generación de “experiencias infiltrativas, participativas y unificadoras que alienten a las personas a encontrarse y, sobre todo, a relacionarse”⁹.



FIGURA 3

PATSY VAN ROOST, *HEUREUX EN TITI D'ÊTRE CONFINÉS PARMİ VOUS*¹⁰, LETRAS EN FOAMI Y COSIDAS CON HILO, 2020.
FOTOGRAFÍA DE SÉBASTIEN ST-JEAN.

Con esta propuesta, Patsy Van Roost pone en evidencia la condición liminar de los balcones comúnmente caracterizados como espacios privados. Con su trabajo, estos espacios de transición se convierten en espacios relacionales de desterritorialización que van más allá de lo evidente. Estos espacios intermedios estructuran una red unificadora de solidaridad y acompañamiento durante la pandemia, una vez que “las personas reciben y cuelgan sus banderolas, le envían una foto que ella [la artista] mapea en Google Maps para que la gente pueda dar un paseo virtual de una pancarta a otra” (Van Roost, 2020). Ya para comienzos del mes de mayo de 2020, 120 balcones en Montreal y otros lugares hacen parte de este despliegue narrativo del espacio.

Por otro lado, el fotógrafo Renaud Philippe¹¹ atraviesa Canadá de este a oeste, convirtiendo su recorrido en testimonio de la realidad del país en cuarentena. Con este proyecto, titulado *Isolement: Journal de route en temps de pandémie*, Philippe retrata, para el diario *Le Devoir* de Montreal, el espacio grande, el espacio político, ese espacio que desde el punto de vista de la ciudadanía, nos alberga, nos protege, nos contiene. Las fronteras políticas del país son cerradas, configurando otra escala, ahora mayor, del confinamiento. Al respecto, el fotógrafo comenta: “Estuve sólo tres semanas en un país completamente vacío, donde fui de un centro a otro de las ciudades para comprender que todo es igual, todo se formatea cuando la gente ya no está allí” (Levasseur, 2020).

De nuevo, la negación de espacio. Esta vez la del espacio, que en términos de Jürgen Habermas, constituye el espacio de la sociabilidad, de la esfera pública. Para Habermas (1982), la idea de espacio público aparece en Francia a comienzos del siglo XVIII como el escenario para la discusión política, para la socialización, para el encuentro en cafés y restaurantes en torno a la discusión de ideas. Un espacio que implica esencialmente, la idea de apertura, transparencia y visibilidad¹². Con este *diario de viaje*, Renaud Philippe desea mostrarnos la *desaparición* de ese espacio del intercambio, a través de una mirada personal que nos hace pensar en narrativas próximas a aquellas de una postguerra. Philippe fotografía entonces la ausencia (Figura 4).

Según él mismo lo expresa, en entrevista con Guillaume Levasseur para el diario *Le Devoir*, las fotografías fueron hechas en blanco y negro para ampliar las posibilidades de interpretación de la atmósfera de un país cerrado. Según sus propias palabras “estas fotografías de la ausencia podrían, dentro de unos 30 años, explicar el comienzo de algo”. ¿Insinúa acaso que vivimos el fin del mundo como lo conocemos?



FIGURA 4

RENAUD PHILIPPE, *LES HUMAINS ONT DÉSERTÉ LE CENTRE-VILLE, ON EN VOIT QUE LEURS TRACES*, DE LA SERIE *ISOLEMENT: JOURNAL DE ROUTE EN TEMPS DE PANDÉMIE*, FOTOGRAFÍA DIGITAL EN BLANCO Y NEGRO. LE DEVOIR.

FOTOGRAFÍA CEDIDA POR EL ARTISTA.

-4-

No hay dudas que la pandemia influirá en la imaginación de los artistas. Incluso antes que ocurriera el desastre, los artistas ya tenían una corazonada al respecto. Tres semanas antes de que se identificara claramente un primer caso de Covid-19 en Quebec, la galería *Leonard & Bina Ellen* (asociada con *Concordia University*) inaugura *Tout ce qui n'est plus pas encore*¹³, una exposición que pretende mostrar la pluralidad del fin del mundo y poner de manifiesto que el apocalipsis no está por venir, sino que está en progreso.

A pesar del cierre de la galería, se mantuvo el programa de difusión semanal vía internet de fragmentos del *Manifeste apocalyptique*¹⁴, un texto literario de Rodney Saint-Éloi que acompaña la exposición y que resuena con el presente de manera contundente. Este poeta de origen haitiano, quien experimentó el terremoto en Haití en 2010, describe a las personas afectadas con un lirismo conmovedor mientras mues-

tra que su experiencia les otorga un conocimiento precioso y les da la palabra al expresar: “Algún día deberemos tomar el tiempo de cerrar las ventanas para llorar a los muertos [...] Años sabáticos para fingir esperanza o para contar el tiempo pasado en la desesperación. Los pájaros no son pájaros. Ya no tienen más ramas. ¿Dónde están los árboles?” (Saint-Éloi, 2020).

A través de la fuerza de la imaginación, los artistas pueden liberarnos de la desrealización generalizada en la que vivimos, dar una presencia real al futuro y reconectarnos con el mundo. Según Baptiste Morizot (2020), los humanos, durante siglos, se han servido de la cultura para justificar su separación del resto de los otros seres vivos. Pero un proyecto inverso parece estar en marcha.

No parece casual que una de las revistas de arte contemporáneo más importantes de Quebec haya publicado, unas semanas después del inicio de la pandemia, un número, desarrollado antes de la crisis, sobre las plantas¹⁵, un tema que creíamos manido. Los artistas se reconectan con lo vivo. Testigo, por ejemplo, la investigación del artista-biólogo François-Joseph Lapointe (2019), quien creó obras al hacer imágenes microscópicas de las múltiples bacterias que recolecta después de estrechar al azar miles de manos.

Si el Covid-19 causa, por el momento, una reacción de miedo y separación, revela sobre todo que ningún muro separa los elementos de la naturaleza, de los cuales formamos parte. Cada vez está más claro que la destrucción de los ecosistemas crea acomodaciones que pueden tener graves consecuencias en nuestras condiciones de vida. Si no hubiésemos invadido indebidamente el espacio de otros seres vivos, hoy no tendríamos que distanciarnos los unos de los otros.

En la comunidad científica se preguntan si debemos o no considerar los virus como seres vivos. Esto requeriría visitar la definición de lo que llamamos “vida”. Lo cierto es que, una proporción muy pequeña de ellos son patógenos y la gran mayoría ha jugado siempre un papel positivo en la evolución al permitir la transferencia de genes entre especies. Su función es vital en el cuerpo humano, que tiene miles de millones de ellos. Son, en cierto modo, el símbolo de la interconexión entre los vivos.

Los artistas, que a menudo desconfían de las agendas ideológicas, tienen la intuición sobre las descompartimentalizaciones imaginarias necesarias. Al igual que los virus, éstos son fuertes agentes de vinculación. Por lo tanto, no sería sorprendente que en los próximos años veamos una proliferación de obras apuntaladas por una “estética del vínculo”. ¿Es acaso la pandemia el detonante para, por fin, acoger la incertidumbre como parte inherente de la vida y se produzca el despliegue de una nueva inteligencia del mundo?

NOTAS

1. Edgar Morin en entrevista realizada con Francis Lecompte para CNRS *Le journal de France* el 6 de abril de 2020. Disponible en: <https://lejournel.cnrs.fr/articles/edgar-morin-nous-devons-vivre-avec-lincertitude>. Traducción propia.
2. Pierre-Michel Menger aborda las teorías del psicólogo Mihály Csíkszentmihályi, así como la cuestión del *deadline* en su serie de cursos titulado *Comment achever une œuvre* (*Collège de France*), específicamente en el capítulo doce, titulado *Processus, temps et création: quel est l'apport de la sociologie?* difundido por *France Culture*. Disponible en: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-cours-du-college-de-france/comment-achever-une-oeuvre-travail-et-processus-de-creation-1112-processus-temps-et-creation-quel-o>. Traducción propia.
3. Hélène Sarrazin, artista quebequense que reside en St-Éloi, posee un certificado en artes plásticas por la *Université de Montréal* (1980), así como una licenciatura (1983) y una maestría (1988) en artes plásticas por la *Université du Québec à Montréal*, donde también completó sus estudios de doctorado en estudios y prácticas artísticas. Ha realizado numerosas exposiciones en centros de arte, galerías y museos en Quebec. Durante algunos años, ocupó el cargo de coordinadora de capacitación y desarrollo profesional en el *Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec* (RCAAQ). Información disponible en: <https://hsarrazin.wixsite.com/helene-sarrazin>. Traducción propia.
4. Es importante destacar que en Quebec, los niveles de satisfacción de la población hacia sus líderes, que no subestimaron la situación de la pandemia, son muy altos.
5. “Retour à la normale, pas trop tôt”, Vuelta a la normalidad, por fin! Traducción propia.
6. Información disponible en el sitio web del *Musée national des beaux-arts du Québec*: <https://www.mnbaq.org/exposition/frida-kahlo-diego-rivera-et-le-modernisme-mexicain-1276>. Traducción propia.
7. Patsy Van Roost es una artista de origen belga que reside en Canadá desde 1981. Es licenciada en artes plásticas por Concordia University (1994) y diplomada en Diseño de Eventos por la Université de Québec à Montréal UQAM (2010). Su trabajo se enfoca, especialmente, en el espacio público para crear dispositivos de interacción y reunión. Información disponible en: <http://patsyvanroost.com>. Traducción propia.
8. “Au début, c'était clair pour moi que pour rester en vie, il fallait que je fasse [quelque chose]. Mais, je n'avais pas la tête à démarrer un nouveau projet. J'étais obsédée par le point de presse” Traducción propia.
9. Traducción propia.
10. “Heureux en titi d'être confinés parmi vous”. Muy feliz de estar confinados con ustedes. Traducción propia.

11. Renaud Philippe es fotógrafo documentalista independiente. Ha trabajado en Sudán del Sur, Bangladesh, Haití, India, Nepal, Tailandia, Kenia, Túnez, Canadá, siempre de forma independiente en materia de exclusión y exilio, sensible al drama experimentado por aquellos que han debido abandonar sus países víctimas de la guerra, la injusticia y los desastres naturales. Información disponible en: <https://www.renaudphilippe.com/bio>. Traducción propia.

12. Habermas, propone el término *Öffentlichkeit* para referirse a ese espacio de la socialización política. La palabra *Öffen*, contenida en el término, alude a la idea de apertura, transparencia y visibilidad. La traducción del término en alemán *Öffentlichkeit* a las lenguas latinas ha generado discusiones y discrepancias. En francés, por ejemplo, fue traducido originalmente como *sphère publique* y posteriormente derivado a espacio público.

13. “Todo lo que no es más aún” Traducción propia. Información sobre la exposición disponible en: <http://ellengallery.concordia.ca/evenement/ce-qui-nest-plus-pas-encore/?lang=en>.

14. *Manifeste apocalyptique* disponible en: <http://ellengallery.concordia.ca/evenement/manifeste-apocalyptique/>.

15. Nos referimos aquí a la revista ESSE arts + opinions, Número 99, Printemps / été 2020: Plantes. Website de la revista disponible en: <https://esse.ca/fr>.

REFERENCIAS

- À MONTRÉAL, une artiste fait parler les balcons pendant le confinement. *Le Journal de Montréal*, 8 mai 2020. Disponible en: <https://www.journaldemontreal.com/2020/05/08/a-montreal-une-artiste-fait-parler-les-balcons-pendant-le-confinement>. 2020. Accesado el: 14 mayo 2020.
- ARTIST, Patsy Van Roost, brightens up pandemic-weary Montreal with balcony banners. *Gulf Today*, 09 may 2020. Culture. Disponible en: <https://www.gulftoday.ae/culture/2020/05/09/artist-patsy-van-roost-brightens-up-pandemic-weary-montreal-with-balcony-banners>. 2020. Accesado el: 14 mayo 2020.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México-Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica, 1965.
- BACHELARD, Gaston. *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de la Cultura Económica, 1982.
- CSÍKSZENTMIHÁLYI, Mihály. *Flow: The psychology of optimal experience*. New York: Harper Perennial, 1990.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- GADAMER, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Editorial Tecnos, 2011.
- HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- HALL, Edward. *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI Editores, 2003.
- HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Argentina: Editorial Herder, 2012.
- HAN, Byung-Chul. *El aroma del tiempo: Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Editorial Herder, 2015.
- HEIDEGGER, Martin. *Tiempo y ser*. Madrid: Editorial Tecnos, 2009.
- HUSTON, Nancy. La pensée en berne. *Le Devoir*, 4 avril 2020. Disponible en: <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/576402/la-pensee-en-berne>. Accesado el: 4 abr. 2020.
- LAPOINTE, François-Joseph. Conférence: Du corps à l'œuvre. 10^e semaine de la citoyenneté: Le corps sous toutes ses coutures. Cégep du Vieux Montréal, 2 avril 2019.
- LECOMPTE, Francis. Entrevista a Edgar Morin: «Nous devons vivre avec l'incertitude». *CNRS Le journal de France*, 6 avril 2020. Disponible en: <https://lejournel.cnrs.fr/articles/edgar-morin-nous-devons-vivre-avec-lincertitude>. Accesado el: 15 mayo 2020.
- LEVASSEUR, Guillaume. Entretien avec le photographe Renaud Philippe. *Le Devoir*, 25 avril 2020. Disponible en: <https://www.ledevoir.com/videos/577697/video-entretien-avec-le-photographe-renaud-philippe>. 2020. Accesado el: 18 mayo 2020.

MARTIN, Valérie. COVID-19: des Uqamiens se mobilisent (4). *Actualités UQAM*, 12 mai. 2020. Disponible en: <https://www.actualites.uqam.ca/2020/covid-19-des-uqamiens-se-mobilisent-4>. Accesado el: 14 mayo 2020.

MENGER, Pierre-Michel. Les professions artistiques et leurs inégalités. En: *Sociologie des groupes professionnels*. Paris: La Découverte, 2009, pp. 355-366.

MENGER, Pierre-Michel. Le travail créateur dans les arts. Société d'études soréliennes. 2018/1, n. 36, pp. 115-133. Disponible en: <https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2018-1-page-115.htm>. Accesado el: 10 mayo 2020.

MENGER, Pierre-Michel. Comment achever une œuvre ? Travail et processus de création. Cours et séminaires. *Collège de France*. Disponible en: <https://www.college-de-france.fr/site/pierre-michel-menger/course-2018-2019.htm>. 2019. Accesado el: 10 mayo 2020.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Editorial Península, 2000.

MORIN, Edgar. *La Méthode 2: La vie de la vie*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

MORIZOT, Baptiste. *Manières d'être vivant: Enquêtes sur la vie à travers nous*. Arles: Actes Sud, 2020.

PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

SAINT-ÉLOI, Rodney. Manifeste apocalyptique. Montréal: *Galerie Leonard & Bina Ellen*, 2020. Disponible en: <http://ellengallery.concordia.ca/evenement/manifeste-apocalyptique/>. Accesado el: 3 abr. 2020.

SATO, Alberto. *Los tiempos del espacio*. Caracas: Editorial CEC, S.A., 2010.

SIMARD, Valérie. Patsy Van Roost, la fée qui fait parler les balcons en temps de confinement. *La presse*, 1^{er} mai 2020. Disponible en: <https://www.lapresse.ca/societe/202004/30/01-5271660-patsy-van-roost-la-fee-qui-fait-parler-les-balcon-ens-temps-de-confinement.php>. 2020. Accesado el: 14 mayo 2020.

SORIANO, Federico y otros. *Diccionario metápolis arquitectura avanzada: Ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Barcelona: Ediciones Actar, 2001.

04

A CIDADE NA ERA MODERNA: AS ENFERMIDADES E A RUPTURA DA MORFOLOGIA TRADICIONAL

RITA PATRON

Universidade Presbiteriana Mackenzie
rmpatron@gmail.com

A segunda metade do século XVIII foi um divisor de águas para os rumos da humanidade. Com o surgimento da primeira máquina a vapor (1769) e dos teares mecânicos de fiação (1768), a Revolução Industrial mudou o curso dos acontecimentos na Inglaterra e posteriormente no resto do mundo, ampliando bens e serviços e redistribuindo os habitantes pelo território. Como consequência direta, as cidades, que até então contavam com uma população distribuída em zonas rurais, viram seus limites extrapolarem em pouco tempo, trazendo consigo mazelas que se tornaram marcantes no século seguinte.

A primeira mudança decisiva foi o acréscimo da população, em decorrência à diminuição da taxa de mortalidade. Esse fator deu origem a uma alteração na composição interna, aumentando a porcentagem da população jovem, pela queda da mortalidade infantil, e interrompendo, sobretudo, o secular equilíbrio das circunstâncias naturais, pelo qual cada geração tendia a ocupar o lugar das precedentes e a repetir o seu destino.

TRANSFORMAÇÃO DAS CIDADES E DO TERRITÓRIO

A Revolução Industrial foi quase que imediatamente seguida por um explosivo crescimento demográfico das cidades, primeiro na Inglaterra, seguida pela França e Alemanha. A cidade de Londres, por exemplo, passou de 864.845 habitantes em 1801 para 1.873.676 em 1841, e para 4.232.118 em 1891. Ou seja, em menos de um século sua população praticamente quintuplicou. Após 1850, enquanto a população mundial qua-

druplicava, a população urbana se multiplicava por dez. Esse grande crescimento foi consequência de progressos científicos e técnicos realizados a partir da metade do século XVIII¹.



FIGURA 1
REVOLUÇÃO INDUSTRIAL².

Essas descobertas favoreceram o aparecimento da industrialização, através das primeiras fábricas têxteis e, conseqüentemente, do capitalismo. Para o desenvolvimento deste, contribuiu muito a existência de capital comercial, mão de obra assalariada abundante e o mercado consumidor em ascensão.

O desenvolvimento das indústrias e sua concentração em grandes oficinas na Inglaterra, principalmente, atraíram muitas famílias das regiões agrícolas, em um primeiro momento para os distritos mineiros, dando origem a novas cidades; e posteriormente para as cidades mais antigas e tradicionais, que cresceram desmedidamente.

As famílias que abandonavam o campo e afluíam aos aglomerados industriais ficavam alojadas nos espaços vazios disponíveis dentro dos bairros antigos, ou nas novas construções erguidas na periferia, que rapidamente se multiplicaram formando bairros novos e extensos ao redor dos núcleos primitivos.

Apesar desses fatos, as casas ocupadas pelas famílias operárias nas cidades não poderiam ser consideradas como de piores condições do que as casas do campo de onde essas mesmas famílias provinham. A diferença, entretanto, fica evidente se forem considerados os problemas derivados das relações recíprocas entre as casas e os outros edifícios. No corpo compacto da cidade industrial as carências higiênicas relativamente suportáveis no campo tornavam-se insuportáveis na cidade, pela contiguidade e o número elevado das novas habitações³.

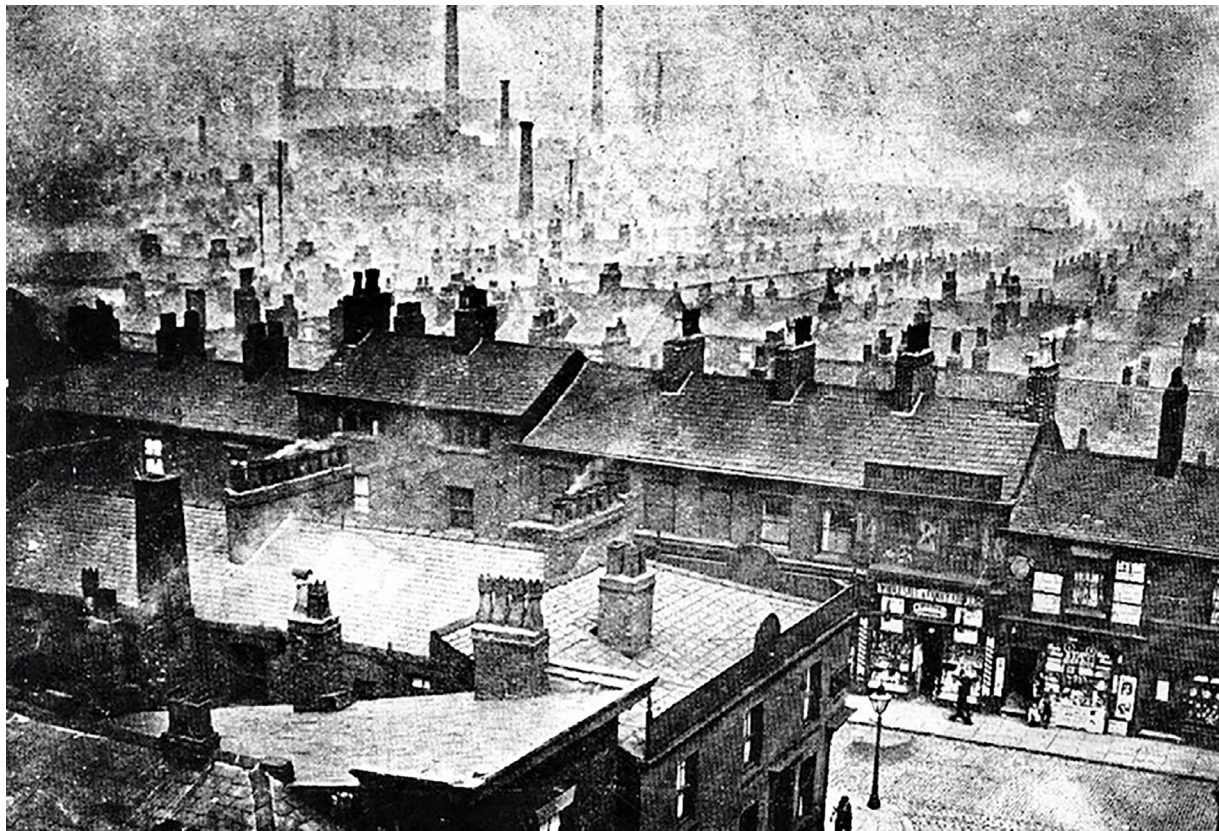


FIGURA 2
AS VILAS OPERÁRIAS EM MANCHESTER NO PERÍODO REVOLUÇÃO INDUSTRIAL⁴.

O adensamento e extensão sem precedentes dos bairros operários tornaram quase impossível o escoamento dos detritos; ao longo das ruas corriam águas servidas e esgotos a descoberto, e qualquer recanto estava cheio de amontoados de lixo e detritos. Os bairros residenciais foram construídos preferencialmente próximos dos locais de trabalho, pelo que as casas e as oficinas ficavam em contato, alternando-se sem qualquer ordem e perturbando-se mutuamente.

(...) Cada quarto, nessas podres e fétidas moradias coletivas, aloja uma família, muitas vezes duas. Um fiscal sanitário registra em seu relatório haver encontrado, num porão, o pai, a mãe, três crianças e quatro porcos! Noutro, um missionário encontrou um homem com varíola, a mulher na convalescença de seu oitavo parto, e as crianças zanzando de um lado para outro, seminuas e cobertas de imundície. Aqui estão sete pessoas morando numa cozinha no subsolo, e ali mesmo, morta, jaz uma criancinha. Em outro local estão uma pobre viúva, seus três filhos e o cadáver de uma criança morta há treze dias. Pouco antes, o marido, um cocheiro, se havia suicidado(...) (MEARNS, apud. HALL, Peter, 1995, pág.20).

A cidade proveniente da indústria foi um momento na história que afetou o desenvolvimento da sociedade e da economia na época, não existindo, até então, um sistema razoável para controlar seus processos.

AS ORIGENS DO URBANISMO: O UTOPISMO

A consequência da industrialização para as cidades foi a primeira grande ruptura na morfologia tradicional, pois uma nova estrutura urbana emergiu nesse contexto: a divisão entre o núcleo e a periferia. As classes mais opulentas foram para bairros mais afastados, e a classe operária para as velhas casas do centro, e as habitações e vilas contíguas às fábricas. Os bairros mais necessitados são formados então em lugares desfavoráveis, em uma espécie de território livre, com qualidade e condições de habitabilidade precárias. Perdeu-se a homogeneidade social e arquitetônica das cidades antigas, e a falta de planejamento deu origem à especulação fundiária.

A cidade liberal, oriunda desse novo sistema, se caracterizava por ser um espaço desordenado, insalubre e inabitável, que propiciava então o aparecimento de epidemias, como a de cólera em 1830, que terminou por atingir todos os grupos sociais. A cidade industrial começara a tomar forma própria e provocava um movimento novo de observação e reflexão. Era necessário que a entidade urbana fosse então acompanhada, controlada e dirigida.

Inspirados em sentimentos humanitários, os primeiros pensadores e críticos a esse modelo denunciavam as condições de vida nas grandes cidades e a reflexão

pré-urbanista apoiava-se em uma situação idealizada, orientando-se para um futuro progressista. A cidade foi então imaginada em termos de modelos eficientes, essencialmente hipotéticos. Uma nova ordem foi criada, segundo o processo tradicional de adaptação da cidade à sociedade que nela habitava, e os utopistas foram os primeiros urbanistas da era moderna.



FIGURA 3
AS VILAS OPERÁRIAS NA INGLATERRA. SÉC. XIX⁵.

Os chamados utópicos - Charles Fourier, Jean Baptiste Godin, Robert Owen, Tony Garnier, Ebenezer Howard, Arturo Soria y Mata⁶ - não se limitavam contudo a descrever a sua cidade ideal, mas se empenham em pô-la em prática; defendiam a necessidade de recomeçar do princípio, contrapondo à cidade existente novas formas de convivência ditadas exclusivamente pela teoria, ou procuravam resolver os problemas singulares e remediar os inconvenientes isoladamente, sem ter em conta suas conexões e sem ter uma visão global do novo organismo citadino.

A partir da segunda metade do século XIX, entretanto, engenheiros e especialistas introduziram nas cidades os novos regulamentos de higiene e as novas instalações e, tendo de encontrar os meios técnicos e jurídicos para levar a cabo essas modificações, deram efetivamente início à moderna legislação urbanística. Os planos de

Georges-Eugène Haussmann, para Paris, e de Idelfons Cerdà, para Barcelona, são conhecidos exemplos, com abordagens diferenciadas, daquilo que pode ser chamado de planejamento urbano moderno. No primeiro um esquema que abriu passo dentro do tecido medieval de Paris; e no segundo uma proposta de traçado que envolvia o casco antigo de Barcelona, mantendo-o praticamente intacto.

A remodelação de Paris constava de um plano para uma “cidade nova”, modificando parques e criando outros, construindo vários edifícios públicos, e compreendendo transformações nas mais variadas escalas: abertura de ruas traçadas no conjunto habitacional existente e na faixa periférica; novos serviços primários, como aquedutos, esgoto, instalação de iluminação a gás, rede de transportes públicos; novos serviços secundários, como escolas, hospitais, colégios, quartéis, prisões e parques públicos; e uma nova estrutura administrativa. A busca pela regularidade, pelo enobrecimento do ambiente urbano, pela beleza e pelo higienismo, fez com que a rua fosse o elo de ligação que conecta ambientes públicos e privados, até então ligados e misturados na cidade burguesa que eram contrapostos entre si.



FIGURA 4
PARIS ANTES DE HAUSSMANN⁷.

A proposta de Cerdà para a cidade de Barcelona, aprovada inicialmente em 1859, apresentava uma intervenção completamente diferente. Os dois traçados urbanísticos básicos na época, a quadrícula e o radial, neste caso sendo o segundo subordinado ao primeiro, eram sintetizados no projeto de um grande retângulo de 60 por 20 módulos, localizado no espaço livre deixado entre a cidade medieval amuralhada e os povoados vizinhos, e cortado por duas diagonais. Como um dos primeiros tratadistas de arquitetura e urbanismo a reivindicar a salubridade das habitações de maneira radical e efetiva como a condição primeira a satisfazer na criação da nova cidade, Cerdà considerava a qualidade da moradia como suporte fundamental para a condição de vida nas grandes cidades.

O século da cólera, na Europa, foi também o da intensificação dos contatos entre o velho e o novo, em função do desenvolvimento dos transportes terrestres e marítimos. Foi, ainda, um tempo de avanços e dos esforços administrativos para conter as epidemias, tanto no campo sanitário como no da chamada polícia médica, uma espécie de instrumento da incipiente organização dos serviços sanitários para atuar junto à população no combate às “pestilências”. Além disso, foi esse o século das primeiras medidas sanitárias internacionais contra a expansão de doenças como a cólera e a varíola.

A EVOLUÇÃO URBANA E AS TEORIAS DO URBANISMO MODERNO

Com o volume populacional triplicado, e a concentração das pessoas em aglomerações a serviço das indústrias, o fenômeno da urbanização, criando novas cidades e transformando por completo as já existentes, os problemas urbanos eram de tal monta que paralelamente surgiram propostas e justificativas para projetos e ações que procurassem resolvê-los. A miséria dos guetos de trabalhadores sensibilizou e revoltou algumas parcelas da sociedade, fazendo multiplicar, por volta de 1816, diversas reações contra o que se então se denominava de cidades monstruosas, em decorrência da sujeira e das péssimas condições de salubridade.

O urbanismo, como ciência moderna, foi a disciplina que procurou entender e solucionar todos os problemas advindos da revolução industrial. O termo é relativamente recente e, segundo G. Bardet (2000)⁸, o mesmo surgiu pela primeira vez em 1910. No entanto, conforme Leonardo Benévolo⁹, pode-se dizer que o urbanismo moderno nasceu até mesmo antes de se utilizar este termo, isto é, entre 1830 e 1850.

As cidades nesse período eram caracterizadas pelo congestionamento e pela insalubridade. Não havia um sistema de abastecimento de água, esgotamento sanitário e nem coleta de lixo que pudesse atender à população de operários. Em decorrência surgiram epidemias difíceis de serem controladas, além de doenças que prejudicavam a população como um todo. As necessidades de ações públicas, ordenando e propondo

soluções que até o momento eram implementadas apenas pelo setor privado, com objetivos individuais, de curto prazo e em escala reduzida, ganharam maiores proporções e urgência nas decisões.

O urbanismo sanitarista nasceu nessa época, com preocupações básicas de melhoria das condições de salubridade nas cidades, coordenando a iniciativa privada, com objetivos públicos e gerais. Em Londres observou-se um grave problema de poluição no Tâmis; a captação de água se faz no mesmo rio onde são despejados os esgotos, sendo esse fato uma causa permanente de epidemias, o mesmo ocorrendo com a cidade de Paris e a sua relação com o Senna.



FIGURA 5
A PERIFERIA DE LONDRES NO SÉC. XIX¹⁰.

Para controlar e evitar os graves problemas de saúde pública observados, em 1848 foi aprovada a primeira lei sanitária, a Public Health Act¹¹. Esta lei foi a precursora dos Códigos Sanitários brasileiros, e foi a base de todas as demais que procuraram atuar no espaço urbano garantindo condições de salubridade: abastecimento de água e controle de sua potabilidade, canalização de esgotos, drenagem de áreas inundáveis, abertura de vias e vielas sanitárias. Com preocupações sanitárias foram reurbanizadas várias cidades industriais inglesas: Londres, Manchester, Liverpool, Birmingham e Leeds.

As leis sanitárias evoluíram para uma legislação especificamente de natureza urbanística, definindo as densidades, critérios para a implantação de loteamentos, distância entre edificações, seus gabaritos de altura e até a característica de cada edificação, isto é, espaços, aberturas e materiais a serem empregados. Os regulamentos urbanísticos atualmente existentes nas cidades, as leis de zoneamento, uso e ocupação do solo e os códigos de edificações, têm como origem a preocupação sanitária de se criar um ambiente salubre e adequado.

Pode-se afirmar que o urbanismo moderno não surgiu contemporaneamente aos processos técnicos e econômicos que deram origem e implicaram nas transformações da cidade industrial, mas se formou posteriormente, quando os efeitos quantitativos das transformações em curso se tornaram evidentes e entraram em conflito entre si, tornando inevitável uma intervenção reparadora.

NOTAS

1. HAROUEL, Jean-Louis. *História do urbanismo*. Papirus, 2004.
2. Fonte: Karl Eduard Biermann, *Borsig's Maschinenbau-Anstalt zu Berlin in der Chausseestraße*, 110 × 116,5 cm, 1847. Wikipédia @wikicommons. Disponível em: https://eo.wikipedia.org/wiki/Dosiero:Maschinenbau-Anstalt_Borsig,_Berlin_Chauseestra%C3%9Fe,_1847,_Karl_Eduard_Biermann.jpg. Acesso em: 31 maio 2020.
3. CHUECA GOITIA, Fernando. *Breve historia del urbanismo*. 1985.
4. Fonte: Manchester Confidential. Disponível em: <https://confidentials.com/manchester/a-short-history-of-manchester-the-rise-and-fall-of-cottonopolis>. Acesso em: 31 maio 2020.
5. Fonte: History Crunch. Disponível em: https://www.historycrunch.com/living-conditions-in-industrial-towns.html#/. Acesso em: 31 maio 2020.
6. BROWN, Douglas. Ideal Cities: Utopianism and the (Un) Built Environment. *Reference Reviews*, 2002. O livro descreve todos os projetos de cidades ideais ao longo da história, desde o renascimento, e tem como parte a descrição dos utopistas do século XIX e seus projetos de cidades ideais para a sociedade industrial.
7. Fonte: Charles Marville. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2014/03/10/arts/design/charles-marvilles-pictures-show-what-was-destroyed.html>. Acesso em: 31 maio 2020.
8. POËTE, Marcel *et al.* *Introduction à l'urbanisme*. Paris: Sens & Tonka, 2000.
9. BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. In: *História da cidade*. 1983. p. 729-729.
10. Fonte: History extra. Disponível em: <https://www.historyextra.com/period/victorian/life-in-19th-century-slums-victorian-londons-homes-from-hell/>. Acesso em: 31 maio 2020.
11. BOWLER, Catherine; BRIMBLECOMBE, Peter. Control of air pollution in Manchester prior to the Public Health Act, 1875. *Environment and History*, v. 6, n. 1, p. 71-98, feb. 2000.

REFERÊNCIAS

- BENÉVOLO, Leonardo - *As origens da urbanística moderna*, Lisboa, Ed. Presença, 1981. Capítulo "As utopias do século XIX".
- BENEVOLO, Leonardo. História da cidade. In: *História da cidade*. 1983. p. 729-729.
- BOWLER, Catherine; BRIMBLECOMBE, Peter. Control of air pollution in Manchester prior to the Public Health Act, 1875. *Environment and History*, v. 6, n. 1, p. 71-98, feb. 2000.
- BROWN, Douglas. *Ideal Cities: Utopianism and the (Un) Built Environment*. Reference Reviews, 2002.
- CHOAY, Françoise - *Urbanismo: utopias e realidades*, São Paulo, Perspectiva, 1979. Capítulo 2 "O pré urbanismo progressista".
- CHUECA GOITIA, Fernando. *Breve historia del urbanismo*. 1985.
- ENGELS, F. *A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra*. Capítulo: "As Grandes Cidades". pp. 55 a 111. Porto. Edições Afrontamento. 1975. (MAT)
- HALL, Peter. *Cidades do Amanhã*. Ed. 1995.
- HAROUEL, Jean-Louis. *História do urbanismo*. Papirus, 2004.
- HARVEY, D. *Espaços de Esperança*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves, São Paulo: edições Loyola, 2004.
- LEFEBVRE, Henri. *A cidade do capital*. "A cidade e a divisão do trabalho" e "Engels e a utopia". Rio de Janeiro, DP&A, 1999.
- POËTE, Marcel *et al.* *Introduction à l'urbanisme*. Paris: Sens & Tonka, 2000.

05

A MORTE E O LUTO NOS TEMPOS DA PANDEMIA DE CORONAVÍRUS (COVID-19)

LUÍZA FABIANA NEITZKE DE CARVALHO

Universidade Federal de Pelotas
marmorabilia@gmail.com

INTRODUÇÃO

Nos últimos dias temos visto e participado de um momento completamente incomum para a sociedade atual: o crescente avanço da pandemia do COVID-19, o coronavírus, que exige o isolamento social como a primeira medida preventiva de seu contágio. A doença ainda não tem uma vacina que a previna, e nossa sociedade, ávida por viver simultaneamente múltiplos acontecimentos, em estar em vários lugares ao mesmo tempo fazendo cruzamentos entre o espaço-tempo físico e virtual, em consumir para quebrar o tédio, ocupada com o excesso de trabalho, com as responsabilidades, com suas demandas e anseios, teve tudo isso praticamente suspenso ou ao menos readaptado, ao ter de se isolar em casa em quarentena.

Nos noticiários vemos a morte avassaladora: carros refrigerados para armazenar corpos, necrotérios improvisados, mortos em meio aos vivos nos hospitais e a abertura de imensas valas coletivas, prontas para logo serem lotadas com os caixões de entes queridos. Pessoas que ao morrerem são transformadas em números.

A doença, altamente contagiosa, exige, além do isolamento social, também o afastamento do morto: nos cemitérios com grande quantidade de mortos, são áreas inteiras para as vítimas da COVID-19. Nos sepultamentos há pouca presença: apenas um ou dois familiares que se despedem do morto por razão de preservação de suas vidas diante do imenso risco de contágio entre os vivos.

Este ensaio foi produzido a partir de notícias enviadas às redes sociais da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais e das notícias visualizadas diariamente sobre as mortes de coronavírus e COVID-19, bem como dos memoriais on-line em homenagem às vítimas do vírus. Em nosso texto, gostaríamos de propor algumas questões muito presentes para quem sofreu a perda de alguém ou mesmo para qualquer pessoa interessada no impacto das mortes pela pandemia: quais são os protocolos de gerenciamento dos corpos dos falecidos? O vírus pode ser transmitido pelos mortos? Como poderemos nos despedir de nossos mortos e vivenciar o luto? De que formas poderemos homenagear a memória de nossos entes queridos? Estão sendo realizados estudos culturais sobre morte e cemitérios em tempos de COVID-19?

Assim como o coronavírus promoveu uma ruptura brutal em todas as dimensões da vida, ele também o fez com as cerimônias funerárias. Se até então, na história dos funerais, os ritos funerários, como velórios, cortejos e sepultamentos com grande número de familiares e amigos, eram mantidos mesmo diante das mudanças culturais no trato da morte – como a supressão dos grandes túmulos adornados por jazigos simples, gavetas e columbários e do tradicional sepultamento pela cremação – tudo isso foi arrebatado pelo coronavírus. Novas formas de se despedir dos mortos e de expressar o luto surgem em uma perspectiva emergencial para manter a memória do morto e externar a dor dos familiares com um mínimo de dignidade em tempos tão duros.

A MORTE PRESENTE, A MORTE AFASTADA

Se no século XIX, como se lê na história dos cemitérios no Brasil, os mortos foram afastados do convívio dos vivos, ao serem transferidos das igrejas e das áreas urbanas para os cemitérios extramuros, hoje os vivos são igualmente afastados dos mortos e dos cemitérios. As mortes provocadas pela COVID-19, e o perigo de possível contágio advindo da proximidade das pessoas em enterros e velórios, fizeram urgente a elaboração de novos protocolos para tratamento dos mortos pelas funerárias e cemitérios. Já em março de 2020, o Cemitério da Penitência no Rio de Janeiro disponibilizou um sistema de velório on-line. No espaço físico eram permitidas no máximo dez pessoas, e somente poderiam se aproximar do caixão, uma a uma¹. A recomendação da diminuição de pessoas nos velórios se estendeu para outras cidades brasileiras nesse mesmo período de março de 2020. A orientação para a infraestrutura funerária inclui a suspensão de velórios e que a população não compareça aos enterros, fazendo uso do velório on-line². De acordo com a ANVISA os cuidados com os corpos dos falecidos, no pós-óbito, se devem “ao risco contínuo de transmissão infecciosa por contato, embora o risco seja geralmente menor do que para pacientes ainda vivos”³. O material aborda o contágio principalmente para os que trabalham na área da saúde

e os que atendem os falecidos no *post-mortem*, todavia é recomendado que os caixões sejam mantidos fechados e que as pessoas evitem aglomerações, tais como as dos enterros e velórios. A ABREDIF (Associação Brasileira de Empresas e Diretores do Setor Funerário) pontua a necessidade de protocolos de procedimentos técnicos unificados para implementação em todo país. Os funcionários de cemitérios devem fazer uso de equipamentos de segurança e, para casos de morte por coronavírus, não fazer velório. O protocolo da ABREDIF pressupõe as etapas de remoção dos corpos, de contratação de serviço funerário, de preparação dos corpos, de homenagens póstumas, de sepultamento e de cremação. O protocolo foi submetido ao Ministério da Saúde⁴.

O direito da despedida dos que estão isolados e quase morrendo fez com que a médica italiana Francesca Cortellaro realizasse uma vídeochamada para que uma avó se despedisse de sua neta, pois seu último pedido foi justamente o adeus, vê-la uma última vez. A situação é um dos casos que muitas pessoas estão vivendo, pois se nós não podemos nos despedir delas elas também não podem se despedir de nós. Cortellaro, que trabalha no hospital San Carlo Borromeo (Milão), de acordo com um jornal declarou: “Você sabe o que é mais dramático? Observar os pacientes morrendo sozinhos, escutá-los pedir que se despeça de seus filhos e netos por eles”. Cortellaro liderou uma iniciativa para compra de 20 tablets para que os idosos possam se despedir de seus entes queridos⁵. O papel dos dispositivos é mais uma vez o de mediador da despedida: tanto o uso do tablet para o adeus quanto o velório on-line fazem uso das tecnologias de comunicação a distância. No presente momento há uma atualização da morte e do morrer. O que há dez anos ainda era remoto - uma despedida a distância, ou não comparecer a um velório - diante da pandemia, se tornou protocolo.

Uma das notícias mais impactantes, veiculadas em março de 2020, foi a da transformação de uma pista de patinação em Madri, na Espanha, em um necrotério. O setor funerário espanhol, ao não conseguir receber todos os corpos, e não podendo embalsamá-los, teve o ‘Palácio de Gelo’ como abrigo dos cadáveres, até que pudessem ser removidos para cremação ou enterro. De acordo com o jornal:

[...] as autoridades concluíram que o Palácio de Gelo tem “o frio necessário para a manutenção dos cadáveres”. Os corpos serão colocados em superfície técnica de material polimérico com cerca de 2cm a 3cm de espessura, que será instalada na pista de gelo, para evitar o contato direto do corpo com o gelo. Os mortos serão devidamente identificados para evitar possíveis confusões. “A entrada e saída de caixões será feita através de um único acesso, direto à pista de gelo”, informam as autoridades, em relatório⁶.

O que observamos, aqui, é a adequação de um aparato dos vivos servindo aos mortos, quando em necessidade de quarentena esse estabelecimento - que não é de primeira necessidade, mas um local de lazer fechado - teve por imposição abrigar os mortos como uso desse espaço, acontecimento até então impensável ao vermos pistas de patinação como um local de diversão e alegria.

Esse espaço foi resignificado em um local de imensa tristeza ao considerarmos que os corpos que ele abrigou não foram apenas números de vítimas, mas pessoas que têm um nome, uma face, uma história, e que amaram ou foram amadas por alguém.

Referente aos cuidados com o corpo, não se trata de considerar o morto como uma fonte de contágio maior que o vivo, mas sim que o corpo requer cuidados, pois “Se uma pessoa morreu durante o período infeccioso do COVID-19, os pulmões e outros órgãos ainda podem conter vírus vivos”⁷, isso em especial para as autópsias, que estão suspensas. “O embalsamamento não é recomendado para evitar excessos na manipulação do corpo”. O guia de orientação da OMS aponta os protocolos para gerenciamento da assistência funerária e dos necrotérios, sempre indicando aos profissionais de saúde ou agentes funerários o uso dos equipamentos de proteção individual.

Sobre o contato dos familiares, o guia orienta: “Se a família deseja apenas ver o corpo e não o tocar, eles podem fazê-lo, usando as precauções padrão em todos os momentos, incluindo a higiene das mãos. Dê à família instruções claras para não tocar ou beijar o corpo.”⁸ No protocolo do enterro, “os encarregados de colocar o corpo na sepultura devem usar luvas e lavar as mãos com água e sabão após a remoção e assim que o enterro estiver completo.” O guia considera também que, diante do momento atípico e de saturação dos serviços funerários, o preparo do corpo e até mesmo o enterro pode vir a acontecer realizado por membros da família, desde que use luvas para evitar contato com o corpo (p.3). No manual do Ministério da Saúde⁹ é recomendado que os velórios não aconteçam, mas que caso ocorram deve-se “manter a urna funerária fechada durante todo o velório e funeral, evitando qualquer contato (toque/beijo) com o corpo do falecido em qualquer momento *post-mortem*” (p. 14).

O DIFÍCIL LUTO DE QUEM NÃO SE DESPEDE

Valas comuns, lembranças das vítimas, corpos ensacados, luto traumático, caixões fechados, necrotérios improvisados, corpos perdidos, atraso e dificuldade em retirar documentos de óbito, sepultamentos em valas comuns e em túmulos que não são das famílias. Rituais religiosos nas casas dos familiares que buscam algum conforto, e a criação de várias páginas nas redes sociais e na web, para contar a história dessas pessoas que ingressaram em uma triste estatística dos mortos pelo coronavírus e que todos os dias são anunciados como números. Esse é o atual contexto da perda de entes

queridos e, em alguns casos, denota um profundo desrespeito para com os mortos por parte do poder público, quando não se consegue saber onde estão os corpos ou retirar um atestado de óbito, bem como os lugares onde estão sepultados.

Os velórios, que no início da pandemia tinham sido limitados a 10 participantes e para os quais era recomendado o distanciamento, com o agravamento da pandemia, tiveram que ser suspensos. Se o falecimento de uma pessoa querida normalmente é traumático, os falecimentos das mortes por COVID-19 são ainda mais impactantes, quando o doente é internado e os familiares não mais o veem com vida. Sem o cuidado e o acompanhamento do doente, sem a despedida, os familiares verão a pessoa já no invólucro. Tristeza de não poder mais olhar a pessoa uma última vez, e dela se despedir como se faz em uma cerimônia de velório, diante do corpo inanimado como prova do falecimento. O corpo inanimado atesta a própria finitude, ou a aceitação de que aquele ente querido se foi, diante da negação que a morte produz. Sobre o luto e a despedida consideramos que

Mudanças importantes nos ritos funerários devem acontecer, mas não indicar a sua inviabilização ou proibição. Apesar do aumento significativo dos sepultamentos e cremações observado em muitos cemitérios, é preciso manter, minimamente, o direito à despedida dos enlutados e à expressão de uma importante etapa do luto¹⁰.

As famílias e amigos buscam alternativas para celebrarem seus mortos, rememorarem a lembrança de quem partiu e buscar algum conforto. A internet se tornou um espaço público para a substituição dos rituais, e nas redes sociais cresce o número de páginas em homenagem aos falecidos, bem como rituais e outras cerimônias que são divulgadas e compartilhadas nessas redes. Exemplo disso são as cerimônias das velas nas janelas: na página do *Segura a onda*, a chamada: “Neste domingo, 03/05, acenda uma vela em sua janela, às 20h, em memória das pessoas mortas por Covid 19 no Brasil”¹¹. Há também encontros a distância, orações, espaços de memória nas casas, cartas. Imensa solidão e enorme desamparo. A falta de velórios, a ausência do túmulo físico, as valas comuns desconhecidas resultam em uma geração mundial traumatizada por não ter vivido o luto de maneira apropriada. Entretanto, o luto não está ausente, o que está ausente é a ritualística do luto. As pessoas vivem enlutadas, buscando se expressar de maneiras alternativas na falta dos ritos tradicionais.

A morte nunca esteve tão presente e ao mesmo tempo tão afastada do cotidiano. Presente por ser a própria dor de quem perde alguém, o vazio deixado por quem se foi, a estatística no jornal, o esgotamento dos serviços funerários, a própria doença para um grande número de infectados pelo vírus, uma ameaça para quem o contrair.

Afastada por estar lacrada em um caixão, sem rosto, sem história, sem despedida, sem o último olhar no rosto dos seres amados.

Como voltar a viver e seguir adiante, se as pessoas desaparecem? Famílias inteiras, amigos, conhecidos, anônimos. Não são números. São identidades, personalidades e laços rompidos com o mundo como o conhecíamos antes da pandemia.

OS MEMORIAIS PARA OS MORTOS DO CORONAVÍRUS NO BRASIL

Várias iniciativas solidárias às famílias e vítimas do vírus estão surgindo no Brasil e no mundo, buscando dar voz às famílias sufocadas pela perda dos entes queridos. Dentre elas, destacamos o *Memorial das Vítimas do Coronavírus no Brasil*:

O Memorial das Vítimas do Coronavírus no Brasil é uma das iniciativas da “Rede de Apoio às Famílias de Vítimas Fatais de Covid-19” no país, uma rede emergencial formada por vários voluntários, profissionais e pessoas solidárias às famílias de vítimas fatais da pandemia de coronavírus no território nacional, à qual já aderiram mais de 60 organizações da sociedade civil se somando à sua formação, manutenção e fortalecimento permanente - em prol das famílias¹².

Segundo a historiadora Elisiana Trilha Castro, editora do Memorial, em sua *live* transmitida pelo Facebook¹³, as famílias procuram noticiar as mortes para os voluntários nesses projetos, compartilhando a história de seus mortos. Nos grupos, páginas e perfis há grande compartilhamento de notícias de falecimentos no Brasil e no mundo, assim, as famílias entram em contato por e-mail, enviam links com as notícias na web e também produzem material, autorizando a divulgação. Elisiana pontuou que “estamos vivendo vários lutos ao mesmo tempo: pelas mortes, pelo isolamento, pelo pacto social, pela perda de liberdade, de trabalho e de subsistência”.

Dentre as páginas que surgiram, estão: *Relicário*, *Aquele que perdemos*, *Toda a vida importa*, *Survivors* (mundial), *Segura a onda*, *Inumeráveis* e o *Museu da pessoa*. Ao acompanharmos as páginas verificamos que surgem outras, repletas de histórias, fotografias, homenagens.

Organizado por uma “rede espanhola de psicólogos, assistentes sociais, enfermeiros e terapeutas especializados em perda e luto”, o *Guia para pessoas que perdem um ente querido em tempos de coronavírus (COVID19)* foi desenvolvido para auxiliar os enlutados a lidar com o isolamento e a incerteza e sugere “outras maneiras que atendem à necessidade de compartilhar e expressar a dor com os outros e, ao mesmo tempo, permitir honrar a memória de nossos entes queridos falecidos”. O guia apresenta várias sugestões de rituais de despedida, alguns bastante pessoais, como a escrita de diários, cartas aos falecidos e a seus próprios sentimentos de raiva e de tristeza, escrita de po-

emas, e mesmo de mensagens do que queríamos ter dito a nossos falecidos, e define esses rituais como:

Os rituais de despedida são atos simbólicos que nos ajudam a expressar nossos sentimentos ante uma perda, colocar um pouco de ordem em nosso estado emocional caótico, estabelecer uma diretriz simbólica para os eventos da vida e nos permitir a construção social de significados compartilhados. Eles abrem a porta para que tomemos consciência do processo de luto¹⁴.

Outra sugestão é a criação de um espaço na casa para vivenciar o luto e celebrar os falecidos, um espaço confortável e sossegado, onde o enlutado possa encontrar abrigo e se conectar com seus sentimentos. Recomenda ainda o respeito às suas emoções e o resguardo, mas que o enlutado evite um completo isolamento, por exemplo, manter contato por meio de mensagens ou conversas com pessoas próximas e queridas.

Os agentes funerários também têm manifestado as expressões dos familiares aos falecidos, lendo as cartas, colocando músicas e transmitindo em tempo real essas despedidas. Na Itália, em reportagem da BCC News¹⁵, esse momento dramático, que tira a dignidade dos mortos e agrava a tristeza dos vivos, é descrito nas palavras de alguns agentes funerários: “Essa pandemia mata duas vezes (...) primeiro, ela isola você de seus entes queridos logo antes de morrer. Então, não permite que ninguém se aproxime”, de acordo com o agente funerário *Andrea Cerato*, de Milão. Como existe o risco de o vírus sobreviver nas roupas por algumas horas, os cadáveres são selados imediatamente, e os mortos são enterrados com os trajes hospitalares, sem as suas próprias roupas. O agente funerário de Cremona, *Massimo Mancastroppa*, diz: “cobrimos o cadáver com as roupas que a família nos dá, como se o vestíssemos. (...) Eles não têm outra escolha a não ser confiar em nós”. O agente Cerato desabafa: “não podemos vesti-los, não podemos pentear seus cabelos, não podemos maquiá-los. Não podemos prepará-los para parecerem bonitos e em paz. É muito triste”. A dimensão da dor extrapola, ela envolve a família e os agentes funerários: “Acariciar sua bochecha pela última vez, segurar sua mão e vê-lo parecer digno. Não ser capaz de fazer isso é muito traumático, diz Cerato. No enterro, apenas uma ou duas pessoas e um absoluto silêncio.

Diante de tantas adversidades, *O Guia para pessoas que perdem um ente querido em tempos de coronavírus (COVID19)* propõe cerimoniais a distância e a publicação on-line: cerimoniais ou reuniões virtuais – o que permite se conectar com um bom número de pessoas; publicação nas redes sociais, sobre o legado de vida do falecido – o que permite expressar condolências e apoio; realizar atividades simbólicas conjuntas e coordenadas – como soltar balões biodegradáveis de janelas, sacadas e telhados; compartilhar memórias e momentos especiais no WhatsApp e construir páginas na web,

Facebook e Instagram, onde amigos e conhecidos podem se expressar de forma pública ou privada.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS CEMITERIAIS E O DIREITO AOS RITOS E À HISTÓRIA

Apesar de todos os esforços para garantir as cerimônias funerárias e os sepultamentos, o que vimos até aqui é um panorama de muita incerteza, desespero e a saturação do setor funerário. Retomando à questão anterior, dos esforços empreendidos em amparar os familiares, realizar cerimônias e sepultamentos, é necessário trazer à luz um registro importante: o documento produzido em abril de 2020 pela *Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais*, intitulado *Sobre as orientações e diretrizes no manejo dos corpos na pandemia de COVID-19*, onde é expressa a preocupação com os impactos das restrições sobre os rituais fúnebres no país:

Apesar de invisibilizados pela sociedade, são notórios os esforços empreendidos e os desafios enfrentados por profissionais do setor funerário incumbidos do trato final das vítimas ao lidarem mais diretamente com a dor dos enlutados, especialmente neste momento da crise provocada pela pandemia. Ao analisarmos as novas diretrizes dos órgãos nacionais e internacionais de saúde pública, dirigidas aos profissionais cemiteriais e agentes funerários sobre a pandemia de COVID-19, verificamos que apesar de recomendarem medidas de segurança mais rigorosas diante da suspeita ou notificação da COVID-19 (como evitar as necrópsias e embalsamento, dentre outros), não proíbem a realização de despedidas e cerimônias funerárias de mortos pela COVID-19¹⁶.

O documento foi produzido ainda no início da pandemia no Brasil, amparado por várias notícias de vítimas do coronavírus que foram sepultadas sem os ritos funerários. Na ocasião, ainda não havia os memoriais on-line no Brasil. Para termos uma ideia, em 06 de abril de 2020, data do documento, tínhamos 555 óbitos no Brasil. Em 21 de maio, já somavam 20.047 óbitos¹⁷. O crescimento vertiginoso das mortes ocasionou saturação do setor funerário, e, diante da orientação de não se realizar velórios, se fez necessário encontrar novas formas de expressão da despedida e do enlutamento. Em seu documento, a ABEC expressa ainda a preocupação

pela valoração do tema da morte, da atuação de profissionais do setor funerário e dos cemitérios, bem como pelo reconhecimento dos elementos culturais, materiais e imateriais, presentes nas práticas funerárias e lugares de destinação dos mortos (cemitérios, crematórios, etc), como parte do conjunto do patrimônio funerário e cultural brasileiro¹⁸.

No momento, muitos cemitérios estão superlotados e abre-se agora um novo capítulo nos estudos da morte, sobre o qual ainda não se tem a preocupação imediata de produzir documentos. A documentação produzida pela ABEC atualmente tem se voltado ao *Memorial das Vítimas do Coronavírus no Brasil* e ao amparo dos familiares e amigos das vítimas, bem como aos profissionais do setor funerário. As necessidades são imediatas e evidentemente há uma inquietação em pensarmos como os cemitérios e a cultura funerária será estudada e divulgada, já que esses lugares e suas práticas enfrentavam alguma resistência mesmo antes da pandemia.

Os encontros bianuais da ABEC congregam pesquisadores de todo Brasil, estudiosos que disseminam a cultura cemiterial por meio dos mais variados esforços, como palestras, aulas, caminhadas culturais, escrita de artigos e publicação de livros, projetos de pesquisa, grupos de teatro, espetáculos, dentre muitas outras atividades. Tais iniciativas garantiram a frequência de bom público a nossas necrópoles, as reconhecendo em âmbito patrimonial e cultural.

No momento há uma grande inquietação em pensarmos em uma história viva, que se modifica a cada dia em relação à doença. Naturalmente surge a questão sobre quem irá se ocupar das memórias de nossos mortos, uma história em que somos sujeitos e pesquisadores. No caso da morte e dos cemitérios, os historiadores estão vivendo seus temas de pesquisa. Como iremos atuar?

A VALA COMUM E O OPOSTO À INDIVIDUALIDADE E À DIGNIDADE

Os corpos sepultados no Cemitério Nossa Senhora Aparecida no bairro de Tatumã em Manaus foram inumados em grandes valas coletivas. Em um primeiro momento, houve a tentativa de estabelecer uma breve distância entre os caixões, para que, ao serem cobertos com a terra, pudessem receber um marco de memória. Sobre a grande trincheira, se organizaram guarnições tumulares e cruzeiros em madeira, ergueram-se rapidamente as sepulturas simples. A preocupação de um ente querido ao tentar manter a distância entre os caixões revela o zelo, o cuidado em poder delimitar a sepultura, poder voltar ali em algum momento e homenagear seu falecido, sabendo que ali está quem ele viu ser enterrado.

Entretanto, com a quantidade de sepultamentos, a Prefeitura de Manaus “reorganizou o layout das covas” e chegou a inumar os mortos em camadas, o que tornou impossível o estabelecimento de qualquer vínculo entre as famílias e os seus sepultados atingidos por essa medida que durou um dia. “Disseram que vão enterrar um em cima do outro e que nós devemos aceitar. Isso não é digno. Somos cidadãos que pagaram impostos, temos direitos de enterrar nossos entes dignamente. Isso é desu-

mano”, declara uma familiar ao tentar sepultar o sogro com dignidade. Um homem que aguardava para sepultar seu pai, morto por causas naturais, também se posiciona indignado: “Querem enterrar vários corpos. Um em cima do outro. Não há respeito algum. Disseram que não tem espaço e a única saída é enterrar os corpos empilhados. Me sinto humilhado, desprezado pelo poder público”¹⁹.

Após várias manifestações de indignação da população, a administração municipal declinou da ideia:

A Prefeitura de Manaus informa que não será mais realizado sepultamento em sistema de camadas no cemitério Nossa Senhora Aparecida, no bairro Tarumã, zona Oeste. Por determinação do prefeito Arthur Virgílio Neto, a Secretaria Municipal de Limpeza Urbana (Semulsp) deve manter o modelo de trincheiras, como já vinha ocorrendo” preservando a identidade dos corpos e o vínculo das famílias”, diz o comunicado da prefeitura²⁰.

TÚMULOS SIMPLES E SEM ADORNOS

Se entendermos a arte funerária como uma ornamentação dos monumentos funerários, e considerarmos que os cemitérios não mais costumam receber grandes ornamentações tumulares e cargas escultóricas que são caras e incomuns para o século XXI, diante da pandemia, isso ficou ainda mais difícil. Estávamos em um momento em que os sepultamentos haviam diminuído em virtude da cremação e, agora, cemitérios têm áreas inteiras para os mortos de COVID-19. Diante desses fatos, a guarnição e a cruz em madeira, coloridos, são o mais perto que chegamos de uma ornamentação, de um adorno. Isso condiz com as mortes em massa, com as áreas em cemitérios para mortos de guerra - soldados - ou para as valas comuns das antigas epidemias, que já estão perdidas dentro de alguns cemitérios que se modernizaram e seguiram sepultando até o século XX e XXI.

Muitos mortos podem vir a ser sepultados em cemitérios que as famílias não poderão escolher. Diante do grande número de sepultamentos, a prefeitura de São Paulo determinará os cemitérios para alguns sepultamentos se o número de mortes diárias continuar aumentando, salvo se a família tiver jazigo privado ou sob concessão da prefeitura. Nesse caso, posteriormente, os corpos poderão ser exumados e enfim levados para outros cemitérios²¹. Parte da vivência do luto é a visita ao túmulo, impossível no momento de restrição ao cemitério. A era de ouro dos cemitérios, já muito distante na transformação dos costumes diante da morte, foi substituída pela vala coletiva, despojada, quase anônima.

CONCLUSÃO

O presente ensaio foi bastante difícil de escrever, pois dependeu de uma análise de noticiários e da seleção de algumas notícias sobre as mortes. Isso foi muito doloroso, pois não estamos tratando de uma morte romântica, tal como aquela que vemos nos cemitérios oitocentistas, vistos como centros culturais, mas de uma morte muito presente, ameaçadora, exposta. Os casos analisados aqui tratam do sofrimento de muitas pessoas, bem como do empenho dos profissionais que estão tratando dessas mortes e os riscos a que estão expostos diante da situação calamitosa onde algumas vezes faltam inclusive caixões para os sepultamentos dos falecidos. Foi difícil ainda realizar a resenha das reportagens, pois os fatos mudavam durante a escrita e o crescimento das mortes.

O enlutamento teve sua percepção alterada, quando os familiares não podem se despedir de seus mortos, ou quando se despedem em condições extremas, até inumanas ao procurarem corpos perdidos, ao terem de cobrir caixões com a terra eles próprios, com suas mãos a pegar as pás. Sobre a falta da despedida, uma familiar relatou que “sem o adeus a ficha vai demorar mais a cair”. “Está sendo difícil para a família inteira não poder se despedir”²². A última vez que essa familiar viu seu esposo foi ao ir para o hospital, quando ele morreu por sintomas de COVID-19, e não pode ser velado, indo direto para a espera em um crematório.

As mortes das notícias são reais, e elas são totalmente imprevisíveis, desde a despedida às pressas numa videochamada, à ausência do velório e à última lembrança do falecido indo para o hospital, até a armazenagem dos corpos na pista de patinação, ou à superlotação dos cemitérios.

Gostaríamos, em tempo, de expressar nosso profundo respeito às pessoas que faleceram, às famílias que perderam seus entes queridos, aos profissionais aqui citados e suas associações, aos jornalistas que produziram as matérias, aos profissionais da saúde, das funerárias, administradoras e instituições. E à Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais, cujas redes sociais indicaram o caminho para este ensaio por meio das matérias enviadas.

Vai levar muito tempo para voltarmos a olhar para os cemitérios sem lembrar da COVID-19. Talvez isso não aconteça tanto nas áreas históricas dos cemitérios mais antigos. Mas as partes atuais, que recebem sepultamentos com frequência, muitas destas hoje possuem áreas inteiras destinadas à pandemia, e elas suscitarão, sim, olhares e estudos dedicados, mas ainda por muitos anos, esses olhares serão mareados pelas lágrimas.

Por último, um desabafo. Estamos em meio a uma morte viva, diante de governantes despreparados, entre o desejo de superação da doença e o desespero de tantas

famílias destroçadas pelo coronavírus. O destino do país é desolador diante de tamanha destruição. Sonhamos com um futuro liberto do escárnio, nesses dias em que a realidade se divide entre a morte do povo e a negação do efeito devastador do vírus.

NOTAS

1. MENDONÇA, Alba Valéria. Cemitério do Rio cria velório online para evitar aglomerações por causa do coronavírus. *Portal G1 – globo.com*, 18 mar. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/03/18/cemiterio-do-rio-cria-velorio-online-para-evitar-aglomeracoes-por-causa-do-coronavirus.ghtml>. Acesso em: 28 abr. 2020.
2. *Urbanistas contra o Corona*. Disponível em: <https://urbanismocontraocorona.blogspot.com>. Acesso em: 28 abr. 2020.
3. BRASIL. Agência Nacional de Vigilância Sanitária (ANVISA). *Orientações para serviços de saúde: medidas de prevenção e controle que devem ser adotadas durante a assistência aos casos suspeitos ou confirmados de infecção pelo novo coronavírus (sars-cov-2)*. 20 de janeiro de 2020. Última atualização: 21 de março de 2020a, p. 24. Disponível em: <http://portal.anvisa.gov.br/documents/33852/271858/Nota+T%C3%A9cnica+n+04-2020+GVIMS-GGTES-ANVISA/ab598660-3de4-4f14-8e6f-b9341c196b28>. Acesso em: 29 abr. 2020.
4. AGÊNCIA BRASIL. Cemitérios e funerárias brasileiros se preparam para aumento da demanda. *Jornal O Dia*, 23 mar. 2020. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/brasil/2020/03/5887521-cemiterios-e-funerarias-brasileiros-se-preparam-para-aumento-da-demanda.html#foto=1>. Acesso em: 28 abr. 2020.
5. A campanha na Itália para que pacientes terminais com coronavírus possam dizer adeus a familiares. *BBC News/Portal G1 – globo.com*, 23 mar. 2020. Mundo. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/03/23/a-campanha-na-italia-para-que-pacientes-terminais-com-coronavirus-possam-dizer-adeus-a-familiares.ghtml>. Acesso em: 28 abr. 2020.
6. GALVÃO, Paulo. Coronavírus: pista de patinação no gelo é usada para conservar cadáveres na Espanha. *Jornal Estado de Minas*, 24 mar. 2020. Internacional. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2020/03/24/interna_internacional,1131916/coronavirus-pista-de-patinacao-e-usada-para-conservar-cadaveres.shtml. Acesso em 29 abr. 2020.
7. ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. *Prevenção e controle de infecções para o gerenciamento seguro de um cadáver no contexto da COVID-19*. Guia de orientação, 24 de março de 2020, p. 02. Disponível em: <https://todasfunerarias.com.br/wp-content/uploads/2020/03/OMS-COVID-19-2020-03-24.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2020.
8. Sobre o assunto ver também: Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais. *Os impactos da COVID-19 na gestão da morte e dos mortos*. 2020. Disponível em: https://78cc12e9-d1b5-405a-80b9-d742dco0115d.filesusr.com/ugd/a77533_ebfb6338cef441798bdb17e23cac2529.pdf. Acesso em: 18 maio 2020.
9. *Manejo de corpos no contexto do novo coronavírus COVID-19*. Secretaria de Vigilância em Saúde, Departamento de Análise em Saúde e Vigilância de Doenças não Transmissíveis, Coordenação-Geral de Informação e Análises Epidemiológicas. Brasília: Editora do Ministério da Saúde, 2020b. Disponível em: <https://www.saude.gov.br/images/pdf/2020/marco/25/manejo-corpos-coronavirus-versao1-25mar20-rev5.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2020.

10. Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais, op. Cit., 2020, p. 07.
11. *Segura a onda*. Disponível em: <https://www.facebook.com/seguraaondaBR/photos/a.105986567727284/127733392219268/?type=3&theater>. Acesso em: 14 maio 2020.
12. *Memorial das Vítimas do Coronavírus no Brasil*. 8 de maio de 2020. Disponível em: https://www.facebook.com/memorialcoronabrasi/?__tn__=%2Cd%2CP-R&eid=ARC12BsZFn2jk6V6YA-zr_GclcmYManyGLvzcjemhkiBlr7-XPZBols-OoeIw4OlAiZgeBunP6MJowHRb. Acesso em: 10 maio 2020.
13. CASTRO, Elisiana Trilha. *Historiadores(as) em tempos de pandemia: sepultamentos, rituais de morte e memória traumática*. Associação Nacional de História – Seção de Santa Catarina. Página oficial da ANPUH-SC no Facebook. 07 de maio de 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/195529667195552/videos/343554706605433/>. Acesso em: 17 maio 2020.
14. REDE DE APOIO FAMÍLIAS DE VÍTIMAS COVID19; ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS CEMITERIAIS; SEGURA A ONDA. *Guia para pessoas que perdem um ente querido em tempos de coronavírus (COVID19)*. 2020, p.07. Disponível em: https://download.uol.com.br/files/2020/05/865245966_guia_pessoas_em_luto_nos_tempos_de_covid-versao_brasileira_2020.pdf. Acesso em: 10 maio 2020.
15. BETTIZA, Sofia. Coronavírus: a dor das famílias proibidas de enterrar seus mortos na Itália. *BBC News*, 25 mar. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-52025235>. Acesso em: 10 maio 2020.
16. ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS CEMITERIAIS. *Sobre as orientações e diretrizes no manejo dos corpos na pandemia de COVID-19*. Florianópolis, 06 de abril de 2020, p. 01. Disponível em: https://78cc12e9-d1b5-405a-80b9-d742dco0115d.filesusr.com/ugd/a77533_5643470c962e4220937cc760a27f476b.pdf?fbclid=IwAR3YRp3IIm2vKNF-5BsU37ZqWn2F-gxmZTuSJzo2uL6IzFnIaPgPM-ouB_Tg. Acesso em: 10 maio 2020.
17. Informações obtidas no painel CORONAVÍRUS BRASIL, de acordo com dados das Secretarias Estaduais de Saúde. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br>. Acesso em: 15 maio 2020.
18. *Ibidem*, p. 03.
19. BEATRIZ, Rebeca. Caixões serão empilhados em valas comuns de Manaus para suprir demanda de enterros; famílias criticam medida: 'Não é digno'. *Portal G1 Amazonas*, 27 abr. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2020/04/27/corpos-serao-empilhados-em-valas-comuns-de-manaus-para-suprir-demanda-de-enterros-familias-criticam-medida-nao-e-digno.ghtml>. Acesso em: 15 maio 2020.
20. Manaus volta atrás e suspende enterros com caixões empilhados. *O Globo*, 28 abr. 2020. Sociedade. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/coronavirus/manaus-volta-atras-suspende-enterros-com-caixoes-empilhados-24398349>. Acesso em: 15 maio 2020.

21. CARVALHO, Cleide. Paulistanos não poderão escolher cemitério onde enterrar parentes com agravamento da crise. *O Globo*, 28 abr. 2020. Sociedade. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/paulistanos-nao-poderao-escolher-cemiterio-onde-enterrar-parentes-com-agravamento-da-crise-24398334>. Acesso em: 16 maio 2020.

22. Família relata adeus a morto por Covid-19 ainda mais triste por falta de velório; veja novas regras para funerais no Alto Tietê. *Portal G1 – Globo.com* – Mogi das Cruzes e Suzano, 02 abr. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/mogi-das-cruzes-suzano/noticia/2020/04/02/adeus-a-vitima-de-covid-19-e-ainda-mais-triste-por-falta-de-velorio-relata-familia-de-mogi.ghtml>. Acesso em: 30 abr. 2020.

REFERÊNCIAS

A CAMPANHA na Itália para que pacientes terminais com coronavírus possam dizer adeus a familiares. *BBC News/Portal G1 – globo.com*, 23 mar. 2020. Mundo. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/03/23/a-campanha-na-italia-para-que-pacientes-terminais-com-coronavirus-possam-dizer-adeus-a-familiares.ghtml>. Acesso em: 28 abr. 2020.

AGÊNCIA BRASIL. Cemitérios e funerárias brasileiros se preparam para aumento da demanda. *Jornal O Dia*, 23 mar. 2020. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/brasil/2020/03/5887521-cemiterios-e-funerarias-brasileiros-se-preparam-para-aumento-da-demanda.html#foto=1>. Acesso em: 28 abr. 2020.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS CEMITERIAIS. *Sobre as orientações e diretrizes no manejo dos corpos na pandemia de COVID-19*. Florianópolis, 06 de abril de 2020. Disponível em: https://78cc12e9-d1b5-405a-80b9-d742dco0115d.filesusr.com/ugd/a77533_5643470c962e4220937cc760a27f476b.pdf?fbclid=IwAR3YRp3Ilm2vKNF-5BsU37ZqWn2F-gxmZTuSJzo2uL6IzFnIaPgPM-ouB_Tg. Acesso em: 10 maio 2020.

_____. *Os impactos da COVID-19 na gestão da morte e dos mortos*. 2020. Disponível em: https://78cc12e9-d1b5-405a-80b9-d742dco0115d.filesusr.com/ugd/a77533_ebfb6338ce-f441798bdb17e23cac2529.pdf. Acesso em: 18 maio 2020.

BEATRIZ, Rebeca. Caixões serão empilhados em valas comuns de Manaus para suprir demanda de enterros; famílias criticam medida: 'Não é digno'. *Portal G1 Amazonas*, 27 abr. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2020/04/27/corpos-serao-empilhados-em-valas-comuns-de-manaus-para-suprir-demanda-de-enterros-familias-criticam-medida-nao-e-digno.ghtml>. Acesso em: 15 maio 2020.

BETTIZA, Sofia. Coronavírus: a dor das famílias proibidas de enterrar seus mortos na Itália. *BBC News*. 25 março de 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-52025235>. Acesso em: 10 maio 2020.

BRASIL. Agência Nacional de Vigilância Sanitária (ANVISA). *Orientações para serviços de saúde: medidas de prevenção e controle que devem ser adotadas durante a assistência aos casos suspeitos ou confirmados de infecção pelo novo coronavírus (sars-cov-2)*. 20 de janeiro de 2020. Última atualização: 21 de março de 2020a. Disponível em: <http://portal.anvisa.gov.br/documents/33852/271858/Nota+T%C3%A9cnica+n+o4-2020+GVIMS-GGTES-ANVISA/ab598660-3de4-4f14-8e6f-b9341c196b28>. Acesso em: 29 abr. 2020.

CARVALHO, Cleide. Paulistanos não poderão escolher cemitério onde enterrar parentes com agravamento da crise. *O Globo*, 28 abr. 2020. Sociedade. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/paulistanos-nao-poderao-escolher-cemiterio-onde-enterrar-parentes-com-agravamento-da-crise-24398334>. Acesso em: 16 maio 2020.

CASTRO, Elisiana Trilha. *Historiadores(as) em tempos de pandemia: sepultamentos, rituais de morte e memória traumática*. Associação Nacional de História – Seção de Santa Catarina. Página oficial da ANPUH-SC no Facebook. 07 de maio de 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/195529667195552/videos/343554706605433/>. Acesso em: 17 maio 2020.

CORONAVÍRUS BRASIL. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br>. Acesso em: 15 maio 2020.

FAMÍLIA relata adeus a morto por Covid-19 ainda mais triste por falta de velório; veja novas regras para funerais no Alto Tietê. *Portal G1 – Globo.com* – Mogi das Cruzes e Suzano, 02 abr. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/mogi-das-cruzes-suzano/noticia/2020/04/02/adeus-a-vitima-de-covid-19-e-ainda-mais-triste-por-falta-de-velorio-relata-familia-de-mogi.ghtml>. Acesso em: 30 abr. 2020.

GALVÃO, Paulo. Coronavírus: pista de patinação no gelo é usada para conservar cadáveres na Espanha. *Jornal Estado de Minas*, 24 mar. 2020. Internacional. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2020/03/24/interna_internacional,1131916/coronavirus-pista-de-patinacao-e-usada-para-conservar-cadaveres.shtml. Acesso em 29 abr. 2020.

MANAUS volta atrás e suspende enterros com caixões empilhados. *O Globo*, 28 abr. 2020. Sociedade. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/coronavirus/manuel-volta-a-tras-suspende-enterros-com-caixoes-empilhados-24398349>. Acesso em: 15 maio 2020.

MANEJO de corpos no contexto do novo coronavírus COVID-19. Secretaria de Vigilância em Saúde, Departamento de Análise em Saúde e Vigilância de Doenças não Transmissíveis, Coordenação-Geral de Informação e Análises Epidemiológicas. Brasília: Editora do Ministério da Saúde, 2020b. Disponível em: <https://www.saude.gov.br/images/pdf/2020/marco/25/manejo-corpos-coronavirus-versao1-25mar20-rev5.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2020.

MEMORIAL das Vítimas do Coronavírus no Brasil, 8 de maio de 2020. Disponível em: https://www.facebook.com/memorialcoronabrasil/?__tn__=%2Cd%2CP-R&eid=ARCI2BsZFn2jk-6V6YAzr_GclcmYManyGLvzcjemhkiBlr7-XPZBols-OoeIw4OlAIZgeBunP6MJowHRb. Acesso em: 10 maio 2020.

MENDONÇA, Alba Valéria. Cemitério do Rio cria velório online para evitar aglomerações por causa do coronavírus. *Portal G1 – globo.com*, 18 mar. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/03/18/cemiterio-do-rio-cria-velorio-online-para-evitar-aglomeracoes-por-causa-do-coronavirus.ghtml>. Acesso em: 28 abr. 2020.

URBANISTAS contra o Corona. Disponível em: <https://urbanismocontraocorona.blogspot.com>. Acesso em: 28 abr. 2020.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. *Prevenção e controle de infecções para o gerenciamento seguro de um cadáver no contexto da COVID-19*. Guia de orientação. 24 de março de 2020. Disponível em: <https://todasfunerarias.com.br/wp-content/uploads/2020/03/OMS-COVID-19-2020-03-24.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2020.

REDE DE APOIO FAMÍLIAS DE VÍTIMAS COVID19; ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS CEMITERIAIS; SEGURA A ONDA. *Guia para pessoas que perdem um ente querido em tempos de coronavírus (COVID19)*. 2020, p.07. Disponível em: https://download.uol.com.br/files/2020/05/865245966_guia_pessoas_em_luto_nos_tempos_de_covid-versao-brasileira_2020.pdf. Acesso em: 10 maio 2020.

SEGURA a onda. Disponível em: <https://www.facebook.com/seguraaondaBR/photos/a.105986567727284/127733392219268/?type=3&theater>. Acesso em: 14 maio 2020.

06

ATRAVESSAR, ENTRELAÇAR, TRANSPOR – DIVAGAÇÕES SOBRE ARTE E VIDA A PARTIR DA PANDEMIA DO COVID-19

GABRIELA KREMER MOTTA

Universidade Federal de Pelotas, bolsista PNPD
gabitabu@gmail.com

O que a arte tem a dizer sobre os momentos de exceção que marcam a história? Como ela antecipa, contamina-se, reage, às inúmeras crises pelas quais a humanidade vem passando ao longo dos séculos? E mais especificamente, como a arte contemporânea pode ser uma das pontes a nos ajudar a atravessar essa experiência traumática que estamos vivenciando desde o meados de 2020?

Para tentar responder, recorro a dois acontecimentos que abrem a minha experiência pessoal desse período de isolamento social provocado pela pandemia do coronavírus. O primeiro deles é o encontro com um texto: ao final da primeira semana em casa, em meados de março, li o artigo “Modos de Existir Pelas Palavras”, do professor e pesquisador de História e Historiografia da Literatura da UFRJ, Felipe Charbel. Publicado em janeiro de 2020 no Suplemento Cultural Pernambuco, o artigo dedica-se a refletir sobre a relação entre diários íntimos, de escritores reconhecidos como tal ou não, e o mundo exterior propriamente dito. Charbel aborda sobretudo diários de pessoas que passaram pela violência da guerra e nos mostra como o mundo íntimo, individual de cada um, não se separa do mundo exterior¹. Esse mundo privado, particular, atua como espaço de respiro, de sobrevivência de nossas subjetividades e a leitura desse tipo de escrita pode servir como uma chave para a compreensão da própria história enquanto uma espiral que entrelaça o individual e o coletivo. O autor também assinala que a popularização do di-

ário íntimo se dá no final do século XVIII, período em que as noções de pessoa e de história passavam por transformações decisivas. Ele afirma:

a percepção de que “possuímos” um espaço interior, e que podemos acessá-lo por meio da escrita, é contemporânea ao entendimento de que somos todos passageiros de um mesmo barco, a História – e que uma vida interior vigorosa é a única tábua a que podemos nos agarrar na hora da catástrofe (Charbel, 2020).

Por enquanto, fiquemos com essa imagem – a de que a nossa vida interior é a única tábua à qual podemos nos agarrar na hora da catástrofe.

O segundo acontecimento, na verdade, é uma lembrança. Enquanto as notícias sobre contágio, mortes e casos de infectados iam se sobrepondo como um tsunami invisível (isso tudo em paralelo ao tsunami do desprezo pela vida, perpetrado por muitos dos líderes em evidência nesse período), uma cena da videoarte “Antes do Azul” (2019), da artista Romy Pocztaruk, insistia em me assaltar, em saltar à minha memória. Nela, a atriz transgênero Valéria Barcelos, com uma expressão de êxtase no rosto emoldurada por suas próprias mãos, aparece em uma fusão com a clássica imagem do cogumelo de fumaça tóxica produzido em explosões atômicas. A sobreposição desses dois tempos, a explosão de uma das armas mais letais já desenvolvidas pela humanidade, com toda a violência e morte intrínsecas a sua imagem, e o tempo da existência e sobrevivência de uma mulher transexual, exuberante, radiante, é um dos mistérios do filme, onde passado, futuro e presente se confundem constantemente. Apesar do clima distópico que perpassa todo o curta-metragem, essa imagem simboliza, no mínimo, a possibilidade de superação, de sobrevivência da humanidade à sua própria violência. Tal imagem também entrelaça a personagem – uma figura que transita quase sempre sozinha entre diferentes ambientes como se recordando de experiências pessoais – com o mundo exterior, com eventos alheios aos seus movimentos individuais mas que interferem na coletividade dos sujeitos.

IMAGEM ANTES DO AZUL

Ora, o artigo de Felipe Charbel, sobre diários íntimos de pessoas acossadas pela guerra, e a videoarte “Antes do Azul”, de Romy Pocztaruk, que acompanha uma personagem a vagar entre o passado, o presente e o futuro após uma devastação provocada por ondas de radioatividade, não foram pensados especificamente a partir da situação que estamos vivendo com a pandemia da Covid 19. Porém, lidas à luz dessa experiência, parecem antecipar ou reencenar aquilo que estamos passando. Vinculam-se ambos ao que chamei de momentos de exceção. No entanto, se no caso dos diários esta-



FIGURA 1

A ATRIZ VALÉRIA BARCELOS EM STILL DA VIDEOARTE *ANTES DO AZUL*².

mos diante de um material testemunhal, um relato a partir da experiência pessoal de espectador da história; no caso da videoarte, o registro é da ordem da ficção, da criação simbólica e, teoricamente, independente de uma relação tão direta com o mundo exterior. Mas será mesmo possível acreditarmos que qualquer objeto artístico possa ser vivenciado como se desvinculado dos nossos contextos sociais, políticos e, sobretudo, do contexto da própria arte e do indivíduo que a produz? Veremos logo que a resposta é não. A arte também é testemunha da história e, muitas vezes, sobretudo a partir da arte moderna e contemporânea, um lugar privilegiado para expurgar as arbitrariedades e violências dos nossos contextos sociopolíticos. Além disso, o presente imediato e nossas próprias histórias pessoais, com frequência, acabam sendo projetadas nos objetos artísticos, nos ajudando a compreender ou a ver de outro ângulo nossos desejos, temores, frustrações.

Nesse sentido, ao pensarmos sobre a videoarte “Antes do Azul”, é preciso considerar que os conflitos da obra, construídos através de uma narrativa ficcional na qual somos apresentados a um futuro assolado por contaminações mais ou menos acidentais e ideológicas, materializam desafios e percalços da nossa sociedade hoje, uma sociedade que, entre outras coisas, precisa enfrentar o binarismo de gênero em sua própria estrutura. Nesse vídeo, a ficção aparece como estratégia para uma discussão envolvendo, no mínimo, sexualidade e identidade de gênero nos tempos atuais.

O “momento de exceção” ao qual o trabalho se vincula pode não ser o de uma epidemia generalizada ou o de uma guerra declarada, mas é aquele do apartheid crônico da nossa sociedade.

OS ENTRELAÇAMENTOS TEMPORAIS

É próprio das manifestações artísticas embaralhar o mundo íntimo, privado, com o mundo exterior, da história. Seja através da ficcionalização ou da abstração, da construção narrativa ou da expressividade física, acredito que até poderíamos dizer que todas fazem isso, reafirmando a potência da arte enquanto espaço privilegiado da imaginação e elaboração subjetiva da experiência coletiva.

Pensando no Brasil, o filme “Branco Sai, Preto Fica” (2015), de Adirley Queirós, é exemplar. Quando o filme de Queirós chegou aos cinemas, o crítico Inácio Araújo escreveu “o original no filme é que não estamos em um documentário ressentido, mas em uma espécie de óvni cinematográfico em que os fatos se misturam à ficção e a ficção à ficção científica” (Araújo, 2015). O título da película faz referência a um dos infundáveis episódios de violência policial aos quais as comunidades periféricas e as pessoas racializadas como negras no Brasil são cotidianamente submetidas. A frase “branco sai, preto fica” foi dita por um policial em 1986, ao reprimir um baile de *Black Music* na cidade-satélite da Ceilândia, na grande Brasília (obviamente, a frase poderia ter sido dita nos dias de hoje. Ou seja, não faz alusão apenas a um acontecimento de 1986 mas também ao presente). O filme parte desse episódio e acompanha duas vítimas reais da abordagem policial – o DJ Marquim, que ficou paraplégico, e o artesão Chokito, que perdeu uma perna – para desenvolver uma narrativa que entrecruza, pelo menos, três tempos distintos: a reconstrução documental desse acontecimento traumático, o desenvolvimento de uma ‘bomba cultural’ a ser arremessada em Brasília e a chegada de um agente do futuro vindo do ano de 2073. A missão desse agente é coletar provas da responsabilidade do Estado brasileiro nos eventos do baile popular que mutilou os rapazes negros.

IMAGEM BRANCO SAI, PRETO FICA

Dessa mistura entre documental, ficção e ficção científica resulta uma narrativa fragmentada, que propõe um atravessamento de temporalidades como uma forma de revisar o passado, expurgar o presente e fabular o futuro. Não é possível voltar no tempo, reencenar os passos do passado alterando o presente. E o futuro não deixa de ser sombrio, quando pensado como consequência de um cotidiano de violência e exclusão. De todo modo, o filme nos ajuda a elaborar o trauma da violência racial e policial, um trauma que pertence a todos e não só aos indivíduos diretamente en-



FIGURA 2

MARKIM E CHOKITO EM STILL DO FILME *BRANCO SAI, PRETO FICA*³.

volvidos no episódio em questão. É preciso sublinhar também que em 2015, ano de seu lançamento, estava em curso no Brasil o processo de fragilização institucional do país, que culminaria com o impeachment da presidente Dilma Rousseff, em 2016. Nesse sentido, é emblemático no filme de Queirós a representação de uma capital federal na qual é preciso passaporte para entrar, e a consequente explosão de Brasília quando o plano de invasão coordenado pelos sobreviventes da Ceilândia e pelo agente do futuro dá certo. Ainda não chegamos exatamente nesse cenário, mas de certo modo, a película antecipa a blindagem com a qual a cúpula política do país, representada pela cidade de Brasília, vem se isolando radicalmente das principais questões sociais da nossa época.

O TEMPO VALE OURO

Mesmo que as obras “Branco Sai, Preto Fica” e “Antes do Azul” sejam bem diferentes, podemos uni-las em virtude de seus entrelaçamentos temporais narrativos, que embaralham ficção e realidade na ampliação de um pensamento construído atra-

vés de subjetividades. Mas essa questão do tempo também aparece sob outra égide no decurso do coronavírus. A mudança radical da rotina, com a alteração de hábitos como ir ao trabalho ou executar infundáveis tarefas, nos coloca diante de outra percepção sobre o cotidiano e a forma como ‘ocupamos’ nossas horas.

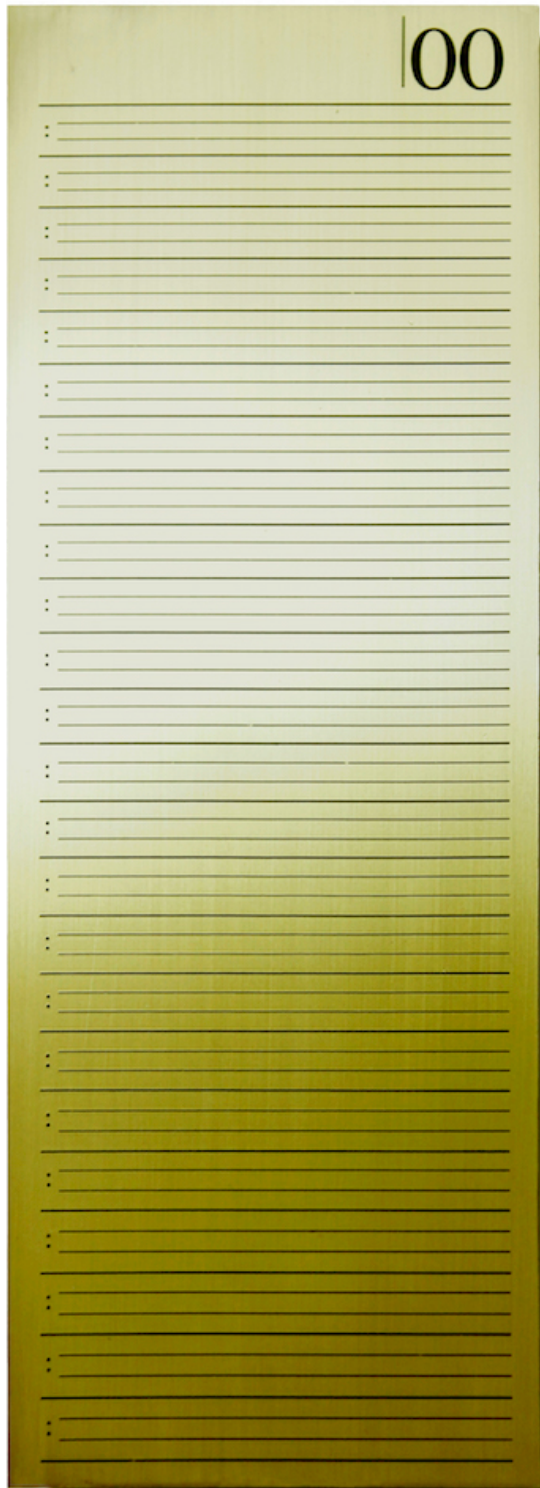
A noção de organização e otimização da vida pela forma como se utiliza o tempo é intrínseca ao sentimento capitalista de sucesso e competência. É possível dizer, inclusive, que a relação entre aproveitamento do tempo e produtividade é um dos traços marcantes da contemporaneidade nesse tipo de sociedade. Perder tempo, ganhar tempo, tempo é dinheiro, tempo de férias, tempo de escola, matar o tempo. Mesmo a noção de ‘ócio criativo’, também recorrente nos dias de hoje, pressupõe que esse ócio gere alguma coisa. Diante de tantas demandas e ‘orientações’ sobre o que fazer mesmo quando temos ‘tempo livre’, parece que estamos sempre em dívida, com tempo de menos, para todos os anseios dos nossos desejos. Essa percepção tem gerado inúmeras reflexões no campo das ciências humanas. Psicanalistas, filósofos, historiadores, analistas políticos, tentam circunscrever e produzir conhecimento sobre as consequências dessa espécie de angústia coletiva, geralmente associadas a uma incapacidade crescente em lidar com o adverso.

Igualmente, porém valendo-se de outras formas de produzir conhecimento, a arte também enfrenta essas questões, muitas vezes criando atalhos cognitivos que não se expressam pelas palavras, mas por signos aos quais estamos acostumados e que, reorganizados por meio de operações artísticas, nos fazem reconsiderar, reelaborar esses conceitos.

Vejamos, por exemplo, a obra “O Tempo Vale Ouro” (2018), de Letícia Bertagna. O trabalho é um objeto, uma placa de metal dourada exatamente do tamanho de um página de agenda. Os sinais gráficos tradicionais de uma agenda estão na peça, porém os números do dia foram trocados por dois zeros e as horas foram apagadas. Uma página de agenda de um dia indefinido com o seu tempo em aberto. Uma página do tempo que vira um espelho embaçado de quem se aproxima dela, uma vez que o material da qual é feita é reflexivo.

IMAGEM O TEMPO VALE OURO

Diante desse objeto, simultaneamente reconhecemos e estranhamos o seu referencial. As agendas servem para planejar o tempo, distribuir tarefas ao longo de um dia de acordo com as atividades de cada um. São instrumentos do universo burocrático, utilizados para a organização individual. Podem gerar angústia igualmente por excesso de atividades a serem executadas ou pela ausência de qualquer compromisso. Agora, uma página de agenda sem data definida e nem horários encadeados, sus-

**FIGURA 3**

LETÍCIA BERTAGNA, *O TEMPO VALE OURO*, 2018,
OBJETO EM MADEIRA E METAL.

FOTO: LETÍCIA BERTAGNA.

pende os problemas relativos à função do objeto – organizar o tempo do cotidiano – e nos coloca diante de questões existenciais em relação ao tempo. Como habitar o tempo para além da demanda externa de rendimentos? Em que medida conseguimos abrir tempos indeterminados na construção de um cotidiano menos pautado por imperativos ligados aos anseios de produtividade? É nesse sentido também que o título do trabalho, “O Tempo Vale Ouro”, abre-se para o contraditório. Se, ao pensarmos nos dias de hoje, essa frase parece grudada na noção de rendimento econômico, frente a uma página do tempo indefinida, a sentença retoma um sentido de que é preciso ater-se ao que importa, já que a vida não é eterna. “O Tempo Vale Ouro”, assim como a pandemia, nos lembra da nossa vulnerabilidade e do quão vazio pode ser preencher o tempo apenas com tarefas a serem cumpridas. Paradoxalmente, essa noção chega a forçar um efeito contrário: quantas pessoas se incomodam, se queixam, com o fato de terem tempo livre, horas para aproveitar a vida? Nesse sentido, percebe-se que a ideia de produtividade que coloniza a nossa relação com o ser e estar no mundo, acaba por arrancar a nossa subjetividade, a possibilidade de êxtase estético, toda a beleza, enfim, que requer uma dimensão sensível da existência, dimensão essa que precisa ser nutrida pela relação do ser consigo mesmo.

A SOBREVIVÊNCIA DAS SUBJETIVIDADES

Chegamos afinal, no mesmo lugar de onde partimos, na relação entre aquilo que somos e o mundo no qual vivemos e de como é na subjetivação do cotidiano que podemos melhor atravessar a existência. A arte, seja em suas formas mais tradicionais ou experimentais, está sempre a tensionar as certezas e as concepções consolidadas que temos sobre seja lá o que for, inclusive em relação à própria arte. É também no campo da arte que podemos simbolicamente re-imaginar o mundo em que vivemos, desafiando as convenções e buscando outras formas de saber de si, dos outros, do nosso tempo.

No início deste artigo, quando mencionei a análise de Charbel sobre diários íntimos, escrevi que, diante de situações adversas, o mundo privado atua como espaço de respiro, de sobrevivência de nossas subjetividades. Na hora mesma em que escrevia, enquanto lembrava das obras de arte que citei acima, fui recordando também de dois pensadores que elaboram questões similares. Um deles é Ailton Krenak, liderança indígena que desde os anos 1980 vem desempenhando um papel fundamental na luta pelos direitos dos povos originários do Brasil. Em um trecho do livro “Idéias Para Adiar o Fim do Mundo”, Krenak (2018) faz a seguinte reflexão ao comentar o mito indígena da queda do céu:

Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo mas o existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades – as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que formos capaz de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência (KRENAK, 2018, p.32).

Nessa mesma direção, na busca por uma possível interpretação em relação ao estágio da nossa organização social capitalística, a psicanalista e professora pesquisadora da PUCSP, Suely Rolnik, também aponta para o consumo das nossas subjetividades como uma das fontes das quais esse regime extrai as suas forças, para além da economia. Ela afirma “em sua nova versão, é da própria vida que o capital se apropria; mais precisamente, de sua potência de criação e transformação na emergência mesma de seu impulso” (ROLNIK, 2018, p.32).

Fico pensando no ponto onde essas duas reflexões se tocam, na confluência entre saberes construídos por caminhos tão distintos, mas que compartilham de uma percepção em relação ao mundo que estamos vivendo e enfrentando. Estes raciocí-

nios reafirmam, em outras esferas da criação, as especulações existenciais que os diários íntimos, que a videoarte, que o cinema, que os objetos cotidianos ressignificados em operações artísticas, mencionados neste texto, nos dizem.

É misturando todos estes textos que chego àquela tal vida interior vigorosa, que seria a nossa única tábua de salvação. Essa vida tem infinitas formas de se desenvolver, na escrita ou na leitura, no desenvolvimento ou na fruição de manifestações artísticas, no cultivo ou preparo de alimentos, enfim, na construção de um mundo interior capaz de alimentar a fome da existência.

Em relação à arte especificamente, gosto de acreditar que ela é um vírus a contaminar o mundo, a distorcê-lo das certezas religiosas, a desafiá-lo das convenções moralistas, a enfrentar a lógica patriarcal do poder institucional. Talvez seja por isso que os regimes políticos antidemocráticos tenham tanto medo da arte e façam de tudo para acabar com ela, porque através da arte a gente pode mesmo explodir Brasília.

NOTAS

1. Os diários citados pelo autor são Ernst Jünger. *Diário de guerra* (1914-1918). Trad. Helmut Hiesel. Tusquets, 2013. Friedrich Reck-Malleczewen. *Diário de um desesperado*. Trad. André Caramuru Aubert. Sesi-SP, 2017. Hélène Berr. *Diário*. Trad. Jaime Zulaika. Anagrama, 2009. E Michihiko Hachiya. *Hiroshima Diary*. Trad. Walter Wells. The University of Carolina Press, 1995.
2. Fonte: *Frames* do vídeo fornecidos pela autora.
3. Fonte: *Frames* do vídeo fornecidos pela autora.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Inácio. 'Branco Sai, Preto Fica' é filme de terror verdadeiro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 mar. 2015.

CHARBEL, Felipe. Modos de existir pelas palavras. *Suplemento Cultural Pernambuco*, Pernambuco, edição 167, jan. 2020.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 2018.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição – notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

07

OS MONTES EM CASA

DUDA GONÇALVES

Universidade Federal de Pelotas
dudaeduarda.ufpel@gmail.com

O ensaio visual, experimental, é composto de fotografias que enquadram situações domésticas de uma mulher, mãe, artista, professora universitária e pesquisadora em situação de isolamento social, em casa, durante os 30 dias iniciais da quarentena, decorrente da chegada do novo coronavírus na cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul.

Os movimentos de encolhimento da produção, a medida da casa e dos exercícios manuais diários, guardam em si a experiência da novidade, pois embora alguns interesses poéticos que fazem parte da produção artística desenvolvida desde os anos 90, e o tema da paisagem, estejam subliminarmente presentes, é o desejo de encontrar as motivações para a criação no contexto de situações hodiernas, na égide da peste e numa condição de exceção e medo, que encontro outras matérias, outros imaginários e outras maneiras de fazer para fugir do lugar comum e me expressar.

As cenas, os objetos, os retratos apresentados seguem uma ordem propositiva, num encadeamento de conexões perceptivas, e apontam a atenção aos fazeres considerados causticantes. Ao me deter nos movimentos e nas coisas que envolvem a labuta tediosa da casa pude ativar a ludicidade, ou o revelar-se lúdico, ao encontro de modos de ativar os sentidos e de processar a criação no contexto doméstico. Sendo assim, estar em casa, numa condição protetiva, foi a maneira pela qual encontrei a iluminação da arte.

E, à vista, a exaurida batelada de roupas sujas e lavadas para serem organizadas, passaram a ser um quadro a ser cotejado. Uma calça, uma blusa, uma meia, igualmente, as toalhas, os lençóis, os tapetes “talvez contaminados” são empilhados a cada retorno

ao lar e se coadunam para que o sonho e a brincadeira venham à tona, em busca da liberdade da arte. O que era um estorvo passou a ser a felicidade da artista. Ai, o pensamento também se alastra, se aglomera, vai ao encontro de saberes, fazer e saber, instaurando uma poética, que me impele à (re)leitura da “A invenção do cotidiano” de Michel de Certeau, “O partido das Coisas” de Francis Ponge, “A poética do espaço” de Gaston Bachelard, e ao encontro remoto das artistas Rivane Neuenschwander, Helene Sacco e Raquel Ferreira, que nos emprestam as táticas para subverter o óbvio estafante e o óbvio do medo para amar os (com)textos da casa. As leituras atribuem complexidade à unidade da casa.

Os montes de roupas são paisagens no ajanelar da interna morada.

Os montes de roupa são a multidão da vivenda.

Os montes de roupa são a porta do imaginário da casa.

Os montes de roupa são o corpo e suas representações.

Os montes de roupas são o avesso das montanhas.

Os montes de roupas são os trapos de Pistoletto.

Rosa Martinez, curadora de arte, em texto sobre a obra de Rivane Neuenschwander, intitulada “O Trabalho dos dias”, exposta na Bienal de São Paulo, em 1998, revela com sagacidade o sentido acanhado em nossas habitações e iluminado pela artista:

Há exercícios manuais que são como pequenas iluminações, pois nos conscientizam de que nossa vulnerabilidade é paradoxalmente nossa força, de que nossa inevitável dor forma parte da lógica do ser vivente e de que o tédio que invade os recantos de nossas habitações cotidianas vibra uma lacerante verdade sobre o sentido de nosso estar no mundo¹.

No ensejo de Martinez, considero que, o sentido de estar viva enfrentando a pandemia e acanhada no tamanho da casa e na medida dos gestos diários ao encontro das pequenas iluminações, me salvo na arte.

NOTA

1. MARTINEZ, Rosa. *Catálogo Trabalho dos dias de Rivane Neuenschwander*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1998.



EM CASA COM A "VÊNUS DOS TROPOS" DE MICHELANGELO PISTOLETTO.











EM CASA COM O MONTE *SAINTE-VICTOIRE* DE PAUL CÉZANNE.











08

DEGENERESCÊNCIAS

PAULO GAIGER

Universidade Federal de Pelotas
paulogaiger@gmail.com

Não sei quantas almas tenho. Cada momento mudei. Continuamente me estranho. Nunca me vi nem achei. De tanto ser, só tenho alma. Quem tem alma não tem calma. Quem vê é só o que vê, quem sente não é quem é, atento ao que sou e vejo, torno-me eles e não eu. Cada meu sonho ou desejo é do que nasce e não meu (Fragmento de Não sei quantas almas tenho – Fernando Pessoa)

Meu santo cristo! Falo por falar, escrevo por escrever, ou melhor, dizendo ou escrevendo, pois é fato que estou a escrever para passar o tempo e não dar margem a maus entendimentos e calúnias. Quero que saibam que estou cansada, estoy muy cansada, como canta Fabiana Cantilo, uma cantautora argentina que amo. Comprei o CD Ahora quando estive em la ciudad de Santa Fé, onde passei noites enchendo a cara de cerveja e fumando feito chaminé, como canta o Nei Lisboa. Já faz um tempão que fui a Santa Fé querendo tirar férias de mim mesma. Nos confins, séculos, guerras e pandemias que cruzei, nunca senti a premência à socialização ou ao isolamento porque sou sozinha e meio invisível, eu acho, embora tenha tido mil casamentos e mil casos. Como apontou o meu psiquiatra, Paulinho Rosa, o que me incomoda sou eu mesma. Quero divórcio de mim mesma, da minha impotência diante dos fatos escabrosos ou belos que testemunho e só testemunho. Argh! Brigo comigo todas as horas de todos os séculos e séculos, amém, sejam santos ou não. Afinal, nem as férias em Santa Fé ou em santa alguma, nem litros de cerveja e maços de puro me ajudaram a me compreender e a compreender esse mundo, vasto mundo. C'est la vie! Haja saco! Se estive em Santa Fé, e cantava, meio bêbada por sus calles, no llores por mi Argentina..., conto, meus caros e minhas caras, que também

estive em Mênfis, Bilbao, Xian, Aleppo, Argos, Paris, Moscou, Biblos, Éfeso, Freguesia de São Francisco de Paula, Tenochtitlán, Tegucigalpa, Brasília... Trabalhei no Vale do Silício e ajudei a plantar e a colher aveia e cevada no crescente fértil, lá no que veio a ser a Mesopotâmia. Engordei, é claro! Bueno, a lista de lugares é longa demais para colocar aqui. Pareço louca, mas não. Sou é viajada! Não porque eu queira, mas é que o destino me escolheu por uma razão que nem um deus se anima a confessar. Não sou a mulher maravilha ou qualquer outra com superpoderes. Mas tenho meus mistérios que nem eu sei quais são além do de perambular mundo e tempo a fora. Milênios atrás, por exemplo, saí incólume do Egito, embora a ameaça do *orthopoxvirus variolae* que deu um susto no Ramsés II. Naquele sol de rachar, eu me chamava Nefertari, uma das esposas do Ramsezinho II. A favorita, a mais bela e inteligente, por sorte. Ser esposa do faraó tem um quê de contemplação bovina. Mas ser o faraó é uma grande sacada. Convencer o populacho de que deve obediência e favores ao mandatário é o sonho de todo déspota enrustido. É inventar um deus e se dizer seu escolhido. Essa coisa de pai para filho, de família eleita é a própria degenerescência daquilo que se poderia alcançar como raça humana. Eu que vi tanta coisa, nunca vi isso dar certo, só muita gente sendo presa, torturada, exterminada ou morrendo de inanição ou de doença. O déspota, seja ele faraó, imperador, rei, banqueiro, papa, revolucionário, califa, rabino, patrão, marido, entregador de botijão ou general, tem uma queda por mulheres, desde que elas se portem como bibelôs, mimosinhas, quietinhas, prontinhas, tudoinha, diminutivozinhas... Caso contrário, deus, o grande patriarca do céu, manda matar. Hummm... Comentei várias vezes com o Sigmund: você está errado. São os homens que morrem, ou melhor, matam porque têm inveja das mulheres. Porque neles o eros está mortinho da silva. Freud olhava pra mim como quem olha pra uma salada de chuchu: Martha, liebe Frau, você é incomum! Que vontade me dava de lhe aplicar uma sova! Ficava quieta. Isso era bem comum! Mas naqueles tempos faraônicos nem se suspeitava que pudesse haver outro sistema, tipo uma democracia, uma república, uma zona de todo mundo com todo mundo, todo mundo sem roupa, uhuuu! Alguém que não se dissesse enviado de deus. Mas não teve outro jeito, só com o caminhar da humanidade, tropeçando nos próprios pés, se foi descobrindo outras formas de se organizar nem sempre melhores. Quando os faraós acabaram, a varíola seguiu teimosamente nos acompanhando e nos matando. Os indígenas norte-americanos e brasileiros que o digam. Mais de três mil anos com a cara bexiguenta, na pira ou a sete palmos do chão. Tucídides relatou a epidemia da qual os gregos não tinham nem ideia de que era a varíola, como uma das causas da derrocada da democracia ateniense lá pelos 430 a.C. O império romano, Quo vadis?, foi pras cucuias com o sarampo e a varíola. Depois de matar mais de 300 milhões no século XX, somente em 1980 a varíola foi considerada erradicada. Já quando os Beatles não existiam mais, mas o Chico

Buarque lançava o genial LP Vida. Vida, minha vida olha o que é que eu fiz... Como nada na história são somente sorrisos, Chico e campos dourados de trigo, imagine no possessions, John Lennon foi assassinado no final daquele ano e o poetinha Vinícius de Moraes nos deixou. Tristeza não tem fim, felicidade sim... E a tristeza tem sempre uma esperança de um dia não ser mais triste, não. Melancolia. C'est la vie! Lembro-me do Vinícius, do eu sei que vou te amar por toda a minha vida, admirando o Francesco Traini pintar o Triunfo da Morte. Posso uma coisa dessas? Estranho e paradoxal. Amor e morte num mesmo coração? Os sofrimentos do jovem Werther, do Goethe? Charlotte era eu, mas não tive culpa e não pude fazer nada. Na verdade, por mim, se eu pudesse decidir por Goethe, não iria ser de ninguém. Esses homens possessivos, melosos e infantis, eita vírus que não tem cura. Devaneios? Acho que não! Eu trabalho como ajudante do Traini. Aqui, pelos 1340, é raro uma mulher fazer o trabalho que eu faço. O italiano nem ouve minha voz, sou quase uma sombra. Vejo que Traini se antecipa à peste negra que virá logo em seguida. Nem conto. Décadas se passaram e me vi ajudando Pieter Bruegel a pintar o seu Triunfo da Morte, no pós-peste, mas na tensão de conflitos que eclodiam por todos os lados: católicos, protestantes, anglicanos, judeus e mulçumanos. Deus é o vírus religioso que mata e manda matar. Com minha experiência com Traini, dei uns bons toques para o pintor de Flandres pintar a sua morte. As duas pinturas, do Traini e do Bruegel, feitas com mais de um século de distância entre elas, revelam a morte como um castigo pelo pecado e pela vida mundana. Toda a peste é decorrência do pecado. A peste é a ira de um deus puto da vida com a siririca e a punheta. Doido, né? Sempre fui amarrada em pintura, nas artes de maneira geral. Elas revelam muito da gente e de mim. Adoro o Jardim das Delícias, do meu marido Jeroen, meu Bosch. O paraíso aqui na terra, a luxúria, o prazer, o sexo sem culpa é tudo o que eu quero. E você precisa! Sugeri a ele esse tema e dei umas dicas bem legais, inclusive mimando posições sexuais. Eu era Aleyt, sua esposa e mantenedora, e costumávamos fazer coisas bem ousadas na cama. A gente fazia amor por telepatia, no chão, no mar, na lua, na melodia... molhados de suor. Ai, Rita Lee, my loving. Em 1504 era um pecado mortal nosso tesão e essa pintura. Para fugir da fogueira, o prazer terrestre foi cercado pelo paraíso e pelo inferno. O paraíso é aquela coisa sem sal apropriada para descerebrados e brochas, e o inferno, uma festa rave sem fim. Deus nos acuda. Pena que na época eu ainda não conhecia o Sonho da mulher do pescador, do Hokusai, A mulher se masturbando, do Klimt, Os sete banhistas, do Cézanne e A origem do mundo, do Courbet. Bosch poderia ter incluído no nosso jardim. Seria a salvação e o fim das guerras religiosas! E eu volto no tempo, sabe-se lá como e a razão. Um saco! Sempre é assim, ora estou com Confúcio, ora com Mark Zuckerberg.

Acabo de reler Orlando, da Virginia Woolf. Um alívio para mim, me identifico de corpo e alma. Orlando é mulher, é homem, é ambos, é imortal, viaja pelos tempos,

cruza contextos daqui, dali e de lá. É transcendental. Virgínia foi uma puta escritora e me apaixonei por ela. Meu nome? Vita. Namorei Virgínia com todo o meu amor e admiração. Acho que ela também me amou. Acho até que estou no livro dela. Orlando tem toda essa questão da sexualidade, de gênero, do feminino que me abocanhou de vez. Esses assuntos não podem nem ser enunciados onde estou agora. Por isso, escondi o livro bem escondidinho. Nessa virada do primeiro milênio, vocês nem sabem o que eu vejo com esses meus olhos que a terra há de comer. Mas não, nunquinha. Os cristãos e a igreja de São Pedro já estão por todas as partes da Eurásia. Como sempre, perseguindo, matando em nome do grande vírus, deus. Mas os cristãos, entorpecidos na tarefa de enfiar o cristianismo goela abaixo de qualquer vivente, também se matam entre si. Herege! Gritam uns para os outros. Eu tenho que tapar os ouvidos, encoberta que estou aqui debaixo deste carroção. Eles se desafiam: eu sou mais cristão que você. Não, eu é que sou. Parece coisa de pré-adolescente competindo por quem tem o pintinho maior. E tripas furadas, cabeças cortadas, corpos torturados, mulheres na fogueira, estupros a dar com pau. Eu mesma já fui violentada por cristãos um montão de vezes, em nome da cruz e da fé. No ano 1000, essa gente sem noção acha que Jesus Cristo voltará para salvar o planeta e a humanidade. Só que não. Delírio! Degenerescências! Mas por conta disso, a turba quer limpar o mundo dos pecadores e dos pagãos. Todo mundo deve morrer, menos a turba assassina. Apocalipse now. Anjos furiosos devem descer dos céus e somente os cristãos puros, isto é, que nunca beijaram na boca, tiveram sexo consensual e orgasmos múltiplos, e são ruins de caráter e da cabeça serão escolhidos para irem para o reino. Que vão logo, rezei debaixo do carroção. Mas não foram. Nem anjos desceram dos céus. Nem Jesus voltou. A turba ficou por aqui e está invadindo todos os lugares e também o futuro. Pode? Vírus mutante é assim. Vincit omnia veritas? Sei não. Fugir da mentira e da violência virulenta dos homens da fé tem sido meu day to day life por estas bandas. Eu fui uma das filhas de Lot. Lembram-se do antigo testamento? Meu pai era um canalha e um negociante muito do sem-vergonha! Primeiro ofereceu a minha irmã e a mim para sermos estupradas pelos exércitos inimigos na guerra entre reis da Mesopotâmia, lugar onde séculos antes eu havia plantado e semeado aveia e cevada. Já tínhamos sido violentadas por dois anjos que vieram das alturas. E eu nem sabia o que era marijuana. Não satisfeito, nosso próprio pai abusou sexualmente da gente. Minha irmã pariu Moabe e Amón. Dá pra ver que meu pai foi avô e pai dos meus sobrinhos. Nunca mais olhei pra cara dele. O bandido depois mentiu relatando que nós o embebedamos e que a culpa era nossa. Naquela época não havia delegacia da mulher e deus o perdoou. Que vírus abjeto! Degenerescência! Como cansa!

Minha vida é agitada, quase não deito a cabeça no travesseiro. Eu era uma criança quando começou a guerra dos cem anos, em plena peste negra. Os reinos da In-

glaterra e França peleando pelo trono da França e a igreja abençoando a perseguição e morte de hereges, inclusive a minha. Fui queimada pela Santa Madre Igreja, churrasquinho de Joana, que era o nome que meus pais me deram. Eu vinha de uma família muito religiosa e era, bien sûr, analphabète como quase todo o país. Ainda assim, em um mundo de pensamento mágico e religioso foi fácil convencer o Carlos VII a me deixar integrar o exército. Eu tinha 17 anos. A França ia mal das pernas. Considerando que no século XV não tinha esse papo de infância, adolescência... O que me diferenciava de um guri de 17 anos era isso: ele era homem e eu, mulher. Eu era bem menos, portanto. Uma perda sem mais. Também por isso, vítima preferencial para a fogueira. Os padres adoravam queimar mulheres. Por que será? Quando peitei o rei e lhe disse que eu havia recebido uma mensagem dos céus, Carlos deve ter pensado: mais uma louca! Melhor não contrariar. E lá me fui sem saber exatamente o que fazer com uma espada. Na política, na religião e na guerra não existem amigos, nem solidariedade ou empatia. Depois de lutar, fui vendida para os inimigos e queimada como bruxa. Bruxa eu? Adorei! Poderosa! Como das outras vezes, não morri. Nunca morro. Bom, acho que fiz besteira indo pra guerra, é contra os meus princípios. Talvez quisesse emoções fortes, como se não as vivesse. Coisa de adolescente! Mas esse papo de bruxa me deixou alegre como uma criança que ganha um doce. Cinco séculos depois fui beatificada. Que ironia! Virei santa! Era só o que me faltava: deixar de ser bruxa pra ser santa! É coisa de homem se fingindo de sensível! Ser santa é pior do que ser rainha do lar! É pior do que ganhar uma panela no dia das mães! Não tem explicação. A maior parte dos homens é mandona, bélica, sem noção. Destrói tudo o que encontra pela frente, mata ou morre pelo trono, toma pra si as melhores terras, violenta mulheres, pede as bênçãos de deus e diz que tudo isso é pelo reino, pela pátria, pelo povo, pela fé. Como se manter no poder não é mole, aí sai atrás de nomes, inventa mitos para santificar e ganhar um lugarzinho no céu, acalmar a gentinha e prorrogar seu poder. Olha só que homem bom! Vão dizer! Essa coisa de lutar pela pátria e... viver sem razão, no século XX, vai dar pano pra manga. Mandachuvas, empresários e capitalistas vão usar a mesma tática da religião dos tempos medievais. Vão fazer o interesse deles se confundir com as necessidades da população. Como a igreja fez, vão usar o povo e a pátria para enriquecer e aumentar o poder sobre a própria pátria e seu povo. Aí, o pobre-tão vai votar no empresário e o que a vida desgraçou vai pagar dízimo para o templo. Tudo em nome do progresso e do desenvolvimento. Se o cabra pensar um pouquinho, verá que o discurso dessa gente poderosa é papo pra boi dormir! Puro blábláblá! Esse embuste e essa violência estão nas propagandas oficiais, no consumo, nos mitos, nos hinos que as pessoas cantam emocionadas como forma de alimentar o espírito patriótico e o mercado financeiro. Patética abstração! Quando alguém acha que isso tá errado, o cacete baixa nas paletas do coitado. Pra que se criou o exército? Para defender os

poderosos que falam no lugar da pátria, do império, do reino, da fé ou do que for. Machezas. Jesus, aiiii, que papo mais chaaaato! Às vezes eu fico pesada, né? Sorry. Mas já leram a letra do hino francês? É um horror de macheza bélica. Mulher nenhuma deveria cantar *Aux armes citoyens, formez vos bataillons. Marchons, marchons. Qu'un sang impur, abreuve nos sillons.* O da Inglaterra é para crianças da Disney, podia ser do castelo da Cinderela: *God save our gracious Queen, long live our noble Queen, God save the Queen. Send her victorious, happy and glorious, long to reign over us!* O hino da Itália, então, em vez de cantar a vida, canta a morte: *Stringiamoci a coorte. Siam pronti alla morte, siam pronti alla morte. l'Italia chiamò.* E esse é um trecho do hino do Brasil: *Mas, se ergues da justiça a clava forte, verás que um filho teu não foge à luta. Nem teme, quem te adora, a própria morte...* A pátria são os grandes negócios, dãn! Você deve morrer pelos bancos e pela federação das indústrias! Acho que não existe hino que não fale de luta, morte, macheza, rei, rainha, inimigos... Se eu fosse compositora, talvez ainda seja em alguma vida, vou escrever a letra do hino falando de amor, de beijos, de como é bom rolar abraçados e trepar na grama verde do Buckingham, de como é bonito dar bom dia, de como é bacana ver todas as pessoas vivendo bem e alegres! Mas, não! Todo mundo vai rir da minha cara! Que vírus, meu São Lázaro. Ufa!

Como estou chata! Falei de tanto hino que quase viro uma coralista do orfeão do colégio militar. Não vou cantar! Nem me peça! Estou com a garganta doída. Não de cantar. Mas de tanto ir de lá para cá, de cá para lá, chamando a atenção, recolhendo corpos, afastando curiosos. A peste negra tá muito foda de combater. A pintura do meu querido Traini apenas alude à tragédia real. Quem vê a pintura, fica admirado e treme, mesmo feita antes do forte da epidemia. Quem anda nas ruas sujas das urbes, se espanta e se desespera. Aqui em Florença a pestilência mata sem piedade. Já sabe: se sai sangue pelo nariz, manchas no corpo, é porque a morte já está na porta. Não há medicina, nem ciência, é tudo muito precário, muito achismo. A porquice se espalha por todos os lados, dentro das casas, nos palácios, cheiro de merda e esgoto por tudo. Mas não é de hoje. Há séculos, a igreja proibiu os cuidados corporais, os banhos, a limpeza por considerá-las profanas, coisa do diabo. Então, agora que é tarde, as pessoas não sabem o que fazer e rezam, jejuam ou acham um bode expiatório, um judeu, um pagão, mesmo que judeus e pagãos morram às pencas por causa da peste bubônica. A bactéria *yersinia pestis* não escolhe a vítima pela fé. Mas certamente temeria o conhecimento se a fé não tivesse impedido a ciência e a higiene. Soube que os judeus estão sendo massacrados. Somos sete gurias e três rapazes trabalhando para diminuir os estragos, orientando a população, tratando da limpeza possível. Boccaccio, nosso mestre, já disse para irmos embora da cidade porque essa gente é teimosa, meio burra até. Ou tem medo de padre! Fica rezando e rezando, jejuando e jejuando e pedindo perdão a deus. A fé no fantasma do céu fez a cabeça dessa gente. Que infância! Déjà vu.

Isso me lembra do Brasil, quando estive lá em 2020. Um vírus terrível atacou o mundo todo, mas o presidente do Brasil mandou o povo jejuar. E não só isso, avacalhou com a ciência e chamou a pandemia de gripezinha, embora muita gente morresse. Babacas e crentes têm um tipo de vírus no cérebro que ainda não tem vacina. Quer dizer... é preguiça de estudar e ler. Florença, nesse 1348, também tá cheia de babacas e crentes. Degenerescências! Por causa disso, acabamos acatando o pedido de Boccaccio e nos retiramos de Florença. Bateu um medo de que fôssemos massacradas também. Nosso mestre, que já era um escritor, aproveitou a estada para escrever seu grande livro: Decameron. Eu sou citada como a Pampineia, a mais velha do grupo. Que orgulho! Já leram? No Decameron, o querido Boccaccio descreve a peste, de como essa bactéria vinda dos ratos, das pulgas devastou a Eurásia. Maldita igreja, malditos ratos! E eu que amo tanto o ratoncito Pérez. Não me aguento!

Carthago delenda est! É o que me vem à cabeça quando lembro o Brasil dos anos em que vivi lá como enfermeira. Uma sacanagem! Eu podia ter ido viver na Nova Zelândia ou onde o diabo perdeu as botas. Não, fui parar no Brasil. Ninguém merece! Mas aí essa gente meio Pollyanna, de sorriso angelical de botox, tipo grupo de jovens cheio de Jesus no coração, me diz: podia ter sido pior, podias ter vindo como cabeleireira do Kim Jong-un ou do Trump. O que seria pior? Quando cheguei novamente a essas terras verdes e amarelas, verdes pela floresta que resistia, e amarelas pelas queimadas que se multiplicavam, um ex-capitão do exército já tinha sido eleito presidente. Ele e seus três filhos machos. O quarteto do mal e do ódio, concluí. Ah, se fosse um quarteto de jazz, quem me dera! Dream a little dream of me. O desgraçado era um ignorante, era a favor da censura, da tortura, da ditadura, do extermínio dos indígenas, de tudo que impede que o mundo seja melhor. Mentia, odiava as artes, os livros, a ciência e até a educação. Se lá na peste negra, os boçais culparam os judeus, o quarteto colocou no paredão de fuzilamento os gays, trans, negros, mulheres, índios, a imprensa, os artistas, os filósofos, os professores... Tentou acabar com tudo! Foi eleito porque teve a habilidade de despertar as machezas e as burrices adormecidas do país usando somente as redes sociais, o megafone das asnicas e das mentiras. Hummm, lembrei-me de uma coisa: certa vez, na Itália dos 1260, eu era um rapazote e queria estudar. Então entrei na Ordem dos Dominicanos, embora não acreditasse em fantasmas nem em milagres. Psiu! Não conta pra ninguém se não eu me ferro! Conheci Tomás de Aquino. Ele era muito inteligente e tinha umas tiradas muito legais e tem uma delas, não estou certa se é dele, mas serve para o quarteto e seus seguidores: *Asinus asinum fricat*. Fico rindo por dentro e apavorada por fora. Gente do céu, o coronavírus, que é o vírus que assolava o mundo todo, foi tratado no Brasil com desdém pelo quarteto. Meus colegas e eu nos virando nos hospitais, alguns muito precários, assistindo ao desespero das famílias, testemunhando as imensas covas coletivas e o baba-

ca saindo às ruas e sendo saudado pelos seus seguidores, desobedecendo à orientação do isolamento social. Degenerescências! Pra bom entendedor, meia palavra basta: o Brasil tinha um governo fascista. Puxa vida, eu já tinha experimentado na pele o fascismo de Mussolini, o nazismo alemão e o khmer vermelho. Um vírus multifacetado e mutante que não se consegue erradicar e fica hibernando até que alguém o desperta. E é sedutor porque se trata de matar os outros, de torturar, de violentar impunemente. O ato de torturar provoca ereção, me disse uma vez o meu amigo Nicolau. Lembrem-se do que eu contei da virada do primeiro milênio? Do que eu vi e sofri? Pois é! Em 2020, vivi uma avalanche diária de estupidez. Enfermeiros, médicos, técnicos da saúde seguidamente eram agredidos nas ruas, nos trens e nos ônibus. Boa parte dos comerciantes e dos pastores evangélicos estava cagando para o isolamento. Alguns trogloditas metidos a riquinhos fizeram carreatas e pediam a volta da ditadura, o fim do congresso e da justiça. Era o próprio inferno. E eu que já tinha sido estuprada e queimada na fogueira como bruxa. O que essa gente queria era isso, só que sem precisar dar satisfações. Teve até um político muito do safado, amigo do quarteto da morte, que disse que o fuzil era mais forte que a justiça. Não é mais forte, senhor político safado, é simplesmente covarde e abjeto, recurso de quem não tem argumento e nem pensa. Não sei como a história acabou, se foi num golpe militar, numa carnificina, só sei que a burrice e a selvageria subiram ao pódio. E com aplausos. No filme Forrest Gump, em uma cena que acompanhei como figurante, Forrest está servindo o exército e diz, depois de receber elogios e destaque: é fácil, é só dizer sim senhor, sargento! Degenerescência! Fui ao banheiro lavar o rosto tomado de lágrimas de tristeza. Anos antes, tinha enxugado minhas lágrimas que eram de alegria ao receber o irmão do Henfil no aeroporto. Depois dessa última experiência de fascismo, não voltei mais ao Brasil. *Timeo hominem unius libri!*

Estive no lançamento do livro *A peste*, de Albert Camus. Foi um sucesso. Eu trabalhava na editora Gallimard e tive a oportunidade de conversar com o filósofo que eu admirava tanto, autor também de *O estrangeiro*. O caso se passa em Orã, na Argélia. Invejo o Camus pela maestria como conduz o leitor pelas páginas do livro. Mais do que refletir sobre as diferentes escolhas e condutas humanas em uma situação extrema, a história também é uma metáfora, a mim me pareceu, da experiência do nazismo. Humanamente falando, a injustiça é uma bactéria ou vírus muito pior do que a que ratos, pulgas, aves, porcos ou mosquitos transmitem. Porque qualquer experiência totalitária e excludente é uma escolha humana não decorrente de dejetos, ingestão, mordidas ou picadas. A cólera já tinha sido o pano de fundo para Thomas Mann para pensarmos o sentido e a ambiguidade da moral e da arte. Pulando no tempo, que é a minha especialidade, testemunhei em Tebas a desgraceira que se abateu sobre a cidade. A peste que fez com que Édipo descobrisse a sua verdade. É... a arte nos ajuda a

perceber o quanto cada um de nós mostra a cara, a cara oculta ou tira a máscara em situações extremas de tragédia ou felicidade: ódio, bodes expiatórios e crendices ou empatia, solidariedade e ciência. Às vezes eu fico super reflexiva, fico chata, nem sei se as pessoas têm interesse no que eu penso ou deixo de pensar. É que as coisas também vêm como avalanches em minha cabeça e eu preciso falar, gritar, me libertar. Antes de outubro de 1917, muitas mulheres como eu, corremos o Czar. Nós éramos tratadas como lixo. Não só pelo Czar, mas também pelos maridos. Participamos da revolução ao lado de Lênin. Levantamos bandeiras que são ainda bem atuais e, de fato, éramos as únicas verdadeiramente revolucionárias: divórcio, direito ao aborto, liberdade sobre nossos próprios corpos, igualdade salarial, liberdade de formação familiar, divisão de tarefas, punição severa aos estupradores e tantas coisas que fazem parte da história das mulheres e que os homens, que a escrevem não só omitem como desconhecem. Chegamos a ter cargos na nova configuração revolucionária da Rússia, mas não duramos muito tempo. Pouco a pouco os machos revolucionários foram chutando nosso traseiro, nos afastando das decisões. Lênin não vale nada! Stálin, muito menos. All you need is love. Nada do que queríamos aconteceu. Perdemos a oportunidade, mais uma vez, de tornar o mundo melhor. A revolução foi pras cucuias. Não existem machos revolucionários ou revolucionários machos. Na minha santa ignorância, não há vírus ou peste bubônica que cause mais danos que a macheza, não é meu Obaluaiê? Tô errada? Bem capaz! Degenerescências.

Estou exausta! Fico me odiando porque eu queria mudar o mundo só com uma palavra mágica, com uma varinha de condão, com uma poção tipo dos druidas, com os poderes de uma super-heroína. Estou perdendo as esperanças em mim mesma, especialmente depois que saí do Brasil. Toda aquela gente se jogando no abismo da ignorância e querendo me matar porque sou mulher, gay, trans, negra, pobre e enfermeira. Lá longe, no jardim do Éden, eu dei uma dentro quando desobedeci ao criador, macho e patriarca do céu, criatura frágil e com medo de que eu me tornasse muito melhor que ele. O que de fato aconteceu. Mas acho que errei ao dar um pedaço da maçã para o Adão: ele até ficou inteligente, mas, sobretudo, forte e covarde. E é isso que ele usa: força e covardia. O fuzil fala mais que a justiça. A fé é mais fácil que o conhecimento. O medo é um vinho doce e barato. O vírus... acho que somos nós mesmos. E sem arte. Degenerescências! Vou dormir! Saudade de um beijo bem molhado! De um abraço bem gostoso! All I need is love. Até outro dia!

SOBRE AS AUTORAS E AUTORES

ANSELMO PERES ALÓS

E-mail: anselmoperesallos@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4335387854670599>

Graduado em Letras (2002) e doutorado em Letras (2007) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É professor associado I na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Foi professor-leitor junto ao Instituto Superior de Ciência e Tecnologia de Moçambique (ISCTEM), e professor-colaborador do Centro Cultural Brasil-Moçambique (CCBM) e do Instituto Superior de Comunicação e Imagem de Moçambique (ISCIM), em Maputo. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada e Teoria Literária. É membro da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Filosofia (ANPOF), do Comitê Assessor de Ciências Humanas e Sociais da FAPERGS, da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Autor do livro *A letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano* e do livro *Leituras a contrapelo da narrativa brasileira: redes intertextuais de gênero, raça e sexualidade*. Organizador dos livros *Poéticas da masculinidade em ruínas: o amor em tempos de AIDS* e *Configurações do imaginário cinematográfico na contemporaneidade*.

CHARLES GUILBERT

E-mail: charlesguilbert@videotron.ca

É canadense, possui mestrado em Literatura pela Université de Québec à Montréal (1992) e é licenciado em Literatura pela Université de Québec à Montréal (1987). Em 2004 recebeu o prêmio Bell Canadá, atribuído pelo Conselho das Artes do Canadá, para o conjunto de seu trabalho em vídeo, feito em colaboração com Serge Murphy. Como crítico, publicou 75 textos em jornais e revistas. Em 2014 obteve, com Sébastien Cliche, o prêmio de melhor publicação em artes visuais no Gala Artes Visuais (Quebec). Há dois anos publica regularmente nas revistas *Vie des arts* e *Ciel variable*. É artista multidisciplinar, crítico de arte, curador e professor de literatura junto ao Cégep du Vieux Montréal. Suas instalações e vídeos têm sido apresentados em diversos museus, tais como Musée des Beaux-Arts du Canada, Musée d'Art Contemporain de Montréal, Musée National des Beaux-Arts du Québec, Metropolitan Museum of Photography de Tokyo, The National Institu-

te for Photography em Rotterdam, Holanda e Casino Luxemburgo. Vive e trabalha em Montreal, Canadá.

DUDA GONÇALVES

E-mail: dudaeduarda.ufpel@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4375817269121969>

Bacharel em Pintura pela Universidade Federal de Pelotas (1996), mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2000) e doutorada pelo mesmo programa (2011). É líder do Grupo de Pesquisa *Deslocamentos, observâncias e cartografias contemporâneas*. Artista plástica, expõe em galerias, museus e realiza intervenções em espaços públicos. Possui um acervo de vistas do céu e das cidades que compartilha em dispositivos distintos [cartões, observatórios, mirantes, álbuns] de apresentação e circulação da produção, já mostrado em exposições coletivas, individuais e intervenções públicas. Participa dos grupos de pesquisa *Percursos poéticos: procedimentos e grafias da arte contemporânea* (UFPel/CNPQ) e *Veículos da Arte* (UFRGS/CNPQ). É membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP. É professora junto aos cursos de graduação e mestrado em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, atualmente é coordenadora do Programa de Pós-graduação Mestrado em Artes Visuais da UFPel. Vive e trabalha em Pelotas, RS.

EDWARD PÉREZ-GONZÁLEZ

E-mail: edward.perezgonzalez@mail.mcgill.ca

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2671351705770627>

É canadense de origem venezuelana, possui doutorado em Arquitetura pela Universidad del Zulia (2013) com pesquisa na área de teoria dos museus, mestrado em Gerência de Projetos Industriais pela Universidad Rafael Belloso Chacín (2003), especialização em Estatística para pesquisadores (2003) e em Docência (2005) pela Universidad del Zulia, tecnólogo em Informática e em Design de Interiores pelo Collège Lasalle de Montréal, formação em arquitetura pela Universidad del Zulia e graduação em engenharia civil pela Universidad Rafael Urdaneta (1997). Atuou como professor universitário e exerceu os cargos de secretário de Infraestrutura do Estado de Zulia, diretor de Cadastro da cidade de Maracaibo, vice-presidente do Instituto Municipal de Habitação de Maracaibo e intendente urbano da cidade de Maracaibo. Foi membro diretor do Conselho do Museu de Arte Contemporânea de Zulia e membro do Conselho Consultivo da Direção de Cultura da Universidade de Zulia. Atuou como cenógrafo e produtor de teatro. É artista visual, curador e museógrafo. Atualmente é pesqui-

sador colaborador em projetos curatoriais junto ao Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo da Universidade Federal de Pelotas, Brasil. Vive e trabalha em Montreal, Canadá.

GABRIELA MOTTA

E-mail: gabitabu@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5190056584291355>

Doutora em Artes pela USP e mestre em Artes Visuais pela UFRGS. Realizou a curadoria de inúmeras exposições de arte contemporânea, dentre as quais se destaca a exposição CantosreV (Canto Verso), do artista Nelson Felix, cuja obra é o tema central de sua tese de doutorado, desenvolvida junto ao PPGAV da USP (2015). Colabora regularmente com veículos de comunicação e revistas acadêmicas publicando artigos e resenhas críticas sobre exposições de arte contemporânea, monográficas e coletivas. É membro do Conselho Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul. Atualmente é professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, RS e desenvolve, nessa instituição, pesquisa de pós-doutorado sobre as intersecções entre prática artística, crítica da arte e curadoria em artes visuais. (PNPD Capes/2016). Vive em Porto Alegre, RS, Brasil.

LARISSA PATRON CHAVES

E-mail: larissapatron@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3858201697400054>

Pós-doutora em História pelo Centro de Investigação em Ciência Política da Universidade de Évora, Portugal (2019), doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2008), com estágio de doutoramento na Universidade do Porto, Portugal, mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2002). Atua nas áreas de Arte e de História, com ênfase em História, teoria e Crítica das Artes. Coordena o grupo de pesquisa *Imaginária Sacra no Rio Grande do Sul*. É professora titular do Centro de Artes e integra o corpo docente dos Programas de Pós Graduação de Artes e de História, ambos da Universidade Federal de Pelotas, onde vive a trabalha.

LAUER ALVES NUNES DOS SANTOS

E-mail: lauersantos@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9606353077803212>

É doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003), mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1997) e bacharel em Pintura pela Universidade Federal de Pelotas (1992). Realizou estágio em Cultura e Literatura Francesa em Chalôn en Champagne (1991) e foi

professor convidado e artista residente junto à École d'Art du Valais em Sierre, na Suíça (2001). Exerceu o cargo de diretor do Instituto de Artes e Design (Centro de Artes) da Universidade Federal de Pelotas, coordenador do curso de Artes Visuais, membro da Comissão de Seleção e Curadoria e da Comissão de Assessoria do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, além de ter participado de diversas comissões e coordenar projetos de pesquisa e extensão. É artista, curador e professor titular das áreas de pintura, semiótica e curadoria junto ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas e diretor do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Vive e trabalha em Pelotas, RS, Brasil.

LENORA ROSENFELD

E-mail: lennel@terra.com.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8712689897234381>

Possui doutorado na Escola de Comunicação e Artes pela Universidade São Paulo (2004). Em 1983, realizou curso de restauração em Florença (1980-83) e foi a primeira profissional no Rio Grande do Sul a iniciar a restauração científica. Criou um laboratório na UFRGS e a disciplina de Restauração no currículo de Artes. Em 1992 foi aceita em Harvard, para uma residência de restauração com bolsa da Kress Foundation, realizou pesquisa e aprofundou seus estudos em Química. No doutorado em poéticas visuais, desenvolveu um procedimento para a realização de afrescos com materiais sintéticos, na USP com bolsa sanduíche da Capes/Fulbright na New York University. Em 2012 realizou pós-doutorado na Università degli Studi di Udine. Professora adjunta da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: pintura, restauração, afresco-colagem, afresco, sintético, olhar e obra de arte. Sua atividade enquanto docente e pesquisadora concentra-se na prática da pintura, da restauração e da pesquisa de materiais destas áreas. Atualmente pesquisa a influência dos materiais e da técnica na arte ocidental. Realizou também várias exposições no Brasil e no exterior. Vive em Porto Alegre, RS, Brasil.

LUIZA NEITZKE

E-mail: marmorabilia@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4128459911448983>

É doutora (2015) e mestre (2009) em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do IA/UFRGS. Pós-graduada em Patrimônio Cultural - Conservação de Artefatos pelo IAD/UFPel. Possui Graduação em Licenciatura em Arte - Habilitação em Desenho e Computação Gráfica pela mesma instituição. Pesquisadora de Arte Funerária, investiga os Cemitérios do Rio Grande do Sul, em especial nas cidades de Porto Alegre e de Pelotas. Realiz-

zou visitas monitoradas pelos cemitérios de Porto Alegre, promovidas pela Prefeitura Municipal. Atuou em 2009 como professora universitária na área de História, Teoria e Crítica de Arte no IA/UFRGS. É membro fundador da ABEC - Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais. Membro da ANPAP - Associação Brasileira dos Pesquisadores de Artes Plásticas. Coordena o Projeto de Pesquisa em Arte Funerária Marmorabilia, e o Projeto de Ensino Laboratório de Materiais e Técnicas, ambos no Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais da UFPel. Participa da AGS - Association of Gravestone Studies (USA) e da ACOR/RS (Associação dos Conservadores e Restauradores do Rio Grande do Sul). É professora Adjunta no Curso de Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis - ICH/UFPEL, atua na área de Materiais e Técnicas de Bens Culturais, Iconografia e Iconologia e História da Arte. Vive e trabalha em Pelotas, RS, Brasil.

PAULO GAIGER

E-mail: paulogaiger@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2946181907900185>

É doutor em Ócio e Potencial Humano pela Universidade de Deusto, Bilbao, Espanha (reconhecido como Doutorado em Educação pela UFRGS); mestre em Ciências do Movimento Humano pelo Programa de Pós-graduação da ESEF da UFRGS; Bacharel em Arte Dramática pela UFRGS. Consultor Internacional de ONV/ONU (1/2008), Honduras, e ENAD/UNICEF (2007), Honduras, do Programa Conjunto de Apoio à Segurança Humana (PCASH-ONU), para o projeto Educação para o uso adequado do tempo livre; professor convidado da Universidade Nacional Autônoma de Honduras (UNAH - 2007-2008). Cronista do jornal Diário Popular – Pelotas, tem experiência acadêmica nas áreas de Teatro, Dança e Educação Física. Coordenador de projeto de pesquisa “Gênero e Teatro: processos artístico-sociológicos” e membro do grupo de pesquisa *DGENERUS: Núcleo de Estudos Feministas e de Gênero*, da Universidade Federal de Pelotas; coordenador do projeto de extensão de educação continuada e multidisciplinar *Mutirão das Artes*. Vive em Pelotas e é professor associado dos Cursos de Teatro e Dança da UFPel e professor da Pós-graduação em Artes - Especialização Latu Senso.

RITA PATRON

E-mail: rmpatron@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3723704171654301>

Arquiteta e Urbanista, doutoranda em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, com período de atuação em estágio de doutoramento na Università degli studi di Ferrara, Itália (2019); mestre em Teoria e História da Arquitetura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul; especialista em Ensi-

no e Pesquisa na Arquitetura no Centro Universitário Ritter dos Reis. É professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Tecnológica Federal do Paraná e da UniOpet. Professora de Cursos de Pós-graduação na Unipar e IPOG. Arquiteta e Urbanista, investiga sobre os seguintes temas: Projeto de Arquitetura, Teoria e História da Arquitetura, Arquitetura Moderna, Arquitetura Industrial, Patrimônio e Memória. Autora do LOCALIS Blog (<https://www.localisblog.com/>). Vive e trabalha em Curitiba, PR, Brasil.

ROBERTO HEIDEN

E-mail: heidenroberto@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7427421019918001>

É doutor em Memória Social e Patrimônio Cultural pelo Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas (2017); mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural pelo ICH-UFPel (2008) e graduado em Licenciatura em Artes - Habilitação em Artes Visuais, pelo Centro de artes da UFPel (2005). Foi coordenador do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis do ICH-UFPEL (2011-2014) e Coordenador de Ensino da Pró-reitoria de Graduação da UFPel (2009-2013). Ministra disciplinas sobre História da Arte e Materiais e Técnicas de Bens Culturais e trabalha com os temas das políticas públicas para o patrimônio cultural, patrimônio imaterial, memória da arte e arte urbana. É professor adjunto do Instituto de Ciências Humanas (ICH) na Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Diretor do Museu do Doce (ICH_UFPel), lotado no Departamento de Museologia e Conservação e Restauro (DMCOR).

ROSÂNGELA FACHEL

E-mail: rosangelaFachel@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4945604072370805>

Possui doutorado e mestrado em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/CAPES). Integra a Red Iberoamericana de Investigación en Narrativas Audiovisuales, RedINAV, e a Red de Investigadores sobre Cinema Latinoamericano, RICiLa. Atua em comitês, editorias de revistas nacionais e internacionais e é editora da Revista Língua & Literatura (Qualis B1). Foi idealizadora, organizadora e coordenadora das duas edições da #PartiuCinema - Mostra Internacional de Cinema URI/SESC-FW, realizadas em Frederico Westphalen, RS. Atuou como colaboradora nos festivais: Fantaspoa – Porto Alegre, Brasil, FAM – Florianópolis Audiovisual Mercosul – Florianópolis, Brasil, FIS-MED – Festival Internacional de SeriesWeb – Medellín, Colômbia, e Festival de Cine de la Orquídea – Cuenca, Equador. Sua principal área de interesse são as narrativas audiovisuais latino-americanas

contemporâneas, temática que norteia seus projetos de ensino, pesquisas e extensão, bem com orientações em âmbito de graduação e pós-graduação, já contemplados com bolsas Capes, CNPq e FAPERGS. Atualmente, é professora visitante do Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas.

A trilogia *Viver e Morrer na Peste* foi pensada como forma de contribuir para a compreensão do momento dramático vivido por toda a humanidade desde a eclosão da pandemia da Covid-19, doença causada pela propagação do vírus SARS-CoV-2. Penso que as Artes e as Humanidades têm muito a dizer e a fazer pensar – fazer ver, ouvir, sentir – sobre as experiências de vida e de morte frente às epidemias que solapam as sociedades desde os primórdios da História.

Neste contexto, a coletânea *Viver e Morrer na Peste*, com seus três volumes, oferece múltiplas perspectivas, no horizonte das Artes e Humanidades, para se pensar a experiência humana de enfrentamento das epidemias e seus vetores. Acreditamos que o leitor encontrará textos informativos e formativos, com dados necessários e interessantes, com reflexões contemporâneas, úteis para estudantes e professores, do ensino básico e universitário, para pesquisadores, para profissionais da imprensa e agentes públicos, assim como para o público em geral, público mais do que nunca ansioso por conhecer sobre como o ser humano age ao longo da História para compreender e enfrentar as pandemias.

FÁBIO VERGARA CERQUEIRA
(COORDENADOR DA COLEÇÃO)

APOIO



Programa de Pós-Graduação em
Memória Social e
Patrimônio Cultural
PPGMP ICH



PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS



ARTES VISUAIS
MESTRADO
CENTRO DE ARTES | UFPEL



PPGH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM HISTÓRIA | UFPEL



Editora
UFPEL