

# Contágio como sobrevivência: a arte viral do coletivo Gran Fury

Contagion as survival: the viral art by Gran Fury artist collective

JOSÉ SCHNEEDORF

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Belo Horizonte, Brasil

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Brasil

## RESUMO

O coletivo Gran Fury, ativo entre 1987 e 1996, permanece disseminador de conteúdo através do domínio público, que tanto sequencia quanto define sua prática. Sua trajetória permite demonstrar uma dinâmica de formação de coletivos de arte, ordenada por fenômenos agenciadores de identidade, separatistas e identificatórios, que apontam indivíduos a partir de certas características atributivas. Posicionados vis a vis nesse exceto social, tais indivíduos reconhecem-se e agrupam-se em razão das mesmas características. A arte gestada nesses lugares de exclusão tende a tornar-se pública por seus próprios meios e atuar em sentido de resistência, manobrando linguagens, materiais, suportes e formatos veiculares de obras que tanto operem quanto sedimentem o conceito de publicação de artista.

## PALAVRAS-CHAVE

Coletivos de arte, múltiplo, publicação de artista, Gran Fury, AIDS.

## ABSTRACT

Active between 1987 and 1996, Gran Fury artist collective remains a spreader of public domain contents, which both sequences and defines its practice. Its existence enable to demonstrate an art collectives formation dynamic, ordered by identity's agency phenomenon, designative and separatist, which point to individuals out certain attributive characteristics. Positioned face to face under this social exception, such individuals recognize each other and group themselves due to that granted characteristics. The art created in these exclusion places tends to become public by its own resources, and act on a resistance sense, maneuvering artworks languages, materials, supports and placement formats that both operate and sediment the artist publication's concept.

## KEYWORDS

Artist collective, art multiple, publications of artists, Gran Fury, AIDS.

## 1.0 fomento da representatividade

Câncer *gay*. Com ares tão fúnebres quanto axiomáticos, essa expressão largamente coloquial e usualmente vulgar, hoje em desuso, associa a força de uma constatação, direta e incontornável, à de uma condenação, eventualmente dupla.

A duplicidade sustentava-se no entrecruzamento, moralmente presumido e perigoso, entre o diagnóstico de uma patologia severa, de um lado, e a orientação sexual de outro, quando e onde esta trazia majoritariamente consigo bem mais que um índice identitário e natural, de valia secundária na elaboração de perfis sociais. Ou socioculturais, na medida que “esse desvio [...] para um sujeito definido em termos de identidade cultural é significativo [...], tão importante para a filiação cultural e a aliança política (a identificação)” (FOSTER, 2017, p. 161-162). A orientação portava – ainda porta, na escala, algo mais atrofiada, que força abrigo socialmente padronizador – um penduricalho de códigos destituídos atuando desde sobre sua fluidez até sobre seu direito à vida: a ideologização de uma escolha suposta, como uma preferência eleita e elaborada individualmente, como um probo na contramão do que se estabeleceria como regra comum, escalonando acima da vontade uma conduta aceita coletivamente. Hoje se observa uma adesão muito mais extensa ao fato do desejo. A seu irretido, que não se comporta sob pactos comunitários se não desopressando-se em construtos furtivos e sigilosos, tampouco se condiciona por vias intelectualmente deliberadas e particularmente optadas.

Se essa adesão faz agora a expressão ‘câncer gay’ soar a incomunicabilidade e o paradoxo de seus próprios critérios, era uma afirmação assídua da década de 1980, década que deu a largada pandêmica da AIDS (Fig. 1), quando eclodiu um surpreendente retrocesso histórico de obscurantismo oncológico e ontológico, de crise fármaca, de culpabilidades sociais e histeria do contágio, que estratifica-se do medicinal até o social, gerando as coloquialmente cunhadas ‘primeira onda de pânico’ na ‘década perdida’, a dirigir atribuições de culpa aos ‘4H’ – homossexual, haitiano, hemofílico, heroinômano. Fabulações morais que desnortearam até o pensamento filosófico da época:

A viralidade é a patologia dos circuitos fechados, dos circuitos integrados, da promiscuidade e da reação em cadeia. É uma patologia do incesto, tomada num sentido amplo e metafórico. Aquele que vive do mesmo modo perecerá do mesmo modo. A ausência de alteridade segrega outra alteridade inapreensível, a alteridade absoluta, que é o vírus. O fato de que a AIDS atacou em primeiro lugar os ambientes homossexuais ou de viciados em drogas é devido a essa incestuosidade de grupos que funcionam em circuitos fechados (BAUDRILLARD, 1991, p. 28) (tradução nossa).<sup>1</sup>

---

1 No original: “La viralidad es la patología de los circuitos cerrados, de los circuitos integrados, de la promiscuidad y de la reacción en cadena. Es una patología del incesto, tomada en un sentido amplio y metafórico. El que vive por lo mismo parecerá por lo mismo. La ausencia de alteridad segrega otra alteridad inaprehensible, la alteridad absoluta, que es el virus. El hecho de que el SIDA haya afectado en primer lugar a los ambientes homosexuales o de drogadicción depende de a incestuosidad de los grupos que funcionan en circuito cerrado”. (BAUDRILLARD, 1991, p. 28).

Tal desnorreio responde ao ineditismo, à extrema originalidade que compunha aquela reunião de dados. Responde mal, desvela precipitações, preconceitos e ignorâncias. Responder mal só comprova a inabilidade humana frente ao novo e frente a uma equanimidade que horizontaliza demasiadamente o humano (seja em direitos, seja em suscetibilidades). Esta inabilidade, por mecanismo intrínseco, simplesmente ressurgiu com um pensamento redutivo e excludente, classificatório, inclinando-se à direita, ou à extrema direita. Espontaneamente ressurgiu quando em tempos de crise, como pode bem exemplificar a geopolítica contemporânea. Tal inabilidade simplista e ressurgida promove a recuperação de sentenças frasais e sentenças condenatórias, quando não propriamente de ações físicas de afastamento de si ou confinamento do outro, que assegurem um não pertencimento, um isentar-se de culpa ou prejuízo que possam estar compreendidos na consequência de uma responsabilidade da qual se excetua ou se acredita excetuar.

Em seu extremo, a ação física pode direcionar-se à eliminação do outro, ou à inação defronte à eliminação do outro, que configura uma inércia cúmplice – da qual se aventou ocorrer na primeira onda de pânico, quando até seu vinte e sete de julho de 1982, a sigla para identificar a soropositividade, que antecedeu a atual AIDS, corrente e coloquial deste então, era GRID, *Gay-Related Immune Deficiency*: imunodeficiência relativa aos homossexuais.

**WITH 47,524 DEAD, ART IS NOT ENOUGH**

**Our culture gives artists permission to name oppression, a permission denied those oppressed.**

**Outside the pages of this catalogue, permission is being seized by many communities to save their own lives.**

**WE URGE YOU TO TAKE COLLECTIVE DIRECT ACTION TO END THE AIDS CRISIS**

*Gran Fury*

Figura 1. – Gran Fury. *Art is not enough (with 47,524 Dead...)*, 1989, volante em fotocópia, 20x24 cm., The New York Public Library, Nova Iorque, EUA.

Esse propósito associativo flexionava-se, sob o signo das catástrofes, através da recidiva de dupla recusa: de um lado, a ignorância naturalmente derivada da recenticidade clínica, que numa mão testa causas, geociências e modos de contágio, perfilando portadores e tateando transmissibilidades através dos modelos disponíveis de percepção e catalogação de grupos sociais, que pode atingir esses grupos – ou mesmo criá-los – de maneira extremamente inconsequente em termos de recepção comunitária a posteriori, quando já não os recebe assim atingidos. A alcunha ‘grupo de risco’, que nasce falha e renasce agora, noutra pandemia, demonstra essas manobras cuja intenção protecionista incorre no seu exato contrário: agrupar indivíduos a partir de condições específicas que não necessariamente os definem, e publicar preventivamente a associação desses agrupamentos como profundamente conexa a um vetor de vulnerabilidade – portanto, de contaminação – favorece o banimento social, quando não a injúria e a violência.

Na outra mão, dissuade panaceias e curandeirismos, que se avultam nesses momentos de histeria comunitária na mesma dose que as estratégias de culpabilização. Do outro lado da dupla recusa, está essa própria ignorância derivada e habitual do pânico pandêmico, a qualquer preço fugitiva da rampa numérica da explosão de enfermos, que enumerava de fato, naquele primeiro momento oitentista, uma esmagadora maioria homossexual masculina jovem. Daí que “a ligação entre a homofobia social e a AIDS foi estabelecida cedo na epidemia, quando a AIDS ainda era conhecida como GRID [...]. Somente mais tarde, quando a doença foi encontrada constando em outras populações, incluindo mulheres, foi que o nome alterou-se para AIDS” (SMITH, 1998, p. 17) (tradução nossa)<sup>2</sup>, (Fig. 2). A expedita alteração da denominação, tão logo se detectam essas outras populações, a certo preço sintomatiza, além de uma associação, um propósito. Mesmo que a primeira e precoce denominação já não o fizesse.

A AIDS não existe apartada das práticas que a conceituam, representam e respondem a ela. Conhecemos a AIDS somente nessas e através dessas práticas. Essa afirmação não contesta a existência de vírus, anticorpos, infecções ou rotas de transmissão. Menos ainda contesta a realidade do adoecimento, do sofrimento e da morte. O que ela de fato contesta é a noção de que há uma realidade subjacente da AIDS, sobre a qual são construídas as representações ou a cultura ou a política da AIDS. Se reconhecermos que a AIDS existe somente nessas construções e através delas, a esperança é que possamos também reconhecer o imperativo de sabê-las, analisá-las e tomar o controle delas. [...] Mas se pensarmos na arte em relação à epidemia de AIDS – isto é, em relação às comunidades afetadas de maneira mais drástica pela AIDS, especialmente as comunidades pobres e minoritárias, em que a AIDS vem se alastrando muito mais rapidamente do que em quaisquer outras –, podemos perceber que nenhum trabalho feito dentro dos limites estritos do mundo da arte

---

2 SMITH, 1998, p. 17. No original: “The link between societal homophobia and AIDS was established early in the epidemic, when AIDS was still known as GRID (Gay-Related Immune Deficiency). Only later, when the disease was found to be in other populations, including women, was the name changed to AIDS”. (SMITH, 1998, p. 17).

como ele se constitui hoje atingirá essas pessoas. A arte ativista, portanto, envolve questões não só da natureza da produção cultural, como também do local ou dos meios de distribuição dessa produção (CRIMP, 1988, p. 3-12). (tradução nossa).<sup>3</sup>

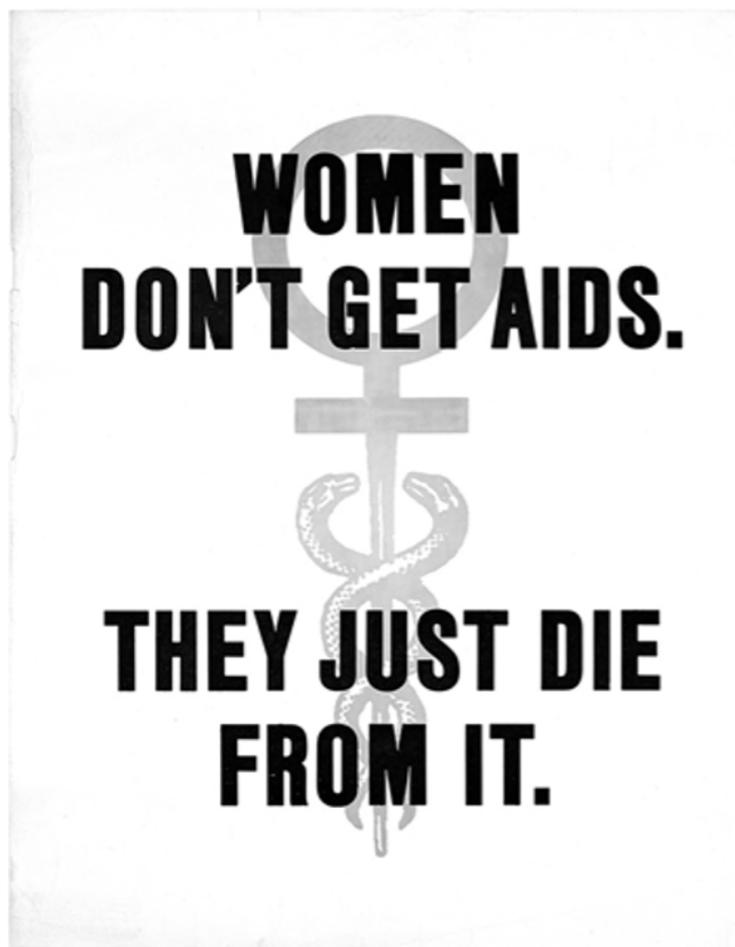


Figura 2: Gran Fury. Women don't get AIDS: they just die from it, 1990-1991, cartaz em fotocópia, 14,9×10,8 cm., Metropolitan Archivist, Nova Iorque, EUA.

---

3 No original: "AIDS does not exist apart from the practices that conceptualize it, represent it, and respond to it. We know AIDS only in and through those practices. This assertion does not contest the existence of viruses, antibodies, infections, or transmission routes. Least of all does it contest the reality of illness, suffering, and death. What it does contest is the notion that there is an underlying reality of AIDS, upon which are constructed the representations, or the culture, or the politics of AIDS. If we recognize that AIDS exists only in and through these constructions, then hopefully we can also recognize the imperative to know them, analyze them, and wrest control of them. [...] But if we think about art in relation to the AIDS epidemic – in relation, that is, to the communities most drastically affected by AIDS, especially the poor and minority communities where AIDS is spreading much faster than elsewhere – we will realize that no work made within the confines of the art world as it is currently constituted will reach these people. Activist art therefore involves questions not only of the nature of cultural production, but also of the location, or the means of distribution, of that production". (CRIMP, 1988, p. 3-12).

Esses meios legitimarão ainda mais os procedimentos desatados do circuito tradicional de produção, recepção e circulação da obra de arte: as publicações autogeridas, que pouco ou nada se sujeitam a processos seletivos, a aceites e gestões de qualquer espécie, externas às decisões dos próprios artistas. Embebida em urgências, a década de 1980 marca um ponto bastante significativo do processo de consolidação da publicação de artista como uma afirmativa lídima e consistente da e na arte.

## 2. Coletivizar é coalizar

O produto de associações frasais como GRID, câncer gay ou grupo de risco, desde então e até hoje, serve ao ideário necropolítico que agrupa corpos por identidades específicas compartilhadas, especialmente as identidades que estão sob abuso, sob estigma e sob acondicionamento: de idade, de gênero, de raça, de orientação. Identidades de silhueta, corporeidades. Bios. Em rebote, esse agrupamento estimula a formação de coletivos, pois propicia nesses grupos a identificação frente a frente entre autores políticos afirmativos de suas próprias setorizações, trepidando “um uso criativo do lugar de marginalidade que ocupam na sociedade a fim de desenvolverem teorias e pensamentos que reflitam diferentes olhares e perspectivas” (RIBEIRO, 2017, p. 47), inserindo-os no todo social justamente pela antítese.

Por terem bem demarcado seu lugar de marginalidade, seu ponto de partida discursivo. Vantagem do assento marcado para pôr-se o artista, nas tentativas de deslegitimação que uma pandemia o faz contrair junto consigo própria, por antinomia ela o recruta e instrumentaliza, acessando sua genealogia, a latente precedência participativa da arte nesta construção de recusas e extravios simbólicos, portanto a perícia do artista como tal autor afirmativo para armar devoluções e cooptar reciprocidades (Fig. 3).

Pois a alteridade seria uma característica fundamental do pensamento humano. Nenhuma coletividade, portanto, se definiria nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si. [Essa tipificação codependente e] oscilante nos possibilita enxergar as especificidades desses grupos [...] que pensam a partir dos lugares marcados dos grupos sociais [...]. Logo, definir-se é um *status* importante de fortalecimento e de demarcar possibilidades de transcendência da norma [e assim] aprender a tirar proveito desse lugar de outsider, pois este espaço proporciona um ponto de vista especial (RIBEIRO, 2017, p. 38-48).

Revelar necropolítica, evidenciar ganho interpretativo, entregar à percepção comunitária são tarefas de apreço da arte. Não dela injuntivas e nem dela exclusivas, mas estão em seus receituários, optadas especialmente pelos artistas que produzem tendo paisagens adversas como entorno sólido e contaminante. Repõe à morosidade governante, assalta conceitualmente os órgãos estatais e farmacêuticos, populariza-os pelo que são: reguladores da vida. Fortalece cada um de seus indivíduos na pertença. Fortalece também um rebote forçoso de inclusão nos costumes e nas narrativas amplas desses costumes, a sedução ou a grita. Essas movimentações aparelham

contrarrevoluções de mesma direção biopolítica, mas de sentido contrário, inserido. Essas movimentações de desobediência civil, vieram em rampa até a década de 1980, nela equipando os talheres para resistir à praga, facilitando nela a formação de um bloco hábil contra a AIDS.

Primeiramente, são esforços coletivos. Em segundo lugar, essas práticas são empregadas pelos membros dos coletivos como parte essencial do seu ativismo da AIDS. Isso não quer dizer que os indivíduos envolvidos não sejam artistas no sentido mais convencional do termo; muitas dessas pessoas trabalham dentro dos setores tradicionais do mundo da arte e de suas instituições. Mas o envolvimento na crise da AIDS não pôde deixar inalteradas suas relações com esse mundo. (CRIMP, 1988, p. 11) (tradução nossa).<sup>4</sup>



Figura 3: (Esq.) Gran Fury. The government has blood on its hands, 1988, offset litográfico, 35,7×21,7 cm., Whitney Museum, Nova Iorque, EUA. (Centro) Gran Fury, All people with AIDS are innocent, 1988, fotocópia, 41,3×23,7 cm., Whitney Museum, Nova Iorque, EUA. (Dir.) Gran Fury, Read My Lips (boys), 1988, offset litográfico, 42×26,9 cm., International Center of Photography, Nova Iorque, EUA.

4 No original: “First, they are collective endeavors. Second, these practices are employed by the collectives’ members as an essential part of their AIDS activism. This is not to say that the individuals involved are not artists in the more conventional sense of the word; many of these people work within the precincts of the traditional art world and its institutions. But involvement in the AIDS crisis has not left their relation to that world unaltered”. (CRIMP, 1988, p. 11).

Em meio à demasia dos nomes da arte infectados, diretamente atingidos pela incurabilidade degenerativa e fatal da AIDS de primeiro ciclo, dois coletivos manejaram uma atuação visceral, definitiva e definidora, tão frontal ao vírus quanto aos mecanismos de gerenciamento estatal e fármaco a respeito dele, mecanismos sintomáticos da abreviação e usurpação de vidas. Sob o ensejo do vírus, gerenciamentos desse porte s suscetibilizam justo através das albergarias do corpo e do prazer, as albergarias do exercício da sexualidade e da adicção, representativas também dos primeiros desenhos do ápice (que se confundiu com apogeu) de uma dura conquista civil, cumulativa de três décadas, cuja “charneira rangeu entre 1960 e 1980” (DEBRAY, 1993, p. 315).

“Do final da década de 1960 até hoje, a arte conceitual forneceu um formato aberto para abordar tópicos sociais e políticos não apenas para artistas individualmente, mas também para artistas que trabalham em coletivos. Um dos primeiros grupos foi o coletivo canadense General Idea” (SELZ; STILES, 2012, p. 965) (tradução nossa)<sup>5</sup> que perdeu para a AIDS dois de seus três integrantes: Felix Partz e Jorge Zontal. Os pluralismos da internacionalização, esforçada como formação de coletivos (corporificados, formais; ou ideológicos, afetivos); e os da destronação de linguagens plásticas especificadas e estabelecidas na gramática plena da arte, para baralhar ou inovar outras, como a arte efêmera e a arte correio, já eram ordem do dia na década de 1960, que comporta movimentos como Internacional Situacionista e Fluxus: “Marx: tome os meios de produção! Fluxus: tome os meios de distribuição” (Nam June Paik apud BURY, 2001, p. 22) (tradução nossa).<sup>6</sup> A escalada dessa tríade decendial consolida também, em definitivo, “o Múltiplo antes como uma prática determinada, teórica e historicamente fundada no contexto da produção artística em geral, que oferece uma ampla gama de possibilidades aos mais diversos objetos”, especialmente quanto a seu alcance e recrutamento público, imprescindíveis para a arte que enfrenta a AIDS. Viralizando-se indistintamente entre os âmbitos tradicionais de visualização e de porte de obras de arte e as esferas mais cotidianas da vida comunitária (Fig. 4), “o múltiplo resiste ao consumo de bens, interrogando as lacunas entre valor de uso e valor de troca” (BURY, 2001, p. 24) (tradução nossa),<sup>7</sup> enquanto equipara, para o consumo de arte, tais âmbitos e quais esferas, entendendo a arte, acima de tudo, como um acontecimento – *happening* – entre o artista e as pessoas.

Acessível a todos do ponto de vista prático, através da via postal, mas também do ponto de vista econômico – na medida em que mesmo com um orçamento muito restrito qualquer pessoa pode, em teoria, estar na origem de semelhante obra –, publicações deste tipo transformaram-se em verdadeiras plataformas de intercâmbio. Por um lado, o seu funcionamento foi consideravelmente facilitado

---

5 No original: “From the late 1960s to the present, conceptual art has provided an open format for addressing social and political topics not only for individual artists, but also for artists working in collectives. One of the first such groups was the Canadian collective General Idea”. (SELZ; STILES, 2012, p. 965).

6 No original: “Marx: seize the production medium! Fluxus: seize the distribution medium”. (Nam June Paik apud BURY, 2001, p. 22).

7 No original: “Artist’s multiple resists the consumption of goods, interrogating the gaps between use and exchange value”. (BURY, 2001, p. 24).

por uma ampliação dos contatos a nível internacional [...]. Não só qualquer um pode lançar uma publicação, mas qualquer pessoa, desde que tenha acesso à informação e à rede, também pode participar: se os artistas se encarregarem da reprodução da sua obra, pode-se adotar o projeto com seu próprio orçamento. (BOIVENT, 2017, p. 47). (tradução nossa).<sup>8</sup>



Figura 4: Gran Fury. Wall Street money, 1987, fotocópia sobre verso de cédulas xerografadas, 6,63×15,59 cm., The New York Public Library, Nova Iorque, EUA.

8 No original: “Accesibles a todos desde el punto de vista práctico, por medio de la vía postal, pero también desde el punto de vista económico – en la medida en que incluso con un presupuesto muy restringido cualquiera puede, en teoría, estar en el origen de una obra semejante –, las publicaciones de este tipo se transformaron en verdaderas plataformas de intercambio. Por un lado, su funcionamiento fue considerablemente facilitado por una ampliación de los contactos sobre el plano internacional (plano que, a su vez, estas revistas contribuyeron a alimentar). No solamente cualquiera puede lanzar una publicación, sino que cualquiera, bajo reserva de que tenga acceso a la información y a la red, puede también participar: si los artistas deben tomar a cargo la reproducción de su trabajo, pueden adoptar su proyecto a su presupuesto”. (BOIVENT, 2017, p. 47).

Desde a espetacularização anunciada na década de 1960 até a ponta oitentista, os adventos da arte como mercadoria, da midiatização crescente e da Pop herdarão e sucederão para formar um quadro no qual, “em meados dos anos 1980, a imagem popular do artista começou a mudar de uma ainda marginalizada figura social, cultural e econômica, para uma espécie de” (ELGSTRAND, 2012, p. 107) (tradução nossa)<sup>9</sup> sujeito hábil para manejar a exposição de sua obra e de si, para inserir-se em meios prontos ou para publicar-se em meios novos. O pioneiro General Idea iniciou suas atividades como coletivo já em 1969, mas “depois que Partz e Zontal contraíram HIV/AIDS, [...] cada vez mais voltou sua atenção para a epidemia, criando instalações e objetos que abordavam contágios e infecções”<sup>10</sup>. O integrante sobrevivente até hoje, AA Bronson, reside em Berlim e circula agora com igual frequência e desenvoltura entre os meios expositivos e as redes sociais. Não só circula entre eles, mas os faz circular entre si: iterativo e interativo, Bronson conota a asserção viral: “Nós nos injetamos no fluxo dominante desta cultura infecciosa e vivemos, como parasitas, ocultos em nosso monstruoso hospedeiro”<sup>11</sup> (apud Ibidem, p. 1052-1053) (tradução nossa).

Além do canadense General Idea, outro coletivo, estadunidense e, mais especificamente, novaiorquino – um epicentro oitentista do combate à explosão espetacular e factual da mortandade, que hoje se domicilia no continente africano – instrumentou a arte como um vírus midiático que o vírus físico urdiu: Gran Fury, cujo nome tanto indicia o volume da indignação cidadã, exaurida da sensação de impotência individualmente experimentada diante da tragédia pública da AIDS e da máquina administrativa silenciadora, quanto, motivado por essa, plagia os sedãs da marca Plymouth, adotados como frota policial daquela metrópole. São ambos os coletivos tão indissociáveis da ação pública autossustentada quanto o são da transmissão autopublicada, quanto também o são a plástica e a gráfica de seus léxicos, apontando semânticas que a arte atravessa arqueando. Não se furtando a atenção ao fato, relevante por si, de serem coletivos, pois “ora, a transmissão é um processo coletivo violento. Há conflito, ruído e furor, não à volta ou depois, nas circunstâncias, mas no próprio processo, informando-a a partir do interior” (DEBRAY, 1995, p. 62) como uma ‘fúria’, como um vírus.

A instrumentalização do conceito de poder, entendido não como uma relação unívoca entre o opressor e oprimido, mas como o que caracteriza as relações complexas entre as partes de uma sociedade e a interação entre indivíduos de

---

9 No original: “By the mid 1980’s, the popular image of the artist had begun to change from the still marginalized social, cultural, and economic figure to a kind of”. (ELGSTRAND, 2012, p. 107).

10 SELZ; STILES, 2012, p. 965-966 (tradução nossa). No original: “After Partz and Zontal contracted HIV/AIDS, General Idea published AIDS: The Public and Private Domains of the Miss General Idea Pavillion in an offset edition of 1,000 and increasingly turned their attention to the epidemic, creating installations and objects that addressed contagion and infections, from PLA©EBO (1991), with its giant pills in red, green, and blue, to their major project One Year of AZT/One Day of AZT (1991), exhibited at the Museum of Modern Art in New York”.

11 No original: “We injected ourselves into the mainstream of this infectious culture, and lived, as parasites, off our monstrous host”. (BRONSON, AA apud Ibidem, p. 1052-1053).

uma sociedade, através de ações radicais como o Act up, foi mais eficaz política e socialmente para mudar a atenção por parte do Estado norte-americano à epidemia de Aids do que talvez toda a discussão filosófica a respeito da morte do sujeito (CRUZ, 2007, p. 166-167).

O hoje mítico organismo tentacular *AIDS Coalition to Unleash Power*<sup>12</sup>, do hoje ainda mais mítico acrônimo ACT UP – cujas maiúsculas ordenam em voz alta: aja, responda, reveide – surge de uma cisão dentro da primeira comunidade apostada na emergência circunstancial e coordenada ao enfrentamento autorregulado da crise, a GMHC (Gay Men’s Health Crisis<sup>13</sup>), e acaba se tornando a mais ampla organização privada de representação e assistência aos enfermos daquele momento crítico, anterior ao batismo do hoje amplo e popular cunho ONG e seu método de agir por si, sem esperar respostas institucionais – ou forçando-as, quando possível. O voluntariado do coletivo ia às residências dos terminais, buscava-os e levava-os a tratamentos e internações. Ou, ali onde estivessem, dava-lhes banho e alimento, supria-lhes as compras agora circunstancialmente impedidas pela ruína física e pelo abandono, limpava-lhes a casa e combatia-lhes a solidão postumeira – ações de um duplo refletido, porque a figura do necessitado o tempo, breve, iria regularmente revezar de uns aos outros.

Não sei se há algo que é ou tem sido exemplar nesses anos em relação a uma certa conscientização ou uma certa gestão da enfermidade por parte de grupos que, do ponto de vista ativista ou político, assumiram os direitos dos soropositivos..., o próprio nome ACT UP já denota a natureza do que significa esse tipo de luta (ESPALIÚ, 1992, p. 5) (tradução nossa).<sup>14</sup>

A ACT UP irradiou sua guerrilha urbana em unidades semi-independentes em diversas cidades do mundo, equivalendo estratégias sistêmicas de obstrução de espaços e movimentações públicas; de perturbação de ordem; de invasão pacífica e performática a conglomerados farmacêuticos; de eventos e passeatas denunciadoras, forçando atitudes legislativas protecionistas e dando visibilidade à situação dos enfermos, contraposta à inação governamental. Visibilidade essa que se apoiava justamente na produção e nos produtores de arte, atraídos pela solidariedade e pelo pertencimento, reconhecimento e representatividade. Um país tão pautado pelo culto à celebridade aprendeu cedo a recorrer aos indivíduos que a esta emblemam, em prol da atenção às causas específicas, que em contraparte dotam nobreza e altruísmo a tais figuras. “Muitos membros

---

12 Coalizão da AIDS para rachar o poder.

13 Crise de saúde dos homens homossexuais.

14 No original: “Yo no sé si hay algo que es o ha sido ejemplar en estos años respecto a una cierta conciencia o una cierta gestión de la enfermedad por parte de grupos que desde un punto de vista activista o político, han asumido los derechos de los seropositivos..., el mismo nombre de ACT UP ya denota el carácter de lo que significa este tipo de lucha”. (ESPALIÚ, 1992, p. 5).

tinham um senso político bastante convencional, mas eles tinham AIDS e estavam lutando por suas próprias vidas. [...] Algumas das pessoas mais sofisticadas do mundo da arte” (CRIMP, 2014, p. 82) (tradução nossa)<sup>15</sup> estavam arregimentadas nesses quadros, promovendo conexão direta à cadeia de produção, circulação e recepção da arte do período.

### 3. Fúria

O ACT UP, para subsistir como espaço de convívio e órgão de aliança entre setores tão heterogêneos da sociedade civil, inseridos em realidades frequentemente distanciadas umas das outras, tentava conciliá-los como um todo “apartidário de diversos indivíduos unidos pela ira e comprometidos com ação direta para acabar com a crise da AIDS” (CRIMP, 2014, p. 83) (tradução nossa),<sup>16</sup> fossem ou não enfermos desta ou deles próximos. Uma porção significativa da arte produzida dentro dessas hostes foi criada pelo “Gran Fury (um braço visualmente orientado do grupo ativista ACT UP)” (SMITH, 1998, p. 807) (tradução nossa)<sup>17</sup>. O caminho fundado e consistente para as táticas visuais de exponenciação informativa prontificou-se através do assalto ao objeto múltiplo preexistente e regular da vida cotidiana, de natureza produtora ou mediadora de conhecimento – tal qual a natureza primária da obra de arte. O formato previamente serializado, viral, desse tipo de múltiplo já estava composto em logística e aceito no sistema de cadeia produtiva, cujos códigos podem ser pirateáveis para a “participação em uma cultura de serialidade, de múltiplos sem originais – uma cultura, isto é, de produção de mercadorias” (KRAUSS, 1990, p. 8) (tradução nossa).<sup>18</sup>

O mimetismo desse vetor de inserção, já tão pronto e estável, serve a uma dupla hermenêutica: por um lado, facilmente invisibiliza-se ante os órgãos de fiscalização, mais atentos e mais treinados para identificar ruídos públicos de presença mais fronteira e literal. Por outro lado, surpreende-se de serendipidade: gera, na descoberta audiente acidental, assombro ou estranheza ou curiosidade, enquanto angaria a empatia objetivada, a solidariedade do reconhecimento sensível, reflexo.

Assim vizinhavam interferências diretas sobre o mobiliário urbano, como alterar ou trocar placas de sinalização por objetos idênticos de idêntica produção industrial aparente, mas com frases de advertência sobre o contágio, ou de críticas sobre políticas públicas, em substituição à iconografia clássica do trânsito viário (Fig. 5). Gatunavam a troca do máximo de exemplares de jornais, dentro dos dispensadores a moeda que eram comuns nas ruas da época, por informativos sobre AIDS, rastreando questionar a rejeição social vigente, exortar a pesquisa farmacêutica hábil

---

15 No original: “Many members had rather mainstream politics, but they have AIDS and they fighting for their lives. [...] Some of the most sophisticated people in the art world”. (CRIMP, 2014, p. 82).

16 No original: “nonpartisan group of diverse individuals united in anger and committed to direct action to end the AIDS crisis”. (CRIMP, 2014, p. 83).

17 No original: “Gran Fury (a visually oriented arm of the activist group ACT UP)”. (SMITH, 1998, p. 807).

18 No original: “participation in a culture of seriality, of multiples without originals – a culture, that is, of commodity production”. (KRAUSS, 1990, p. 8).

e democratizar o acesso à profilaxia e à medicina paliativa, urdidos de uma maneira mais acurada e melhor articulada justamente pela compleição metodologicamente publicitária e artística do Gran Fury – uma equipe menos dispersa profissionalmente, mais coesa nos ofícios pessoais, setorial ao ACT UP mas orientada por seus parâmetros e parceira de seus procedimentos, ou seja, ao mesmo tempo vinculada e independente.



Figura 5: Gran Fury. Let them die in the streets, 1990, instalação (placa em aço e alumínio esmaltada) em Petrosino Park, Nova Iorque, 50×50 cm., The New York Public Library, Nova Iorque, EUA.

Todos os integrantes do Gran Fury tinham na arte o sustento e meio de vida, trabalhavam profissionalmente nalguma de suas vertentes desde antes, também durante (se em validade oficial de saúde) e ainda depois do período de existência do coletivo. Exerciam suas ocupações enquanto também frequentavam as reuniões e ações manifestantes do ACT UP novaiorquino, onde se juntaram. Se o ACT UP era infinitamente mais plural, e unia seus participantes pela luta contra a AIDS, ou por enfermidades pessoalmente diagnosticadas – pela necessidade da pertença, de uma forma ou de outra –, nessa monta nem todo artista ou congênera, enquanto membro do cosmo ACT UP, decidiu se incluir no Gran Fury. Há peças, objetos, obras e interferências que surgiram de produções mais individuais e tornaram-se igualmente célebres às do Gran Fury, e outras que produziram em separado, sob assinatura individual. Após tentativas de sustentar uma

franquia aberta, mais condizente com a proposta harmonizada e curativa do ACT UP, a todo tempo disponível para essas decisões particulares de pertença ou isolamento, a flutuação de partícipes e de respectivas assiduidades frustrou a potência do coletivo: “Você não conseguia seguir em frente; você sempre tinha que voltar atrás e se reagrupar” (MACCARTY, Marlene apud GRAN FURY, p. 70) (tradução nossa).<sup>19</sup>

Com pesar, o coletivo optará por se fechar a novos colaboradores, também porque “deixamos de ser vândalos do lambe-lambe para, de repente, ter recursos reais e oportunidades e uma plataforma para falar. Isso trouxe uma crise de consciência em discutir como articular o grupo, porque as apostas estavam feitas” (KALIN, Tom apud GRAN FURY, 2003, p. 70-71) (tradução nossa)<sup>20</sup>. Esse pêndulo de relevâncias habita frequentemente as aspirações a fundar e sustentar coletivos, tentando-os longevos, como confirma Bronson: “Quando Jorge, Felix e eu começamos a viver e trabalhar juntos como General Idea, em 1969, já tínhamos consciência das duas forças antagônicas em nossa vida de coletivo: o desejo de produzir arte e o desejo de sobreviver” (apud SELZ; STILES, 2012, p. 1051) (tradução nossa).<sup>21</sup>

Don Ruddy, Anthony Viti, Todd Haynes, Mark Harrington e Stephen Barker juntaram-se, na primeira formação, a Richard Elovich, Avram Finkelstein, Amy Heard, Tom Kalin, John Lindell, Loring McAlpin, Marlene McCarty, Donald Moffett, Michael Nesline, Mark Simpson e Robert Vazquez-Pacheco, que permaneceram participantes até o encerramento das atividades do grupo, em 1996, sinalizado pela produção em 1995 da filipeta *Good Luck ... Miss You*, para o *Temporarily Possessed* – o acervo semipermanente do New Museum novaiorquino. E concretizado com a morte de Simpson em outubro de 1996, pela mesma decorrência da AIDS que levava em 1992 o designer mobiliário Ruddy. Afora as constantes e sucessivas retrospectivas – a mais recente delas, *Read my lips*, na galeria londrina Auto Italia em 2018 – a cepa expositiva institucional do Gran Fury concluía-se voltando ao ponto de partida: o mesmo New Museum, cuja vitrine voltada para a movimentada avenida Broadway abrigou, em 1987, a primeira e já voltaica instalação, *Let the Record Show...* Montou-se a convite do então curador sênior Bill Olander, também societário do ACT UP, mas não do Gran Fury, e também levado em consequência da AIDS, em 1989, não sem antes cofundar outro projeto, o ainda ativo e produtor *Visual AIDS*.

---

19 No original: “You couldn’t move forward; you always had to backtrack and regroup”. (MACCARTY, Marlene apud GRAN FURY, p. 70).

20 No original: “We went from being wheat-pasting hooligans to suddenly having real resources and opportunities and a platform from which to speak. This brought about a crisis of conscience in discussing how to articulate the group because the stakes had been raised”. (KALIN, Tom apud GRAN FURY, 2003, p. 70-71).

21 No original: “When Jorge, Felix, and I began living and working together as general Idea in 1969, we were already aware of two opposing forces in our communal life: the desire to produce art, and the desire to survive”. (BRONSON apud SELZ; STILES, 2012, p. 1051).



Figura 6: Gran Fury. *Silence equals death*, 1987, bóton, 4,5×4,5 cm. ACTUP New York, EUA.

*Let the Record Show...* de fato ‘deixa o registro provar’, ao ombrear opressões, ratificando suas súbitas afinidades: ao fundo, uma imagem em tamanho mural de um dos julgamentos, historicamente gravados, de oficiais nazistas por crimes de guerra, ocorridos na cidade alemã de Nuremberg imediatamente após o fim da Segunda Guerra Mundial. Perfilados à frente, à maneira dos soldados ou dos réus, e com focos de luz alternando sobre cada um, os ‘criminosos da AIDS’: seis bustos fotográficos em tamanho natural, com as silhuetas recortadas sobre papelão, de figuras então em situação de celebridade e/ou poder, como jornalistas ou líderes políticos e religiosos.

Suas notórias sentenças, dotadas de toda a sorte de negacionismos, ultrajes e responsabilizações, efetivamente públicas e registradas, são vazadas a bisturi, letra por letra, e adesivadas nas peças de concreto que fronteiam e sustentam as peças, imitando fielmente as gravações clássicas de pedestais escultóricos. Um exemplo: “Todos os detectados portadores de AIDS deveriam ser tatuados na parte superior do antebraço, para proteger usuários de agulhas compartilhadas; e nas nádegas, para evitar a vitimação de outros homossexuais” (BUCKLEY, William F. apud CRIMP, 2014, p. 83) (tradução nossa)<sup>22</sup>. Historicamente gravadas no imaginário coletivo também estão as tatuagens numéricas dos campos de concentração, em fôlego à analogia que o Gran Fury promovia entre a industrialização da morte no Holocausto e o extermínio homonormativo então em curso – ou em proveito – através da AIDS.

Encimando o conjunto, um letreiro neon inaugurava a apropriação revisionista do triângulo rosa (Fig. 6). O nazismo codificava visualmente seus prisioneiros em campos de concentração obrigando-os a usar uma seleção bastante específica de bordado em suas vestes. A conhecida estrela de Davi amarela para os judeus e os triângulos verticalmente invertidos, com a base para cima – vermelhos para inimigos políticos, pretos para ‘antissociais’, marrons para ciganos, etc. – são exemplos de um procedimento identificatório tão intrincado quanto necropolítico, que podia entrecruzar um ou mais símbolos, bem como adicionar-lhes fontes centrais, também indexadas e compilatórias. Determinante da orientação homossexual, por si razão de captura – bem como do assombroso reaprisionamento aliado, sequencial à soltura pós-guerra dos campos –, do triângulo rosa a desinversão pelo Gran Fury é significante e praticamente funda uma marca visual recorrente, rematada pelo mote *SILENCE = DEATH*, cujas caixas altas anunciam: o silêncio equivale à morte.

Alinhado aos vértices inferiores do triângulo, todo o conjunto axial irá repetir-se, como repete-se o amplo das obras do Gran Fury, nas mais diversas linguagens plásticas, suportes, materiais e procedimentos de publicação.

Dentro do ACT UP, havia uma sofisticação sobre os usos da representação para a militância política. Essa consciência vinha não somente de pessoas que conheciam a teoria da arte, mas também de pessoas que trabalhavam em relações-públicas, design e publicidade. A ideia de fazer kits impressos e produzir uma identidade gráfica, por exemplo, não veio do mundo da arte, mas de pessoas que trabalham com publicidade e propaganda. Portanto, o ACT UP era um híbrido estranho de políticas esquerdistas tradicionais, inovadoras teorias pós-modernas, e acesso a recursos profissionais. Utilizou técnicas de produção em massa para criar pôsteres visual e graficamente interessantes. [...] O fato de todo mundo vestir camisas idênticas fez o ACT UP parecer incrivelmente bem organizado. [...] Seus esforços de captação de recursos conduziram leilões de arte que arrecadaram milhares de dólares. O ACT UP

---

22 No original: “Everyone detected with AIDS should be tattooed in the upper forearm, to protect common needle users, and on the buttocks to prevent the victimization of other homosexuals”. (BUCKLEY, William F. apud CRIMP, 2014, p. 83).

transformou radicalmente a discussão pública sobre a AIDS na mídia, de uma histeria e culpabilização das vítimas para um reconhecimento da AIDS como uma emergência de saúde pública (CRIMP, op. cit., p. 83) (tradução nossa)<sup>23</sup>.

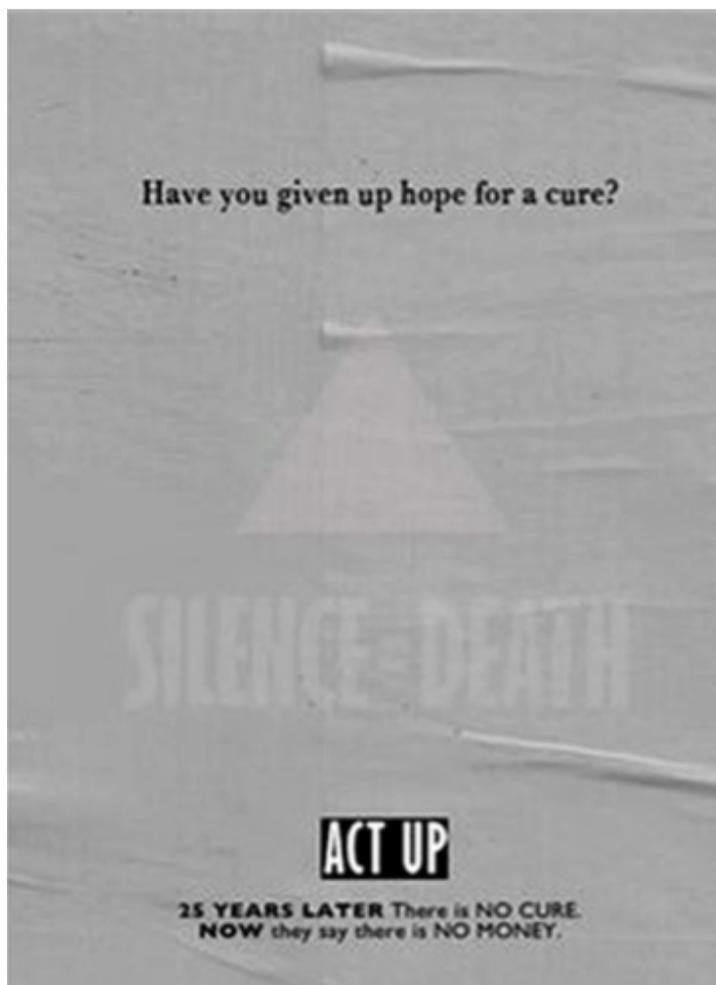


Figura 7: Gran Fury. *Have you given up hope for a cure?*, 2007, lambe-lambe, 23,6x34,1 cm. Distribuição urbana, Nova Iorque, EUA.

---

23 No original: “Within ACTUP, there was a sophistication about the uses of representation for activist politics. This awareness came not only from people who knew art theory but also from people who worked in public relations, design, and advertising. The idea of doing press kits and producing a graphic identity, for instance, did not come from the art world but from people working in publicity and advertising. So ACT UP was a weird hybrid of traditional leftist politics, innovative postmodern theory, and access to professional resources. It used techniques of mass production to make posters that were visually and graphically interesting. [...] The fact that everybody would be wearing identical shirts made ACT UP look incredibly well organized. [...] Its fund raising efforts led to art world auctions that raised thousands of dollars. ACT UP radically changed the public discussion about AIDS in the media from one of hysteria and blaming the victim to one of recognizing AIDS as a public health emergency”. (CRIMP, op. cit., p. 83).

Com volantes (mais enunciados pelo estrangeirismo *flyers*), broches plásticos (mais enunciados pelo estrangeirismo *buttons*), painéis (mais enunciados pelo estrangeirismo *outdoors*), faixas, postais, adesivos, cartazes e demais múltiplos e efêmeros, o Gran Fury avolumou um repertório gráfico hoje tão alçado à iconografia mundial da arte de resistência quanto ainda pertinente e socialmente participativo (Fig. 7), tendo uma fração considerável de obras reunida sob a guarida temática do *Silence equals death project*, o programa produtivo iniciado logo após a desmontagem da instalação no New Museum, muito exitosa em visitação e discussão popular.

As células municipais do ACT UP – como uma rede viral –, ficarão singularizadas, nas estampas homônimas, pelo nome da cidade logo abaixo da logomarca, especialmente nas camisetas ainda hoje prestigiadas. Algumas dessas células permanecem em atividade, também sustentando mostras de arte e similares atividades representativas, sensíveis à persistência da incurabilidade e da letalidade. Ainda que o funcionamento do Gran Fury tenha se encerrado, seu legado de obras totalmente desvinculadas da assinatura, do controle de edição, da patente, dos direitos autorais, permite que o ACT UP possa revisitar as peças, atualizando-as a bel-prazer (Fig. 8), bem como autoriza qualquer pessoa a fazê-lo, arbitrando qualquer suporte ou alternando qualquer linguagem plástica, sobrepondo o conceito de disseminação ao de geração.



Figura 8: (Esq.) Gran Fury. AIDSGATE, The Silence = Death Project, 1987, offset litográfico, 86,3×55,9 cm., The New York Public Library, Nova Iorque, EUA. (Dir.) ACT UP. COVIDGATE, 2020, arte digital, s.d., Twitter.com.

Para um conjunto de publicações de artista tão historicamente relevante e tão assíduo do imaginário cultural mundial, afiliado ao largo viés da arte engajada e portanto aproveitado das metodologias anunciadas de cooptação, o catedrático, crítico e curador de arte, e militante do ACT UP Douglas Crimp (falecido em 2019 sem decorrência de sua sorologia) propõe, numa entrevista em 2003 com os sobreviventes do coletivo: “hoje o Gran Fury é lembrado menos entre ativistas do que interno ao mundo da arte. Não é à toa que esta é uma entrevista para a *Artforum* e não para uma revista sobre política de orientação. Acho que provavelmente temos que admitir que o local de descanso do Gran Fury é o museu” (apud GRAN FURY, 2003, p. 73) (tradução nossa)<sup>24</sup>. Ao que McCarty pontua: “Mas, na verdade, o local de descanso final não é o museu, é a Biblioteca Pública” (apud Ibidem, p. 73) (tradução nossa)<sup>25</sup>. E Crimp conclui: “quis dizer museu metaforicamente. Mas sim, vamos deixar claro que a Coleção Gran Fury é de domínio público e está disponível na Divisão de Manuscritos e Arquivos da Biblioteca Pública de Nova Iorque” (apud Ibidem, p. 73) (tradução nossa)<sup>26</sup>. Não é pouco. Também está disponível na memória coletiva, associada corajosa e frontalmente a uma pandemia cuja decorrência matou, até agora, mais de trinta e dois milhões de pessoas. Também permanece, sobretudo, sendo arte livremente reproduzida.

## Referências

BAUDRILLARD, Jean. **La transparencia del mal** – ensayo sobre los fenómenos extremos. Barcelona: Anagrama, 1991.

BOIVENT, Maria. Revistas de redes – las revistas assembling, un medio contra la censura. **Boletín de Arte**. Buenos Aires: Facultad de Bellas Artes, N.17, p. 43-53, set. 2017. ISSN 2314-2502. Disponível em: <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/488>>. Acessado em: 28 jul. 2020.

BURY, Stephen. **Artist's multiples**. Londres: Routledge, 2001.

CRIMP, Douglas. **AIDS: Cultural analysis / cultural activism**. Southampton: October books, 1988.

---

24 No original: “today Gran Fury is remembered less among activists than within the art world. It’s not for nothing that this is an interview for *Artforum* and not for a magazine about queer politics. I guess we probably have to admit that the resting place of Gran Fury is the museum”. (CRIMP, Douglas apud GRAN FURY, 2003, p. 73).

25 No original: “But in fact the final resting place is not the museum, it’s the Public Library”. (MACCARTY, Marlene apud Ibidem, p. 73).

26 No original: “I meant the museum metaphorically. But yes, let’s be clear that the Gran Fury Collection is in the public domain and available in the Manuscripts and Archives Division of the New York Public Library”. (CRIMP, Douglas apud Ibidem, p. 73).

\_\_\_\_\_. The melancholia of AIDS: interview with Douglas Crimp. **Art Journal**. New York: College Art Association of America, V. 6, N. 4, p. 80-90, 07 maio 2014. ISSN: 2325-5307. Entrevista a Tina Takemoto. Disponível em: <[https://www.academia.edu/5761287/The\\_Melancholia\\_of\\_AIDS\\_Interview\\_by\\_Tina\\_Takemoto](https://www.academia.edu/5761287/The_Melancholia_of_AIDS_Interview_by_Tina_Takemoto)>. Acessado em: 18 maio 2018.

CRUZ, Nina Velasco; QUEIROZ, André (Org.). **Foucault hoje?** Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. **Manifestos midiológicos**. Petrópolis: Vozes, 1995.

ELGSTRAND, Gregory. The economics of the multiple. In: DYMENT, Dave; ELGSTRAND, Gregory. **One for me and one for share**: artist's multiples and editions. Toronto: YYZ, 2012.

ESPALIÚ, Pepe. Pepe Espaliú. **Zehar** – revista de Arteleku-ko aldizkaria, San Sebastián, N. 18, set.- out. 1992, p. 4-7. ISSN 1133-844X. Entrevista a Javier San Martín. Disponível em: <<http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A186>>. Acessado em: 02 dez. 2018.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu, 2017.

GRAN FURY. Gran Fury talks to Douglas Crimp ('80S Then). In: **Artforum**, V. 41, N. 8, abr. 2003, p. 70-73. ISSN 1086-7058. Entrevista a Douglas Crimp. Disponível em: <[https://actupny.org/indexfolder/GRAN%20FURY\\_on\\_ARTFORUM.pdf](https://actupny.org/indexfolder/GRAN%20FURY_on_ARTFORUM.pdf)>. Acessado em: 15 ago. 2018.

KRAUSS, Rosalind. The cultural logic of late capitalist museum. In: **October**, V. 54, N. 102, MIT Press, p. 3-17, 1990. ISSN 01622870. Disponível em: <<https://www.semanticscholar.org/paper/The-Cultural-Logic-of-the-Late-Capitalist-Museum-Krauss/49bb1d8dfaaa5762d615716874948182e42d70cc>>. Acessado em: 8 ago. 2020.

PIAS, Claus. Multiple. In: BUTIN, Hubertus (Ed.). **Diccionario de conceptos de arte contemporáneo**. Madri: Abada Editores, 2009.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SELZ, Peter; STILES, Kristine. **Theories and documents of contemporary art** – a sourcebook of artists' writings. Berkeley: University of California Press, 2012.

SMITH, Raymond A. (Org.). **Encyclopedia of AIDS**: a social, political, cultural, and scientific record of the HIV epidemic. Londres: Routledge, 1998. <https://doi.org/10.4324/9780203305492>

## Sobre o autor

**José Schneedorf** é artista plástico, pesquisador e professor de Gravura (Xilogravura e Serigrafia) na Universidade do Estado de Minas Gerais, em Belo Horizonte. Doutorando em Artes (PPGA – EBA/UFMG), com Mestrado em Artes Visuais (2009) e Bacharelado em Belas Artes (Habilitação em Desenho, 1994; Habilitação em Gravura, 1996), produzindo principalmente desenhos e gravuras, e expondo-os desde 1994. Vive e trabalha em Belo Horizonte, Minas Gerais.

Recebido em 30/09/2020 – Aprovado em 04/12/2020

## Como citar:

Schneedorf, José. (2020). Contágio como sobrevivência: a arte viral do coletivo Gran Fury. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.2, p.181-201, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57600>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.