



**Vitória de Fátima Valentim Vitor**

**O (in)visível e o insubmisso:**

**A crise necrogovernamental da aids e a luta  
contra a melancolização na arte e no ativismo estado-unidense**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Orientador: Prof°. Sérgio Bruno Guimarães Martins

Rio de Janeiro,  
Agosto de 2025



**Vitória de Fátima Valentim Vitor**

**O (in)visível e o insubmisso:**

**A crise necrogovernamental da aids e luta contra a  
melancolização na arte e no ativismo estadunidense**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Profº. Sérgio Bruno Guimarães Martins**

Orientador

Departamento de História – PUC-Rio

**Profº. Otavio Leonídio Ribeiro**

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC-Rio

**Profº. Fábio Luis Ferreira Nóbrega Franco**

Instituto de Psicologia – USP

Rio de Janeiro, 22 de Agosto de 2025.



Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

### **Vitória de Fátima Valentim Vitor**

Graduou-se em História da Arte na Escola de Belas Artes pela UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) em 2022. Ingressou no curso História Social da Cultura do Programa de Pós-Graduação da PUC-Rio em 2023. Participou de eventos na área de história da arte com enfoque em arte política.

#### Ficha catalográfica

Vitor, Vitória de Fátima Valentim

O (in)visível e o insubmisso : a crise negrogovernamental da AIDS e a luta contra a melancolização na arte e no ativismo estado-unidense / Vitória de Fátima Valentim Vitor ; orientador: Sérgio Bruno Guimarães Martins. – 2025.

174 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2025.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Negrogovernamentalidade. 4. Crise da AIDS. 5. Ativismo. 6. Arte norte-americana. 7. Melancolia. I. Martins, Sérgio Bruno Guimarães. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

## Agradecimentos

Não seria possível iniciar sem agradecer àqueles que vieram antes de mim, que lutaram por sua história individual, cultural e coletiva. Agradeço a cada ativista e artista citado nominalmente aqui e, além disso, a cada indivíduo que integrou essa luta por direitos e visibilidade, cujas palavras li e escutei em arquivos.

Esta pesquisa foi feita a partir de um grande desgaste intelectual e mental, para dizer o mínimo. A escrita se deu com muito silêncio, coração apertado e um corpo que, por inúmeras vezes, se encontrou prostrado por uma agonia irresoluta devido à leitura, digestão e testemunho (ainda que indireto) de centenas de milhares de vidas abandonadas e perdidas de tal forma. Por isso, agradeço (e admiro) cada estudioso presente neste trabalho. Agradeço a presença, o testemunho e o relato dessas vidas que permanecem.

Agradeço imensamente àqueles que me impediram de adoecer completamente. Agradeço ao meu núcleo familiar, à Lúcia, Thiago e Vinicius, por terem me ensinado tanto ao longo da minha vida; por terem me dado a percepção que tenho hoje do mundo e moldado grande parte dos meus interesses. Ao senhor meu pai, José Carlos Vitor, que sempre prezou pelos meus estudos, apesar de tudo. Agradeço pelos anos, mesmo que poucos, ao seu lado.

Ao meu sobrinho, Davi, por nascer e crescer com tamanha alegria e carinho — me fazendo aprender diante do seu olhar gracioso do mundo.

Aos meus amigos mais próximos que me apoiaram nos bons e maus momentos: Felipe Novoa, Rafael Silva, Lorryayne Zimmerman, Glória Hashimoto, Geovana Nunes e Ana Coutinho, que sempre acreditaram e continuam a acreditar no meu potencial quando eu mesmo desconfio. À Lelia Vilela, toda minha admiração e ternura. À Vinícius Costa Moinhos Gil por ter sido meu melhor amigo e irmão de alma no curto tempo em que a vida nos proporcionou tamanha sorte. *In memoriam*, sempre.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Sérgio Martins pela visão do que esta pesquisa poderia vir a ser, pela compreensão e apoio. À banca de qualificação e defesa, ao Prof. Dr. Fábio Luis Franco e Prof. Dr. Otávio Leonídio que admiro como pesquisadores e indivíduos que, com tamanha generosidade e detalhismo, me auxiliaram a construir a sensibilidade e conceptualização do que esta pesquisa é.

Esse estudo foi financiado em parte pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), o que possibilitou o desenvolvimento do presente trabalho e que representa, para milhares de pessoas, a possibilidade de permanência no âmbito acadêmico e a realização de objetivos profissionais e pessoais.

Por fim, à Vitória do passado, por não ter desistido.

## Resumo

Valentim Vitor, Vitória; Martins, Sérgio Bruno Guimarães (Orientador). **O (in)visível e o insubmisso: A crise negrogovernamental da aids e a luta contra a melancolização na arte e no ativismo estado-unidense.** Rio de Janeiro, 2025. 175f. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente pesquisa pretende compreender, a partir do conceito “negrogovernamentalidade” cunhado por Fábio Luis Franco, as vicissitudes da Crise da Aids nos Estados Unidos da América e as diferentes respostas da arte e do ativismo estado-unidense. O conceito de Franco possibilita uma compreensão expandida da tradição da biopolítica que perpassa por Michel Foucault, Giorgio Agamben, Achille Mbembe e a atualiza ao associá-la aos estudos de Judith Butler sobre melancolia e a política do luto. A negrogovernamentalidade é, como veremos, um vínculo entre a morte e o poder do Estado que gerencia a subjetividade e o luto. Ao ser associada com o conceito, podemos perceber a administração da crise da aids como uma gestão que julgou as vida de minorias sociais e, principalmente, as vida de pessoas LGBTQ+, às quais esse estudo se dedica, como inservíveis, dispensáveis: vidas consideradas inúteis para o Estado que, através da impossibilidade e da invisibilidade das vidas e de seu luto, produziu uma melancolização generalizada esvaziando-as de sentido e estigmatizando-as até no momento da morte. A relação com a arte e ativismo surge da tentativa de compreender como esse corpo sociocultural respondeu diante desse tempo de ruína, como buscou recuperar a subjetividade, dignidade e memória. Os coletivos ACT UP e NAMES Project, assim como Nan Goldin e Felix Gonzalez-Torres, responderam à crise e a melancolização imposta ao desafiar a dessubjetivação e ao propor novos modos de enfrentamento, testemunho e inscrição na memória coletiva.

## Palavras-chave:

Negrogovernamentalidade; Crise da Aids, Ativismo, Arte Norte-Americana, Melancolia



## **Abstract**

Valentim Vitor, Vitória; Martins, Sérgio Bruno Guimarães (Advisor). **The (in)visible and the insubmissive: The negrogovernmental AIDS crisis and the resistance against melancholization in American Art and Activism.** Rio de Janeiro, 2025. 175f. Master's Dissertation – Department of History, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro.

This research aims to understand, through the concept of “negrogovernmentality” coined by Fábio Luis Franco, the vicissitude of the AIDS crisis in the United States of America and the different responses from its art and activism. Franco’s concept expands the tradition of biopolitics, engaging with works of Michel Foucault, Giorgio Agamben, and Achille Mbembe, while incorporating Judith Butler’s studies on melancholy and the politics of mourning. Negrogovernmentality, as we will see, represents an association between death and state power, which regulates subjectivity and grief. Through this lens, the administration of the AIDS crisis can be understood as a form of governance that deemed the lives of social minorities — and primarily the lives of LGBT+ people, to whom this study dedicates — as worthless and expendable: lives considered disposable by the state, which, by rendering them invisible and denying their right to mourning, fostered a pervasive melancholization, depriving them of recognition and future stigmatizing them even in death. The relation between art and activism emerges from an effort to examine how these communities responded to such devastation, striving to reclaim subjectivity, dignity and memory. The collectives ACT UP and the NAMES Project, as well as artists Nan Goldin and Félix Gonzalez-Torres, confronted the crisis and its imposed melancholization by resisting desubjection and proposing new forms of defiance, testimony and collective remembrance.

## **Key-Words:**

Negrogovernmentality; AIDS Crisis; Activism; North American Art; Melancholy.

## Sumário

|                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introdução                                                                           | 6   |
| 1.A Crise da aids como necrogovernamentalidade                                       | 9   |
| 1.1 Necrogovernamentalidade: As tradições biopolíticas de seu fundamento             | 11  |
| 1.2 Reagan e a New Right: A necrogovernamentalidade da crise da aids                 | 26  |
| 2. Contra a melancolização: O ativismo estado-unidense em dois atos                  | 43  |
| 2.1 “ <i>If I’m dying of anything, I’m dying of homophobia</i> ”: Act Up e Gran Fury | 50  |
| 2.1.1 Arte Guerrilha e o Ministério de Propaganda não-oficial: O papel do Gran Fury  | 61  |
| 2.2 “ <i>The Quilt is where Jeff is</i> ”: NAMES Project e Quilt Memorial            | 75  |
| 2.2.1 AIDS Memorial Quilt: Da origem à reaparição de si e do Outro                   | 80  |
| 3. “ <i>We will not vanish</i> ”: Arte contemporânea diante do tempo de ruína        | 97  |
| 3.1. A family of friends: A insubmissão do testemunho de Nan Goldin                  | 104 |
| 3.2 It’s a matter of time: Felix Gonzalez-Torres entre o luto e a saudade            | 128 |
| Conclusão                                                                            | 151 |
| Referências bibliográficas                                                           | 161 |





¿Tiene miedo que se homosexualice la vida?

[...]

Hablo de ternura compañero

Usted no sabe

Cómo cuesta encontrar el amor

En estas condiciones

Usted no sabe

Qué es cargar con esta lepra

La gente guarda las distancias

La gente comprende y dice:

Es marica pero escribe bien

Es marica pero es buen amigo

Súper-buena-onda

Yo no soy buena onda

Yo acepto al mundo

Sin pedirle esa buena onda

Pero igual se ríen

Tengo cicatrices de risas en la espalda

Pedro Lemebel, *Manifiesto (Hablo por mi diferencia)*, 1986.



## **Introdução**

O objetivo inicial dessa pesquisa é, a partir do conceito de negrogovernamentalidade — extensão da tradição biopolítica —, compreender as vicissitudes do governo estado-unidense diante da crise da aids e como a arte e o ativismo reagiram diante do menosprezo e da melancolização institucional. Nesse sentido, busco estabelecer a crise da aids não somente como um problema de saúde, mas como uma crise política que levantou inúmeros debates sobre moralismo, religiosidade, arte e cultura no território estado-unidense, especificamente.

A falta de investimento em pesquisas, testes e medicamentos foi acompanhada por uma estigmatização velada durante o governo de Ronald Reagan (1981 - 1989) — continuada pela administração de seu então vice George H. W. Bush (1989 - 1992), conferindo a tal gestão aquilo que Fábio Luis Franco chama de negrogovernamentalidade: uma forma de gerir a morte elegendo quais vidas merecem proteção e quais podem ser descartadas, melancolizadas e silenciadas. É de interesse desta dissertação refletir sobre a arte e o ativismo estado-unidense como ferramenta epistemológica e de insubmissão diante da omissão da realidade da doença, da estigmatização e da impossibilidade de um luto coletivo durante a crise, possibilitando compreendê-la como uma crise do luto e da subjetividade.

O uso do conceito e de sua base teórica atrelado à crise da aids nos permite observar como uma política que faz e deixa morrer se manifesta tanto na apreensão do luto quanto na invisibilização e silenciamento governamental sobre as milhares de vidas afligidas por um vírus que se aproveitou, além de infecções oportunistas, de um discurso conservador e heteronormativo.

Como veremos ao longo desta pesquisa, a vivência LGBTQ+, em especial a de homens gays, foi vilipendiada, silenciada e rejeitada por boa parte da sociedade estado-unidense que se afastou da “população de risco”, se recusando a enterrar seus corpos, a manusear seus itens e, em última instância, a reconhecer tais vidas como dignas de existirem e de serem lembradas e enlutadas. O discurso perante a crise, além de

transformar a sexualidade dissidente (nesse caso, não heterossexual) em castigo divino acabou por definir, através da hierarquização e silenciamento do luto, uma dessubjetivação do indivíduo e a melancolização de uma comunidade.

Esta pesquisa pretende investigar a arte e o ativismo estado-unidense como uma forma de insubmissão, resistência e contra-narrativa através de práticas coletivas ou individuais de denúncia e reinscrição das vidas soropositivas na esfera pública por meio de manifestações coletivas, registro e testemunho. Portanto, o presente trabalho estabelece a arte e o ativismo como forma de resistência contra a melancolização necrogovernamental de Reagan-Bush, que será destrinchada aqui como uma impossibilidade de elaboração do luto, uma política de silenciamento que apagava e/ou desprezava a vivência, sexualidade e a identidade da comunidade LGBTQ+ como um todo — além da invisibilidade dada para o trato do corpo de usuário de drogas injetáveis, também afetado e culpabilizado pela sociedade civil e pela Casa Branca.

O primeiro capítulo busca, através do estudo teórico sobre a tradição biopolítica, iniciada por Michel Foucault e tendo o filósofo brasileiro Fábio Luis Franco e seu conceito de necrogovernamentalidade como atualização mais recente, refletir sobre a Crise da Aids e o governo de Ronald Reagan como um exemplo de necrogoverno. Desse modo, a crise, aqui compreendida enquanto uma experiência necrogovernamental, impõe à “comunidade de risco” não apenas a morte física, mas uma morte simbólica que será aprofundada nos capítulos seguintes.

O segundo capítulo pretende analisar o impacto da crise na cultura visual estado-unidense, estudando o trabalho do ACT UP e NAMES Project para mobilizar a comunidade afetada e protestar diante da omissão política, desafiando diretamente o silenciamento e estigmatização ao produzir novas táticas visuais, políticas e afetivas para lidar com a melancolização governamental. Por fim, no terceiro capítulo, analiso obras e exposições de Nan Goldin e Felix Gonzalez-Torres, respectivamente, para compreender a perda, o silenciamento e a raiva

diretamente através do olhar e do relato de artistas que foram, de algum modo, afetados pela crise.

Assim sendo, a presente pesquisa parte da hipótese de que o governo estado-unidense, ao operar através da necrogovernamentalidade, determinou quais vidas ficavam à margem de uma vida inservível, resumida à ameaça de sua alteridade. Nesse contexto, as ações e obras presentes aqui questionam essa possível inutilidade e desumanização imposta (principalmente à comunidade LGBT+) recusando a morte simbólica durante a crise e tentando, de modos distintos, reconstruir sua subjetividade diante da ruína e melancolização.

De modo geral, esta pesquisa propõe a reflexão sobre como a arte e o ativismo construíram uma sensibilidade e uma insubmissão à narrativa conservadora ao produzir uma compreensão de vidas atravessadas pela dor, luto, preconceito e desejo — construindo uma possibilidade de voz coletiva, pranto e subjetividade.



## 1.

### A Crise da aids como necrogovernamentalidade

Neste capítulo pretendo explicar o conceito “necrogovernamentalidade”, criado pelo filósofo brasileiro Fábio Luis Franco. O termo, junção entre conceitos de Michel Foucault (biopolítica/governamentalidade) e Achille Mbembe (necropolítica), é utilizado pelo autor para investigar a questão das Valas comuns encontradas no Cemitério de Perus, em São Paulo. Abordando a questão da ditadura militar (1964-1985), Franco encontra semelhanças e limitações nos conceitos já nomeados, além de também trabalhar e expandir a filosofia do *Homo Sacer*, de Giorgio Agamben e a questão do luto político, melancolia e subjetividade em Judith Butler. Nas palavras de Fábio Luis Franco, “a necrogovernamentalidade envolve uma rede de micropoderes, vinculadas ou não ao Estado, que incidem sobre a morte e sobre os mortos” (Franco, 2018, p.182).<sup>1</sup> Busco, desse modo, levantar afinidades do conceito para entender a crise da aids como um exemplo de gestão necrogovernamental justamente por omitir a urgência do vírus e da busca de seus tratamentos; decretando, indiretamente, as vidas afetadas como indignas de serem noticiadas e salvas, principalmente durante a década de 1980 até meados de 1990.

A segunda parte deste capítulo será destinado a pesquisa historiográfica de relatos e dados da gestão da aids pelo governo de Ronald Reagan (1981-1989), buscando demonstrar como o descaso e a estigmatização reverberam pontos importantes do conceito criado por Franco e irá estabelecer como a vida das pessoas com aids durante a crise foi, não somente uma vida desrealizada e não-pranteável, como uma vida inservível, sem qualidades e, em outras palavras, inútil.

É preciso ressaltar que, apesar de perpassar por conceitos densos da tradição biopolítica pelos filósofos supracitados, o maior debate

---

<sup>1</sup> FRANCO, Fábio Luis. Da biopolítica à necrogovernamentalidade: um estudo sobre os dispositivos de desaparecimento no Brasil. Tese (Doutorado) em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2018. 235 p.

conceitual estará circunscrito no que diz respeito à negrogovernamentalidade. Portanto, esse trabalho é dedicado à leitura e compreensão dos termos a partir da tese de Franco e de alguns livros e/ou capítulos pontuais de Foucault, Agamben, Mbembe e Butler, que tratem sobre biopoder, o *homo sacer*, necropolítica e melancolização respectivamente.



## 1.1 Necrogovernamentalidade: as tradições biopolíticas de seu fundamento

O filósofo brasileiro Fábio Luis Franco, tanto em sua tese *Da biopolítica à necrogovernamentalidade* (2018) quanto em seu livro *Governar os Mortos* (2021), constrói e exemplifica seu conceito de “necrogovernamentalidade” que atualiza os tradicionais conceitos de biopolítica de Michel Foucault, da vida nua de Giorgio Agamben, da necropolítica de Achille Mbembe e da melancolização em Judith Butler ao contrapor tais contextos com suas similitudes e lacunas. A necessidade da invenção do termo surge a partir do estudo de Franco sobre o caso das valas clandestinas do cemitério de Perus, descoberto em 1990. Para o autor, a “insuficiência” dos conceitos se dá porque a existência das valas revelam uma “gestão dos corpos, dos cemitérios, dos funerais, em suma, poderes que tomavam como objeto mais diretamente a morte do que a vida” (Franco, 2018, p.4).

O uso do conceito, nesta dissertação, se dá pela insuficiência supracitada de utilizar exclusivamente quaisquer termos previamente citados. Os corpos dissidentes que foram açoitados pelo descaso dos governos de Ronald Reagan e de seu sucessor George H. W. Bush não se encaixam nas engrenagens individuais da biopolítica, vida nua ou necropolítica — mas é um caso que remonta pontos-chave de cada um deles, confluindo para a necrogovernamentalidade de Franco. Para além disso, tais conceitos não englobam a gestão do luto. Como veremos, Reagan reconheceu a existência da doença somente em 1985, quatro anos depois de seu início. Desse modo, pode-se dizer que as vidas ceifadas pelo “câncer gay” (The New York Times, 1981)<sup>2</sup> não tinham importância e, portanto, a morte das vítimas e o luto de toda uma comunidade era invisibilizada e renegada pelo governo. A hipótese que será levantada posteriormente é: se as vidas das pessoas infectadas pelo vírus da aids durante a epidemia caem no que é chamado como “vida inservível” pelos autores aqui trabalhados, essas vidas foram, em algum

---

<sup>2</sup> No The New York Times, os primeiros casos da doença foram também apresentados como um tipo de “câncer raro” que não era considerado contagioso pois parecia afetar somente os homossexuais. O Sarcoma de Kaposi, um dos sintomas da doença, é um tipo de câncer agressivo responsável por manchas roxas na pele, nas membranas da boca, nariz e garganta e que pode se espalhar para órgãos internos e provocar tumores em outras regiões do corpo.

momento, consideradas como vidas? Ou foram tidas, durante a crise, como algo menor e, até mesmo, inútil?

Para construir a necrogovernamentalidade, Franco inicia seu processo explicando a essência do que Foucault concebeu como biopolítica. O filósofo francês compreendia o biopoder a partir do axioma “fazer viver e deixar morrer”, isto é, como uma ferramenta de gerência da vida e de suas condições, com o intuito principal de maximizar a situação sócio-econômica de determinada parte da população. O poder soberano, conceito que precede o biopoder, se baseava em um “fazer morrer *ou* deixar viver”; onde a distinção mais perceptível era a ritualização e a espetacularização da morte que, com seu cerimonial, representava o poder do soberano. A morte, até o final do século XVIII, precisava deixar alguma marca “cicatrices, amputações, fraturas...—, isto é, a morte como termo final de uma escala calculada de sofrimento” (Franco, 2018, p.32). Essa escala de tortura e espetáculo, de uma cerimônia pública com fins “disciplinares” é, para Foucault, uma “morte-suplício”. Nas palavras do filósofo:

A morte é um suplício na medida em que ela não é simplesmente privação do direito de viver, mas a ocasião e o termo final de uma graduação calculada de sofrimentos: desde a decapitação — (...) o grau zero do suplício — até o esquartejamento que os leva quase ao infinito, através do enforcamento, da fogueira e da roda, na qual se agoniza muito tempo; a morte-suplício é a arte de reter a vida no sofrimento, subdividindo-a em “mil mortes” e obtendo, antes de cessar a existência, *the most exquisite agonies*. O suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento. Mas não é só: esta produção é regulada. (Foucault, 2002, p.31, grifo do autor).

A tática punitiva, sendo assim, deixava rastro em seus sobreviventes e reforçava o poder soberano por trás de uma violência espetacularizada e, desse modo, a morte era um “meio de dominação violenta do corpo pelo poder, ou melhor, do corpo dos indivíduos pelo do soberano” (Franco, 2018, p.33). Em resumo, na teoria clássica da soberania, o soberano tem direito sobre o fazer morrer ou sobre o deixar viver; é, segundo Foucault, “um direito da espada” (Foucault, 2010, p.287).

Essa relação entre poder e morte muda, ao final do século XVIII, com o advento da biopolítica e atinge o homem vivo, intervindo nos processos biológicos: a mortalidade, a natalidade, reprodução, epidemias, etc. O poder deixa de ser somente o “direito de apreensão das coisas, do tempo, dos corpos e, finalmente, da vida” para ter a função de produzir forças, fazê-las crescer; é um poder destinado a gerar vida, de mantê-la (Foucault, 2023, p.146).

São esses processos de natalidade, de mortalidade, de longevidade que, justamente na segunda metade do século XVIII, juntamente com uma porção de problemas econômicos e políticos, constituíram os primeiros objetos de saber e os primeiros alvos de controle dessa biopolítica (Foucault, 2010, p. 290).

Foucault nota que, nesse “fazer viver e deixar morrer” biopolítico, o papel das guerras e dos genocídios é de proteção biológica de toda uma população e não de um soberano. Assim sendo, “populações inteiras são levadas à destruição mútua em nome da necessidade de viver. Os massacres se tornaram vitais” (2023, p.147) graças ao racismo, principal ferramenta e essência das sociedades dominadas pelo biopoder. O racismo foucaultiano nada mais é do que “o corte entre o que deve viver e o que deve morrer” (Foucault, 2010, p.304); o estabelecimento hierárquico de corpos úteis e inúteis, de uma raça boa e pura que precisa eliminar seu inimigo que, necessariamente, representa um risco biológico e moral. Tirar a vida da raça inferior é, conseqüentemente, fortalecer a existência da população que merece as melhores condições de vida; segundo o filósofo, “um relativo domínio sobre a vida afastava algumas das iminências da morte” (2023, p.153).

O racismo de Estado, portanto, não é indiferente à criação dos “inimigos internos”, pelo contrário; o inimigo é o *outro* — imoral, anormal, dissidente, etc — que precisa ser eliminado para a melhor manutenção da condição de vida da sociedade normativa. Como diz Franco (2018, p.38) ao dissertar sobre Foucault, “é possível dizer que a criminalidade, a loucura, enfim, todas as anomalias estarão no alvo da guerra biológica conduzida pelo estado racista”, assim o comportamento sexual “degenerado” é capturado pelo poder por representar “efeitos patogênicos

tanto sobre o organismo individual quanto no nível da população”. Com isso, a prática sexual, a partir do século XIX, começa a ser perseguida e combatida através do racismo de Estado, como afirma Foucault (2012, p.130); e, de forma geral, são mortos pelo Estado aqueles que oferecem algum risco biológico para a camada populacional que deve ser protegida.

A morte não é mais a atriz principal do espetáculo soberano — ainda que o possa ser também, como sói acontecer nas demonstrações públicas de força de agentes do Estado ou mesmo de Países em guerra —, mas ela se apresenta como um instrumento necessário para que determinados fins propriamente biopolíticos sejam alcançados. Em outras palavras, e desenvolvendo a argumentação foucaultiana em direções para as quais o próprio filósofo não avançou, a morte, a partir do século XVIII, ganha o estatuto de uma verdadeira tecnologia de poder, que visa garantir a vida de um corpo novo, de outra natureza: não mais o corpo do rei, mas o da população (Franco, 2018, p.41).

Apesar do estabelecimento do racismo e da morte como tecnologias do biopoder, Foucault afirma que, com o desuso dos rituais de morte, o poder tem domínio sobre a mortalidade e “já não conhece a morte. No sentido estrito, o poder deixa a morte de lado” (2012, p.296). Para Franco (2018), se a morte passa para o âmbito privado, a biopolítica de Foucault não sustenta a gestão da morte e do luto pela necrogovernamentalidade e, conseqüentemente, não é capaz de ser utilizada para compreender a totalidade do caso das valas comuns, apesar de conter “germes para uma analítica da governamentalização da morte” (*ibidem*, p.47) ao sugerir que “seu bem estar, sua saúde, seu trabalho, sua maneira de ser, sua maneira de se conduzir, até sua maneira de morrer” (Foucault, 2004, p.64) está sob controle do Estado. A necrogovernamentalidade nada mais é do que a gestão da morte, do luto, das instituições de saúde e da gestão do medo da morte.

Em *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I* (2007), Giorgio Agamben argumenta como o poder soberano moderno se confunde com a biopolítica. A priori, o filósofo italiano se refere à condição biológica da vida como “zoé”, enquanto a vida politizada do homem seria a “bios” e, com isso, a vida natural/animal e a vida política é gerenciada pelo poder soberano e, desse modo “a biopolítica é, nesse sentido, pelo menos tão antiga quanto a exceção soberana” (*ibidem*, p.14). O filósofo inicia o

debate sobre Homo Sacer contrapondo o verbete *sacer mons* de Festo que liga a vida humana a uma sacralidade paradoxal que solidifica esse “homem santo, a quem o povo julgou mal; nem é certo que seja sacrificado, mas quem mata não é condenado ao parricídio”<sup>3</sup> (*ibidem*, p.89).

O *Sacrátio*, cerne essencial do *Homo Sacer*, é uma sólida contradição daquele que pode ser morto sem rito — morto e insacrificável. Nas próprias palavras do autor “não se entende, porém, de modo algum, por que o homo sacer possa ser morto por qualquer um sem que se manche de sacrilégio” (*ibidem*, p.81) porque, ao ler Kerényi, Agamben se depara com algo muito simples na visão do filósofo romeno: “aquilo que é sacer já está sob posse dos deuses” (Kerényi *apud* Agamben, p.80). Por qual motivo, então, o homo sacer é passível de ser morto sem sacrifício?

O autor traça, através de vários estudos, uma comparação do *homo sacer* com uma “pessoa tabu não considerada santa, porque é isolada tanto do santuário quanto de todo o contato com os homens” (Smith *apud* Agamben, p.84). Esse indivíduo faz parte de um “bando”: é o bandido, é aquele que deve ser banido e abandonado.

(...) o ensaio de Fowler *The original meaning of the word sacer*  
(...) Aqui é a ambiguidade implícita na definição de Festo a permitir ao estudioso (retomando uma sugestão de Marett) a coligação do latim sacer com a categoria de tabu *the homo sacer on whom this curse falls is an outcast, a banned man, tabooed, dangerous...originally the word may have meant simply taboo, i.e. removed out of the region of the profanum, without any special reference to a deity, but “holy” or accursed according to the circumstances* (Agamben, 2007 p.87. grifos do autor).

Como vimos, o *Homo Sacer* transita entre o radical de sagrado e a sujeição à maldição; o Homo Sacer é, historiograficamente estudado por Agamben a partir de Ernout-Meillet (1932), aquele exilado “aquilo que não pode ser tocado sem ser contaminado, ou sem contaminar”<sup>4</sup> (*ibidem*, p.87). Essa vida “insacrificável e, todavia, matável” se encontra “fora da

---

<sup>3</sup> Citação originalmente em latim “*At homo sacer is est, quem populus iudicavit ob maleficium; neque fas est eum immolari, sed qui occidit, parricidi non damnatur*”. Tradução nossa.

<sup>4</sup> Trecho original retirado por Agamben do livro *Dictionnaire étymologique de la langue latine* de Ernout-Meillet (1923): *Sacer designe celui ou ce qui ne peut être touché sans être souillé, ou sans souiller; de là le double sens de “sacré” ou “maudit” (à peu près). Un coupable que l’on consacre aux dieux infernaux est sacré (sacer esto: cfr. gr. ágios).*

jurisdição humana sem ultrapassar para a divina” (*ibidem*, p.89) estando enclausurado em uma dupla exclusão que o expõe à vulnerabilidade e violência do poder do Estado Soberano/Estado de Exceção moderno. A vida nua (ou *vida sacra*) é, para Agamben, a vida produzida pela decisão soberana que, além de decidir entre sacrifício e homicídio, sujeita tais corpos a um “poder de morte” e, conseqüentemente, “a sua irreparável exposição na relação de abandono” (*ibidem*, p.91).

O homo sacer (...) é definido apenas pelo seu ser em íntima simbiose com a morte, sem porém pertencer ainda ao mundo dos defuntos. E é na figura desta “vida sacra” que algo como uma vida nua faz aparição no mundo Ocidental. Decisivo é, porém, que esta vida sacra tenha desde o início um caráter eminentemente político e exiba uma ligação essencial com o terreno sobre o qual se funda o poder soberano (Agamben, 2007, p.107).

Portanto, o Homo Sacer é excluído e exposto, sem o direito de que sua morte seja ritualizada — é violável e deve ser esquecido e, sob hipótese alguma, deve ser valorizado e rememorado; encontra-se chafurdado num limbo de um corpo quase morto e, junto com a tradição biopolítica, é tido como uma “vida sem valor”, uma vida indigna de ser vivida. A vida nua dos *hominī sacri* é a vida dos “indivíduos que devem ser considerados ‘incuravelmente perdidos’ (...) a uma doença ou ferimento” (Agamben, 2007, p.145) .

Apesar de Agamben comparar a biopolítica de Foucault e Hannah Arendt e apontar fraquezas congruentes, ele aplica essa questão da vida sem valor somente em relação à eutanásia, suicídio e morte de pessoas consideradas “loucas” pelo Estado Nazista (*ibidem*, p.134)<sup>5</sup>. Uma outra faceta desse *Homo Sacer* será aqui atualizada através da compreensão do corpo abandonado, socialmente excluído e indesejável contaminado pela aids — uma vida menor, uma morte epidêmica silenciada e, até mesmo, desejada pelos conservadores, como será visto com mais detalhe no próximo tópico.

---

<sup>5</sup> Agamben aborda a operação *Euthanasie-Programm für unheilbaren Kranken* que recebia cerca de 70 pessoas (dos 6 a 93 anos) já reclusas nos diversos manicômios alemães. Os mortos no campo de Grafeneck, por exemplo, eram altamente medicados e inseridos em uma câmara de gás. O autor afirma que cerca de 70 mil pessoas foram mortas através da eutanásia nazista.

Na biopolítica moderna, segundo Agamben, “soberano é aquele que decide sobre o valor ou sobre o desvalor da vida enquanto tal” (*ibidem*, p.149) e, portanto, a vida é transformada em um *locus* para a decisão soberana. Ao apontar a inserção de uma simbiose entre juristas, médicos e peritos com o soberano, Fábio Luis Franco (2018) afirma que as teorias inseridas na tradição biopolítica — a homônima de Foucault e a Vida Nua de Agamben —, não são o suficiente para explicar a economia-política da morte e as questões do desaparecimento produzido pela vala de Perus por não se debruçarem sobre a técnica da morte, da gestão dos corpos e sobre o luto dessa vida indigna de ser vivida que perpassa por diversas instituições estatais. Essa tradição, que ainda terá aqui Achille Mbembe, também não é o suficiente para capturar o abandono, o silenciamento das mortes, a apaziguamento do luto, da revolta e da possibilidade de representação desses corpos *sacri*, perseguidos e, artisticamente, rememorados em eterna insubmissão.

Apesar de Foucault analisar a alternância da forma de poder após o século XVIII, “essa conversão não produziu o desaparecimento do poder soberano”, como afirma Franco (2018, p. 34). Do mesmo modo em que a soberania faz parte do necropoder ao definir “quem importa e quem não importa, quem é descartável e quem não é” (Mbembe, 2016, p.135) e que, apesar da morte não ser gerida somente pelo Estado (como acontecia no Antigo Regime), o Estado administra toda uma economia-política da morte que também é operada por grupos paralelos ao governo. Não há, de fato, uma substituição total de poderes, mas uma complementação, uma atualização que o penetra e o modifica. O mesmo acontece com a concepção de negrogovernamentalidade que, de nenhum modo, substitui o conceito de necropoder/necropolítica, mas o amplia ao tratar sobre a questão das valas, do *post-mortem*, da melancolização e do dispositivo de desaparecimento constituído durante a ditadura militar brasileira.

É certo que em seu ensaio *Necropolítica* (2016), Mbembe alicerça o conceito a fatores em comum da biopolítica, soberania, estado de exceção e vida nua, presente na tradição biopolítica, destacando as insuficiências contemporâneas que exigem a criação da nova

terminologia. De início, Mbembe tensiona o limite da biopolítica foucaultiana ao questionar se o biopoder é suficiente para compreender “as formas contemporâneas em que o político, por meio da guerra, da resistência ou da luta contra o terror, faz do assassinato do inimigo seu objetivo primeiro e absoluto” (Mbembe, 2016, p.123). Grande parte do entendimento do conceito de “necropolítica” parte do poder que determina corpos que devem viver e aqueles que devem morrer, sendo esse biopoder foucaultiano o atributo fundamental e sintomático da soberania e de seus limites, como visto previamente. No entanto, existe uma distância axiomática entre bio e necropolítica, pois a biopolítica legitima-se em no “fazer viver e deixar morrer” (Foucault, 2003, p. 241), no qual o Estado Soberano através do controle biológico e racista daqueles que devem morrer ou viver, dá ou tira a condição de vida a partir da classe social, religião e/ou etnia — de uma “raça boa” ou de “raça ruim”. Para Mbembe, por sua vez, a morte é uma tecnologia do governo que visa o massacre populacional de um “deixar viver e fazer morrer” que se propaga para além dos limites do Estado, tendo agentes da morte em paralelo.

Se para Foucault o Estado deixa a morte de lado por não ter essência e ser apenas um “efeito móvel de uma governamentalidade múltipla” (Foucault, 2004, p.79), o Estado necropolítico é o efeito e, simultaneamente, o instrumento do poder e da gestão da morte — de sua condição mortífera e do sofrimento populacional. Assim como Agamben, Mbembe encontra no poder soberano a capacidade de definir quem deve ou não ser morto, qual vida é servível ou descartável — utilizando a questão da vida nua para abordar uma violência administrativa desde o período colonial. Em suas palavras, a vida do escravo é uma “coisa” pertencente ao seu dono, sua existência é de uma “sombra personificada” (Mbembe, 2016, p.131). A vida do escravo pode ser tida como uma morte em vida, sobrevive em um constante “estado de injúria, em um mundo espectral de horrores, crueldade e profanidade intensos” (*ibidem*).

Retomando brevemente as distinções entre Foucault e Mbembe, é importante ressaltar uma das questões principais que diferencia o estudo dos filósofos. A noção de racismo que permite ao soberano matar não tem a mesma genealogia histórica entre os autores. Para Mbembe, a



necropolítica é um sintoma da experiência brutal do período colonial; em contrapartida, para o francês, “o racismo vai se desenvolver primo com a colonização”, a saber que, para Foucault, o discurso racista é resultado de mutações sociopolíticas da Europa Ocidental no século XIX, que se deu na transposição do discurso de raças (usado pela burguesia e aristocracia europeia dos séculos XVI ao XVIII para determinar embates entre classes distintas) ao discurso do evolucionismo notoriamente racista (Foucault, 2010, p.307).

Achille Mbembe atribui a Agamben tamanha importância sobre o estudo de classificação do Estado de Exceção e soberania que permeia o conceito de necropolítica, atualizando-o na contemporaneidade e expandido para além do campo de concentração — a forma mais bem sucedida desse necropoder é, atualmente para o filósofo, a invasão colonial (e genocídio) na Palestina por Israel. Esse “estado de injúria” imposto pela soberania de um estado de exceção normalizado, colonial e/ou imperialista, ao afirmar que a destruição de corpos descartáveis não pertence somente ao estado soberano, faz com que a necropolítica adquira uma concepção de uma economia-política da morte e da violência que fora ignorada por Agamben, sendo controlada para além dos tentáculos do estado democrático (através da polícia, da justiça, etc.), mas também por grupos paramilitares, terroristas, narcotraficantes e mercenários, como afirma Fábio Luis Franco (2018, p.89). Para Franco, esse poder de decisão sobre a coerção e a morte virou “uma *commodity*” (mercadoria), fazendo referência à Mbembe, “que o Estado negocia com grupos particulares” (*ibidem*, 90).

No primeiro tópico de seu artigo, *Política, trabalho da morte e o “tornar-se sujeito”*, Mbembe lida também com o pensamento de Hannah Arendt, Georges Bataille e Georg Wilhelm Friedrich Hegel para delimitar a expressão máxima da soberania como uma “produção de normas gerais por um corpo” criadas e gerenciadas a partir de “homens e mulheres livres e iguais” (Mbembe, 2016, p.124) que, conseqüentemente, suscita uma apreensão normativa da soberania, o que o autor chama de “instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (*ibidem*, p.125).

A soberania, sendo um direito de matar, precisa, para funcionar mediante alguma lógica, criar a noção de inimigo; é o “outro como um atentado contra a minha vida (...) cuja eliminação biofísica reforçaria meu potencial de vida” (Mbembe, 2016, p.128). Se a vida dominada pelo poder soberano não tem valor, Mbembe faz uso da questão de espectralidade de Hannah Arendt, onde “os selvagens parecem fantasmas, aparições irreais. Os selvagens são, por assim dizer, seres humanos ‘naturais’ que carecem do caráter específico humano, da realidade humana” (Arendt *apud* Mbembe, 2016, p.133). E, por isso, como afirma Franco, “não há morte verdadeira quando o que se mata são espectros, fantasmas” (2018, p. 85) — o que explica o não reconhecimento da morte desses “selvagens” e isso se aplica também ao silenciamento dos milhares de casos iniciais durante a crise da aids. Como estuda Franco em sua tese, do mesmo modo em que o soberano pode decidir sobre quem tem ou não valor, a ditadura irá impor “dispositivos desaparecedores” para lidar com os “subversivos”, contando com a institucionalização de um Estado de Sítio/Exceção. De modo semelhante, a crise da aids não é contida antes de chegar às famílias tradicionais norte-americanas justamente para deixar e fazer morrer os seres sem caráter humano, o dissidente, o selvagem, o inimigo, o inservível, o outro.

A soberania, além de valorar vidas/corpos, também é capaz de atribuir sentido à vida e à morte de um grupo específico enquanto joga outros ao esquecimento, à própria sorte. Silvio de Almeida, no prefácio de *Governar os Mortos: necropolíticas, desaparecimento e subjetividade* de Fábio Luis Franco (2021), faz a seguinte reflexão:

Não é preciso que o Estado mate; basta que ele deixe morrer ou deixe matar. Ou ainda: que deixe que se matem uns aos outros. Não é preciso que o Estado suma com os corpos; é suficiente que não procure os desaparecidos nem quem os fez desaparecer. Como o Estado detém o monopólio da investigação e da persecução criminal, o desaparecimento-morte depende da omissão do sistema de justiça. Ora, sem um sistema de justiça necrófilo, não se faz um negrogoverno eficiente (Almeida, 2021, p. 12).

Essa afirmativa sobre um Estado omissivo que mata, deixa que se matem e deixa morrer é pertinente para mobilizar a crise da aids como o

sintoma de um necrogoverno norte-americano que se omitiu diante de uma epidemia que estaria à serviço dos conservadores de uma *New Right* (Nova Direita), livrando o “*american way of life*” da comunidade LGBT+ e de outras camadas minoritárias afetadas, como os pobres, negros, imigrantes, usuários de drogas injetáveis, etc.

O ponto crucial para entender a diferença entre necropoder e necrogovernamentalidade para Franco se dá através da compreensão de um necropoder que, em si mesmo, não é suficiente por não tratar do *post-mortem* — nas palavras do autor, Mbembe não elabora sobre “os pontos de articulação entre poder da morte e formas de subjetivação” (2018, p.151). Trata, sim, da produção e administração da morte, porém, não trabalha sobre o que acontece com os nomes, com a memória e luto dessas vidas tidas, em algum momento, como “inservíveis” na necrogovernamentalidade e que são impedidas da circulação de seu luto por serem invisibilizadas, melancolizadas e dessubjetivadas.

Essa economia-política da violência, representada pelas commodities do Estado necropolítico, é uma “rede de serviços” (Franco, 2018, p.89), no qual a morte vira uma mercadoria e gera empresas especializadas que cuidam do “sepultamento, administração dos rituais fúnebres, a distribuição dos cuidados médicos a pacientes terminais” (ibidem, p. 90). Apesar da relação entre tais commodities e a crise da aids não fazer parte do escopo principal desta pesquisa, é possível pensar que essa economia-política da violência e da morte existente em um estado necrogovernamental é responsável pela importância atribuída (ou não) à morte e à impossibilidade de pranto público de corpos dissidentes e que, consequentemente, acarreta uma melancolização generalizada.

A necrogovernamentalidade é, por assim dizer, uma junção da possibilidade de morte da necropolítica mbembiana, da vida inservível, insacrificável e matável de Agamben e da gestão da morte e de sua economia por diversas forças do estado soberano. É também a gestão do luto, da dessubjetivação da identidade, do comportamento e da “distribuição diferencial do luto” (Franco, 2018, p.152) que induz a uma impossibilidade de chorar seus mortos sem ser dominado pela melancolização imposta pelo silenciamento do Estado porque “a

necrogovernamentalidade, ao gerir os corpos, gere as subjetividades, definindo quais mortes poderão ser pranteadas na sociedade e quais desaparecerão sem deixar qualquer rastro” (Franco, 2021, p.98).

Se para Foucault, como vimos inicialmente, passa-se da morte-suplício para uma morte privada, excluída da esfera política porque “o poder deixa a morte de lado” (Foucault, 1997, p.221), para Fábio Luis Franco, o trabalho de luto e os “ínfimos detalhes” da morte foram capturados pelo poder de sociedades contemporâneas. Para isso, Franco analisa o percurso da experiência da morte que perpassa a ritualização e demonstração efusiva do luto até a sua sutil desapareção em âmbito social e coletivo, migrando para locais específicos, privados. Se no período vitoriano o sexo era tabu — como aponta Foucault no primeiro volume de *História da Sexualidade* —, o luto era amplamente vivenciado e, com a ascensão da era moderna, segundo Franco, a morte como processo natural é silenciada e o tabu sexual se desfragmenta.

Na esfera social, a morte se torna objeto de repulsa, de nojo; ela fede, libera fluidos, transmite doenças. (...) “[a morte], observa Ariès, torna-se inconveniente como os atos biológicos dos homens, as secreções do corpo. É indecente torná-la pública. (...) Uma nova imagem da morte está se formando: a morte feia e escondida, e escondida por ser feia e suja” (Ariès, 1990, p.622 *apud* Franco, 2018, p.169).

Através da desvalorização da escatologia e o luto concebido como patologia (Allouch *apud* Franco, 2018, p.170), as nações constroem seus heróis e demonstram sua honra com monumentos, datas comemorativas, sepulturas condecoradas e, nesse momento, hierarquizam as vidas cujo luto podem (e devem) ser celebrado; são os mortos rememorados, ilustres *versus* os mortos esquecíveis, aqueles não reconhecidos de qualquer modo pelo Estado. Para fincar e contrapor esse desapego por certas mortes/vidas e sua insuscetibilidade, Franco se detém sobre os estudos da politização do luto feito por Judith Butler que termina por esclarecer a gestão do luto e a imposição da melancolia administrada pela necrogovernamentalidade.

De forma simplificada, a gestão política do luto revela a desestabilização da autonomia do sujeito, a relação intrínseca com o outro e a precariedade da vida “fundamentalmente porque a vida

depende, desde antes mesmo do nascimento do indivíduo, de diferentes modos de relação com outros para que exista e continue existindo” (Franco, 2018, p.179). Franco traz interpretações do psicanalista Jean Allouch e do antropólogo Geoffrey Gorer para afirmar que a interpretação freudiana sobre o luto é, de certo modo, solipsista e se delimita a “compreensão individualizada do trabalho do luto” (ibidem, p. 172) com um Eu enlutado que se distancia do mundo que se torna “pobre e vazio” (Freud, 2001, p.53) e que, com isso, contribui para a visão de um luto despolitizado, excluído da esfera social que é diametralmente oposta à concepção butleriana de uma dimensão política e pública do luto. Se para Freud o outro é substituível, para Butler, a perda de um outro também é o desaparecimento de si (Franco, 2018, p. 177).

A distribuição desigual do luto sinaliza aquela vida que é precária — constantemente sujeita e subjugada ao outro — e essa regulação da comoção é “estruturada por esquemas interpretativos” e “parcialmente condicionado pela maneira como interpretamos o mundo” (Asad *apud* Butler, 2015, p.68), o que explica o motivo por trás do horror ou do total desinteresse que aflige a população (e o Estado) diante certas perdas. Esse outro não passível de luto é aquele outro mbembiano e, por consequência, aquele banido e abandonado na leitura de Agamben e, para Butler “quando uma população parece constituir uma ameaça direta à minha vida, seus integrantes não aparecem como ‘vidas’, mas como uma ameaça à vida” (*ibidem*) — o outro não é completamente humano e sequer está vivo pois não se enquadra naquilo que significa, para o poder, ser vivo.

Aqueles que matamos não são completamente humanos, não estão de todo vivos, o que significa que não sentimos o mesmo horror e a mesma indignação diante da perda de suas vidas que sentimos com a perda das outras vidas que guardam uma semelhança nacional ou religiosa com a nossa própria (Butler, 2015, p. 69).

Por tal motivo, essa vida e esse corpo são passíveis de violação do Estado soberano que os transforma, nitidamente, em vidas e corpos insacrificáveis, sem valor e sem possibilidade de luto. Em muito essa proposição de Butler se assemelha com a ligação da necropolítica e a

espectralidade de Arendt utilizada por Mbembe porque, invariavelmente, trabalha a vida nua do *homo sacer* de Agamben.

Resumidamente, essa vida nua constantemente exposta à morte tem seu luto recusado para preservar a integridade do núcleo familiar, transformando-o em uma parte essencial da constituição de uma Nação e essa exclusão fúnebre da vivência social, institucional e midiática “produz efeitos políticos extremamente importantes para a constituição e manutenção de Estados identificados com a unidade inquebrantável do seu Povo”<sup>6</sup> (Franco, 2018, p.183).

A vida desse outro que, segundo Butler, “não está vivo nem morto, mas em uma interminável condição de espectro” (Butler *apud* Franco, 2018, p.189) é uma vida sem valor ao mesmo tempo que representam “uma vida indeterminada que tem a força de destruir a sociedade” (Franco, 2018, p.190). A morte deixa de ser suficiente na negrogovernamentalidade, é preciso torná-la indizível e invisível, como afirma o autor. Portanto, é preciso desaparecer com o luto porque estas vidas não eram sequer passíveis de serem interpretadas como vida; as vidas indignas de serem vividas são, consequentemente, indignas de serem pranteadas.

Ao abordar os mortos sob as diversas guerras imperialistas dos Estados Unidos, Butler afirma que a proibição do luto público determina uma “melancolia generalizada (e uma desrealização da perda)” (Butler, 2015, p.40) e, portanto, a desvalorização da morte do sujeito. A dessubjetivação do Outro é, para Franco, fator essencial da negrogovernamentalidade e da gestão dos ínfimos detalhes da morte e do luto. Segundo o autor, esse impedimento do luto daqueles que possuíam quaisquer relação afetiva com a vítima impõe às pessoas um estado de melancolia generalizada e de uma desrealização da própria vida que pode acontecer quando “os sujeitos se dão conta de que já estão mortos” (Butler *apud* Franco, 2018, p.199). Essa identificação com o outro desamparado e inservível, para Franco, denuncia a vida desse ser

---

<sup>6</sup> A distinção do *Povo* e de *povo* em Agamben é, de maneira resumida, a diferenciação institucional que tais vidas constituintes desses grupos possuem no Estado; sendo o *Povo* aquele que é representado e protegido pelo poder Soberano e que vê, consequentemente o *povo* como o inimigo, aquele que deve ser excluído, cuja vida é insacrificável e matável.

enlutado como “uma morte em vida, uma vida espectral” (Franco, *ibidem*, p.200).

A necessidade que então se impõe de silenciar-se sobre a morte, inclusive porque, de outro modo, poderiam também morrer, impõe às pessoas ligadas aos que morreram o desfecho melancólico: identificar-se com a perda para negá-la, o que implica, como sabemos, a instauração de uma instância crítica responsável por acusar o Eu, denunciar sua miséria, constatar que, no final das contas, ele é tão indigno da vida quanto o objeto internalizado foi indigno da morte (Franco, 2018, p.197).

Por fim, é interessante ressaltar que um dos exemplos de insubmissão do silenciamento do luto dado por Butler é do *Names Projects* que, durante os anos mais críticos da epidemia da aids nos Estados Unidos e de todo menosprezo dos casos, declarava os nomes, anunciava publicamente as vidas perdidas e reunia vestígios de uma existência que, apesar de toda configuração conservadora e necrogovernamental, deve ser valorizada e celebrada apesar da vergonha pública associada ao corpo dissidente, da sexualidade atrelada à promiscuidade, ao uso de drogas, etc. Nesta dissertação, trabalharemos com projetos, grupos e artistas que, através da insubmissão, testemunho e vivência, se contrapunham à exclusão e melancolização institucionalizada pelo silêncio aterrador do governo de Reagan — e de seu sucessor, George H. W. Bush — que deixava essas vidas inservíveis e nuas abandonadas à própria sorte, à própria morte.

Dessa forma, o Estado soberano também decide quem deve ou não ser lembrado e qual a melhor forma para fazê-lo. As obras aqui estudadas refletem sobre as vítimas de um necrogoverno que intrinsecamente visa a destruição sistemática de corpos, do luto e, além disso, lutam contra o esquecimento implementado por tal governo.

## 1.2 Reagan e a *New Right*: a negrogovernamentalidade da crise da aids

Em seu ensaio de 1989, *aids e suas metáforas*, Susan Sontag faz um estudo histórico e social da cruel culpabilização daqueles infectados pela doença no qual afirma que “contrair aids equivale precisamente a descobrir (...) que se faz parte de um determinado “grupo de risco”, uma comunidade de párias” (Sontag, 2007, p.97). Escrita oito anos após o primeiro caso descoberto nos EUA e somente dois anos depois do primeiro pronunciamento oficial de Ronald Reagan sobre a doença, Sontag compara a aids com sífilis, tuberculose e câncer, com a ressalva de que somente a aids levava “pessoas a serem consideradas doentes antes de adoecerem” e, naquele momento, produzia uma morte social precedente a morte física. O paciente infectado era tratado como na Era da medicina pré-moderna (e para isso, Sontag cita o livro *Devotions upon Emergent Occasions*, de John Donne, de 1623): abandonado pela equipe médica e pelos próprios familiares que, por diversos motivos, poderiam renegá-lo.

Se a doença é o maior sofrimento, o maior sofrimento da doença é a solidão; quando o caráter infeccioso da doença impede a vinda daqueles que poderiam ajudar; mesmo o médico mal ousa vir [...] é uma proscrição, uma excomunhão para o paciente (Donne apud Sontag, 2007, p.104).

Sontag estrutura a questão da doença a partir do uso de metáforas militares em qualquer campanha política e de saúde que enseja derrubar um “inimigo” através de uma “guerra” (i.e guerra às drogas; guerra contra o câncer; células/vírus invasoras/es, etc). Esse linguajar militar facilmente estabelece um perigo externo ao corpo e a autora faz menção aos nomes recebidos pela sífilis no final do século XV que era constantemente vista como algo que surge no estrangeiro; é a simplificação da divisão entre nós x eles, o outro, o dissidente que coloca em risco a vida de uma Nação, como discutido brevemente ao analisar Mbembe e Agamben no tópico anterior.

Para os ingleses, era o “mal-francês”; para os parisienses, o morbus germanicus; para os florentinos, o “mal-de-nápoles”; para os japoneses, a “doença chinesa”. (...) há uma ligação entre o imaginário da doença e o imaginário do estrangeiro. Suas raízes se encontram talvez no próprio conceito de errado, sempre identificado com o não-nós, o estranho. A pessoa



poluente é sempre errada, observou Mary Douglas. O inverso também é verdadeiro: a pessoa considerada errada é vista, ao menos potencialmente, como uma fonte de poluição (Sontag, 2007, p.114).

O imaginário atribuído às doenças sexualmente transmissíveis consiste em conferir ao outro a culpa de uma patologia como castigo divino ante a licenciosidade e/ou a falência da moral de tal sociedade. A vilanização dos membros da comunidade LGBT portadora de aids nos Estados Unidos pode ser, como afirma Michael Franklin, compreendida através da história dos 500 anos da sífilis (Franklin, 1993, p.301).

Do século XV ao final do XX, a sífilis era tida como algo repulsivo, degradante e um castigo para o indivíduo promíscuo, considerada inicialmente, assim como a aids, como uma “peste”, uma “maldição da moça prostituta” (Blake *apud* Sontag, 2007, p.112). Assim como a tuberculose passou a ser vista como doença que afligia pessoas emotivas (*i.e.*, Emily e Charlotte Brontë; Frédéric Chopin, Franz Kafka etc), a sífilis conseguiu somente no século XX, nas palavras de Sontag, uma reputação positiva por ser associada à atividade mental fervorosa e, isso se deu através de diversos artistas e escritores que viveram o longo e “criativo” “estupor sífilítico” (*ibidem*, p.95) que precedia a degeneração mental (*i.e.*, Baudelaire, Toulouse-Lautrec, Guy de Maupassant etc).

Entretanto, a aids era uma “doença do tempo” que rapidamente debilitava e fragilizava o paciente, até que ele não pudesse mais realizar os atos mais básicos, mais humanos. Também por esse motivo, a romantização que ocorreu com a sífilis não se repetiu com a aids, apesar de também ter vitimado grandes escritores, ativistas, celebridades e artistas ao redor do globo (*i.e.*, Keith Haring, Felix Gonzalez-Torres, Freddie Mercury, Michel Foucault, Elizabeth Glaser, Isaac Asimov, Cazuza, entre tantos outros). Essa diferença se deu não apenas por causa do vírus, mas devido a um governo que pouco fez e pouco investiu em pesquisa e/ou métodos educativos e preventivos.

Essa é a utilização tradicional das doenças sexualmente transmissíveis: apresentá-las como castigos impostos não apenas a indivíduos, mas também a todo um grupo (“licenciosidade geral”). Não só as doenças venéreas são usadas para esse fim, para identificar populações transgressoras ou viciosas. Até o final do século passado,

interpretar qualquer epidemia catastrófica como sinal de frouxidão moral ou declínio político era tão comum quanto fazer uma associação entre doenças assustadoras e os estrangeiros (ou minorias desprezadas e temidas) (Sontag, *ibidem*, p.119).

Os casos de aids começaram a surgir nos Estados Unidos em 1981 sendo detectada em homens gays ou bissexuais que apresentavam sintomas de pneumonia seguida de falha no sistema imunológico. Pouco tempo depois a doença foi vista como “câncer gay” ou de GRID (*Gay Related Immune Deficiency* / Imunodeficiência Relacionada a Gays), o que levou a associação direta da aids aos homossexuais, apesar de casos iniciais também em usuários de drogas injetáveis que, em parte, eram pertencentes das minorias negras ou latinas (Cardoso, 2023, p.160).<sup>7</sup> Por afetar “grupos pelos quais a Casa Branca tinha pouca consideração” (Kirp *apud* Massih, 2017, p.147)<sup>8</sup>.

A ascensão de Reagan ao poder trouxe consigo valores intrínsecos da direita norte americana: neoliberalismo, valoração bélica, guerra às drogas e os ideais dos “bons costumes” cristãos; tudo isso bem representado pela *New Right*, que ajudou Reagan a vencer sua eleição (Massih, 2017, p.142). O conservadorismo religioso de Reagan e de sua administração, de antemão, já não tinha interesse algum em defender direitos dos homossexuais e dos usuários de drogas à vida; Patrick Buchanan, braço direito do presidente, afirmou que a aids era um castigo divino diante do sexo anormal dos homossexuais — uma perspectiva reproduzida, de modos distintos, por parte da população norte-americana que se afastava da “população de risco”, consolidando estigmas e estereótipos.

Através de pesquisas em jornais da época, é possível encontrar casos que exemplificam essas ações, como o de um carteiro que se recusou a entregar a correspondência de um casal em Charleston, Carolina do Norte em 1995<sup>9</sup>; casas funerárias que se recusavam a

---

<sup>7</sup> CARDOSO, Anna Beatriz Ribeiro. Corpo, Doença e Política na Obra de Félix González-Torres. 2023. 214 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arte e Cultura Visual; Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPAGACV), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023

<sup>8</sup> MASSIH, Jack. Reagan and AIDS: A complicated legacy. In: PINO, Jordan, KARAMANAKIS, Konstantinos (ed.). Body politics: What's the state got to do with it? Chestnut Hill, Mass.: Eagle Print Collegiate Press, 2017. Cap 14. p. 141 - 150

<sup>9</sup> THE TOWN TALK. Mailman refuses to deliver mail to family with AIDS. Louisiana. 13, Jul,1994. Page 4. Disponível em

enterrar os corpos das vítimas<sup>10</sup> — ou cobravam mais caro para fazê-lo<sup>11</sup> (ocorrências de 1985 e 1993) —; pessoas que se recusaram a comer em restaurantes com garçons gays; “uma funcionária do governo queimou seu vestido após manusear um requerimento tocado por uma pessoa com aids” (Brower, 2022, p. s/n. Tradução nossa)<sup>12</sup>; e até mesmo escolas recusaram o ingresso de alunos – como foi o caso do adolescente Ryan White na Western School Corporation em 1985 no estado de Indiana, onde pais de 300 alunos e cerca de 50 professores fizeram um abaixo-assinado para a expulsão de White. Outro caso bastante conhecido foi o afastamento/aposentadoria do jogador de basquete Magic Johnson, do Los Angeles Lakers. Johnson havia anunciado que era portador do vírus do HIV em 1991, ano em que anunciou sua aposentadoria – no entanto, quase retornou para a temporada 1992-1993 mas as objeções negativas de outros atletas o fez permanecer aposentado do Lakers até 1996<sup>13</sup>.

Segundo Anna Beatriz Cardoso (2023), a época do surgimento da aids coincidiu com a ascensão dessa classe “conservadora, heterossexual, monogâmica e religiosa” da Guerra Fria, com poder o suficiente para gerir os interesses e o funcionamento de uma nação. Se desde a década de 1960 os Estados Unidos haviam sido o plano de fundo para a libertação das mulheres, luta por direitos humanos e a rebelião de *Stonewall*, agora, na década de 1980, a *New Right* viu uma doença que afetava parte dessas minorias como “oportunidade de restabelecer seu modo de vida e seu domínio sobre a população” (Cardoso, 2023, p.152).

---

<<https://thetowntalk.newspapers.com/article/the-town-talk-mailman-refuses-to-delive/140428545/>>  
Acesso em 10 mai. 2024

<sup>10</sup> THE BUFFALO NEWS. Two Funeral Homes Accused of AIDS Bias Refused to Bury Man, Family Says. 13 Set. 1992. Disponível em  
<[https://buffalonews.com/news/two-funeral-homes-accused-of-aids-bias-refused-to-bury-man-family-says/article\\_32dc1066-ac58-55a1-8144-7cf1800894de.html](https://buffalonews.com/news/two-funeral-homes-accused-of-aids-bias-refused-to-bury-man-family-says/article_32dc1066-ac58-55a1-8144-7cf1800894de.html)> Acesso em 10 mai. 2024

<sup>11</sup> WASHINGTON POST. AIDS Victims' Funerals Often More Expensive. 13 Oct, 1985. Disponível em  
<<https://www.washingtonpost.com/archive/local/1985/10/14/aids-victims-funerals-often-more-expensive/da174d70-b620-442d-ba3a-ac8fbd47e46f/>> Acesso em 10 mai 2024

<sup>12</sup> Citação original: “a government worker burned her dress after handling an application touched by a person with AIDS”

<sup>13</sup> THE NEW YORK TIMES. Basketball; Johnson's Return to League Isn't Welcomed by Some. Disponível em  
<<https://www.nytimes.com/1992/11/01/sports/basketball-johnson-s-return-to-league-isn-t-welcomed-by-some.html>> Acesso em 08 de jun. 2024

No entanto, a década de 1960 mudou muito a vida americana. A legislação sobre direitos civis foi aprovada, a Guerra do Vietnã e os protestos contra ela estavam em curso, e a pílula anticoncepcional, entre outras mudanças sociais, permitiu o advento da revolução sexual. Essas convulsões e mudanças sociais causaram preocupação entre muitos conservadores. (Travis, 2022, p.16. Tradução nossa)<sup>14</sup>.

Um caso representativo da postura dos EUA diante da crise foi a proposta de Lyndon LaRouche que, em 1986 propôs o isolamento de todos os californianos infectados pela doença em uma quarentena e a realização de testagem em massa, e conseguiu cerca de 700.000 assinaturas para a implementação desse projeto. Ou de William F. Buckley Junior, amigo de Reagan, que propôs no New York Times que pessoas infectadas com aids deveriam ser tatuadas no braço (nos casos dos hemofílicos) e nas nádegas (no caso dos homossexuais). No que seria, segundo Buckley Jr, uma atualização da letra escarlate, o autor afirma que isso seria um método de proteção privada, para evitar a propagação da doença<sup>15</sup>.

Em *Securing Sex* (2016), Benjamin Cowan explica o papel que a Guerra Fria desempenhou no imaginário e na prática política conservadora e anti-comunista ao redor do Ocidente, contribuindo com o avanço da homofobia ao redor do globo. Desse modo, Cowan aponta que a Guerra Fria tornou-se também uma batalha política contra a guerrilha, contra o terrorismo, o comunismo e o corpo dissidente; era necessário combater práticas sexuais, artísticas e sociais que poderiam causar uma crise na sociedade conservadora, religiosa e, logo, patriarcal do Ocidente.

A sexualidade compreendida como prática comunista durante os anos 1960-1990 era uma ameaça à moral e aos bons costumes e, “não é coincidência, [mas] antes de mais nada é um movimento histórico, dirigido por minorias perversas’ de subversivos comunistas” (ibidem, p.2).<sup>16</sup> A paranoia anticomunista era interpelada por uma grande noção

---

<sup>14</sup> Citação original “However, the 1960s changed a great deal about American life. Civil rights legislation passed, the Vietnam War and protests against it were underway, and the birth control pill, among other social changes, allowed for the advent of the sexual revolution. These societal upheavals and changes caused concern among many conservatives”.

<sup>15</sup> THE NEW YORK TIMES. Crucial Steps in Combating the Aids Epidemic; Identify All the Carriers. 18 Mar. 1986. Disponível em <[https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/07/16/specials/buckley-aids.html?\\_r=1&qref=slogin](https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/07/16/specials/buckley-aids.html?_r=1&qref=slogin)> Acesso em 10 mai, 2024.

<sup>16</sup> Citação original: “‘not coincidental, [but] first and foremost a historical movement, directed by perverse minorities’ of communist subversives”.

conspiracionista sobre uma modernidade que provocaria mudanças sexuais, morais e culturais e que, com isso, desmantelaria o cerne da sociedade: a família. Segundo o autor, “eles interpretaram essas mudanças como evidências de uma conspiração contra a nação e contra o Ocidente” e, nesse cenário, a conspiração era permeada por “mini-saias ao lado de metralhadoras, direitos dos homossexuais ao lado de guerrilhas e pornografia ao lado de propaganda”<sup>17</sup> (ibidem, p.14. Tradução nossa).

Apesar do descaso governamental, o departamento de saúde e serviços humanos americano tentaram propor soluções e pesquisas para a crise. O epidemiologista da CDC (Center for Disease Control and Prevention), Dr. Donald Francis, afirmou que a administração não tinha qualquer preocupação com a complexidade da doença e outro pesquisador da CDC, Jim Curran, declarou que o governo havia falhado ao abordar a crise de uma maneira tão negligente (Travis, 2022, p.18).

Como afirma Cardoso, as medidas cabíveis para o estudo, educação e controle do vírus passaram, quase completamente, para as instituições privadas (ibidem, p.150), como veremos brevemente o trabalho da atriz e ativista Elizabeth Taylor com a APLA e a criação da AmFAR, fundação criada para a pesquisa e educação sobre a aids em 1985. A decisão consciente de abandonar milhares de pessoas para morrer e estigmatizá-las até o final de seus dias levou o jornalista e ativista Larry Kramer a chamar o então presidente de “Adolf Reagan” por ele ser “responsável pela morte de mais pessoas gays do que qualquer um” (Kramer *apud* Travis, 2022, p.18).

Em 1985, após saber que seu amigo Rock Hudson estava doente, Ronald Reagan começa a abordar o assunto (Francis *apud* Massih, 2017, p.143) e, segundo Jennifer Brier, no final do mesmo ano, ele participa pela primeira vez de uma reunião na qual a aids era a pauta principal e declarou que a enfermidade “deve ser tratada como um grande problema de saúde pública” (Brier, 2009, p.79)<sup>18</sup>. O ano de 1985 fica marcado

---

<sup>17</sup> Citação original: “*They interpreted these changes as evidence of a plot against the nation and against the West— a plot that implicated mini skirts alongside machine guns, gay rights alongside guerrillas, and pornography alongside propaganda*”.

<sup>18</sup> Citação original: “*must be dealt with as a major public health problem*”.

também pelo jantar de arrecadação de fundos Commitment to Life, organizado pelo diretor da AIDS Project Los Angeles (APLA), Bill Misenhimer, em conjunto com Taylor, também amiga próxima de Rock Hudson. É relevante citar que Hudson era considerado um dos maiores galãs da Era de Ouro de Hollywood, assim como James Dean. A notícia de seu adoecimento pela aids comoveu não só Reagan, mas boa parte da elite hollywoodiana porque “um deles estava doente” (Brower, 2022, p. s/n)<sup>19</sup>, o que acabou por tornar possível o sucesso do jantar da APLA e Taylor, arrecadando cerca de \$1.3 milhões de dólares para a organização.

Também em 1985, o CDC havia feito um projeto educativo e de testagem em massa nas áreas urbanas para evitar o agravamento da crise no país, visando controlar o número de infectados. O projeto do já citado Dr. Francis custaria \$37 milhões de dólares e foi prontamente rejeitado. O CDC foi guiado “para ficarem bonitos e fazerem o mínimo possível”<sup>20</sup>, ou seja, era a afirmação concreta de que o manejo da aids como uma questão de saúde pública alarmante não fazia parte da prioridade do governo e, portanto, não precisava de tamanho esforço. Em 1987, ao falar sobre a doença em público chamando-a pelo nome pela primeira vez, Reagan exalta o serviço de sua administração na gestão da crise, no financiamento de pesquisas e na aprovação do remédio antiviral AZT como forma de tratamento (Travis, 2022, p. 19).

A base do conservadorismo norte-americano era, e continua sendo, a manutenção dos “valores familiares”. Como já citado previamente, o estilo de vida dos homossexuais foi prontamente associado aos casos iniciais da doença pelo CDC em seu relatório de “Morbidade e Mortalidade Semanal” que concluíu que a Pneumocistose, apresentada nos casos iniciais na Califórnia, era relacionado ao fato dos cinco pacientes serem homens homossexuais sexualmente ativos (Travis, *ibidem*, p.18).

Se nas décadas anteriores, os integrantes da *New Right* haviam assistido os levantes de movimentos sociais pela extensão dos direitos

---

<sup>19</sup> O fragmento do capítulo 17 também pode ser encontrado online pela revista Vanity Fair. Disponível em <<https://www.vanityfair.com/hollywood/2022/11/elizabeth-taylor-aids-book>> Acesso em 10 mai.2024

<sup>20</sup> Citação original: “[to] look pretty and do as little as you can”.

civis, raciais, de gênero e das minorias sexuais, na década de 1980 eles notam o surgimento de uma doença que ataca justamente parte dessas minorias que haviam lutado pela ampliação de direitos, nas décadas anteriores. Com isso, a aids torna-se, de certa forma, uma arma discursiva para a *New Right* envergonhar, excluir e estigmatizar os “pecadores”, os desviantes e imorais, tentando desse modo restabelecer a moralidade religiosa e conservadora através do medo da doença.

Independentemente de como a vítima contraiu o vírus, a pessoa era automaticamente vista como impura, suja, pervertida e vulgar. Nas palavras do televangelista e fundador da *Moral Majority* (organização política que reuniu milhões de cristãos de direita e era fortemente associado ao partido Republicano) Jerry Falwell, a doença representava o julgamento de Deus diante da aprovação e proteção do “estilo de vida homossexual” nos Estados Unidos. Sendo assim, uma resposta divina diante do desrespeito da natureza monogâmica e heterossexual do casamento (Travis, *ibidem*, p.18).

Se na África a doença se espalhou entre casais heterossexuais, nos Estados Unidos os grupos desviantes que haviam “zombado de Deus” (Plantinga *apud* Kowalewski, 1990, p.93) eram divididos em “4H’s”: Homossexual, Hemofílico, Haitiano e *Heroin User* — sendo o hemofílico o menos culpado por contrair o vírus, já que a contração não teria sido causada por abusos ou pela “promiscuidade”, e, dessa forma, não poderia ser vista como uma escolha pecaminosa e reprovável do infectado.

A infecção precoce de homens gays, numa altura em que a sua libertação pessoal e sexual já era controversa, fez com que toda a doença estivesse fortemente associada à homossexualidade. Grande parte do público americano via as vítimas da aids como sujas, perigosas e moralmente impuras por associação, independentemente da forma como contraíram a doença.<sup>21</sup> (Travis, 2022, p.18. Tradução nossa).

De acordo com Anna Beatriz Cardoso, a administração de Reagan propôs ferramentas de vigilância para proteger a população geral das pessoas infectadas como em um panóptico e “essas pessoas não só

---

<sup>21</sup> Citação original: *The early infection of gay men at a time when their personal and sexual liberation was already controversial meant that the entire disease was strongly associated with homosexuality. Much of the American public saw AIDS victims as dirty, dangerous, and morally impure by association, no matter how they contracted the disease.*

seriam estigmatizadas por possuírem o vírus HIV, como também por ‘escolherem’ um estilo de vida percebido como sendo degenerado” (Cardoso, 2023, p.159). Outra sugestão foi a criação de uma quarentena “vitalícia exigindo a criação de colônia de leprosos modernos” (Krieger; Appleman, 2020, p. 30 *apud* Cardoso, *ibidem*, p.158), o que constitui fundamentalmente em uma segregação social e espacial, como vimos previamente na proposta de LaRouche e Buckley Jr.

O medo gerou violações extremas dos direitos civis, assim como ataques violentos à gays, lésbicas e pessoas queer de todo o país. Uma pesquisa realizada em dezembro de 1985 em Los Angeles, por exemplo, indicou que, dos 2000 participantes, mais da metade aprovava a obrigatoriedade de carteiras de identidade para pessoas com aids ou que testaram positivo para anticorpos da doença. Uma parcela ainda maior favorecia a quarentena de pacientes com aids e desejava que o ato destes se relacionarem sexualmente com qualquer um fosse transformado em crime (Cardoso, 2023, p.160).

Quando Ronald Reagan começou a falar taciturnamente sobre a doença, em 1985, o então presidente reproduziu o mesmo discurso moralista dos conservadores da Nova Direita, afirmando em 1987 que “se as crianças forem ensinadas a reconhecer seu próprio valor, (...) não haverá abuso de drogas e promiscuidade sexual, que são, obviamente, as duas principais causas da aids” (Reagan *apud* Travis, 2022, p.19)<sup>22</sup>. O projeto do governo para evitar o avanço da aids era induzir a população de risco à abstinência sexual, monogamia e ao casamento heterossexual — ou seja, o tratamento era a não-homossexualidade. Nessa lógica, tanto Reagan quanto os conservadores atribuíam a culpa da disseminação da doença àqueles que desrespeitam a tradição da família e que, também por isso, deveriam ser criminalizados, tatuados e efetivamente separados dos cidadãos puros e morais (o oposto dos infectados) dos Estados Unidos, como visto previamente em casos claros de exclusão social.

Para Achille Mbembe, a necropolítica se expressa como o poder de matar, e a soberania se realiza através da ocupação, especialmente no contexto colonial. Essa ocupação impõe uma segregação espacial e posiciona o colonizado em uma zona liminar, entre sujeito e objeto. Com

---

<sup>22</sup> Citação original: “if children are taught their own worth (...) you don’t have drug abuse and sexual promiscuity, which of course are the two major causes of AIDS”.



isso, é possível pensar a separação proposta por LaRouche de pessoas vivendo com aids *versus* o resto da população em uma forma de gerir o necropoder para aprofundar uma agenda conservadora que via com bons olhos a existência de um “câncer gay”. Para o filósofo, a operação do necropoder faz o discernimento da utilidade e/ou descartabilidade de vidas e, além disso, se dá pela fragmentação territorial que “não equivale apenas ao controle, vigilância e separação, mas também à reclusão” dos colonizados, caso especificamente estudado pelo autor (2016, p.137). No entanto, como a crise da aids gerou tamanha estigmatização, preconceito e abandono de suas vítimas, não é distinto pensar na gerência da crise como criadora de uma necropolítica que desumanizou e deixou corpos “desviantes” morrerem de forma massiva com pouco ou nenhum auxílio do governo.

Em estudo específico sobre necropolítica e aids<sup>23</sup>, os autores explicam a subjugação do Estado neoliberal diante do *outro* e como as relações sócio-políticas governam, de diversas formas, a morte desde o princípio. A segregação, abandono e extermínio são sintomas de um necrogoverno que aparelha toda sua estrutura para produzir inação, descriminalização e “alheamento” no qual a hostilidade é substituída pela desqualificação do sujeito como ser moral. Significa não vê-lo como alguém que deve ser respeitado em sua integridade física e moral” (Nogueira da Silva *apud* Cazeiro, 2021, p.5363).

Não é de se espantar que, nos Estados Unidos, a aids somente foi vista como um grande risco no momento em que passou a ser detectada nas classes sociais elevadas e em famílias cujo *lifestyle* era o heteronormativo e, como afirma Cardoso, “no final dos anos 80 e início dos 90, o vírus começou a se espalhar entre pessoas monogâmicas e heterossexuais” e, por tal motivo, o governo norte-americano aumentou consideravelmente o financiamento para pesquisa, educação e prevenção (*ibidem*, p. 161).

Por isso, é possível considerar as administrações de Reagan (1981-1989) e George H. W. Bush (1989 - 1992) como um

---

<sup>23</sup> CAZEIRO, F, et al. Necropolítica no campo do HIV: algumas reflexões a partir do estigma da Aids. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 26, p. 5361–5370, out. 2021.

desdobramento da negrogovernamentalidade, pois exemplifica, em suas gestões, uma administração da melancolização e da omissão de vidas e corpos de toda uma comunidade minoritária afetada, remontando à espectralidade de uma vida indigna de ser vivida. Isso, como visto previamente, gera uma “morte em vida”, como afirmou Mbembe (2016, p. 132).

Além disso, há o teor do racismo em Foucault como proteção de uma raça declarada superior diante de um inimigo interno que representa, para a soberania, um risco biológico grave — tornando necessário, por esse motivo, que o *outro* morra — e isso não deixa de evocar o afastamento físico e o projeto de LaRouche de impor uma quarentena que iria, de fato, separar os indivíduos infectados do resto da sociedade “sã”. Como vimos ao longo deste tópico, tal hierarquia entre saudável e infectado, nos Estados Unidos, tomou uma proporção entre moral vs imoral; heterossexual vs homossexual; cristão vs promíscuo.

A biopolítica de Foucault funciona através da ideia de “guerra biológica”, como visto anteriormente e, como Franco afirma “a sexualidade tem lugar privilegiado” neste confronto entre corpo individual e populacional. Desse modo, impedir o comportamento “nocivo” e “degenerado” é de interesse do poder soberano para impedir uma propagação de efeitos patogênicos e de uma possível degeneração social, sexual e culturalmente transmitida.

Em suma, para evitar a perversão e seus efeitos hereditários na degeneração da sociedade, “toda uma prática social, cuja forma ao mesmo tempo exagerada e coerente foi o racismo de Estado, deu a essa tecnologia do sexo um poder temível e de longínquos efeitos” (Foucault, 2012, p. 130). Por isso, numa economia de poder orientada pela máxima de fazer viver, a degeneração deve ser combatida a qualquer custo, inclusive fazendo morrer milhares de pessoas como resultado de políticas sistemáticas de extermínio (Franco, 2018, p.38).

Para o conservadorismo norte-americano dos anos 80, o degenerado, o imoral, o portador de HIV/aids tinha o mesmo (des)valor do *Homo Sacer* de Agamben. A “pessoa tabu” pertencente a um “bando” deve ser abandonado pelo Estado, podendo viver somente no constante “Estado de Injúria” (Mbembe, 2016, p.131) que, para Agamben, é o

significado do campo de concentração – ou, no caso da aids, deveria viver numa bolha restrita na qual o indivíduo incorporaria a máxima do *homo sacer*: ser aquele que não pode ser tocado sem contaminar, como num toque de Midas às avessas, pestífero e maculável.

A vida nua incuravelmente perdida dos corpos caídos pela aids durante a crise relembra momentaneamente a questão do *Muselman* do holocausto nazista, como traz Agamben (2008, p.49). Explico: os presos dentro do campo de concentração nazista eram tidos como “mortos que caminham”, presos em estado de injúria esperando uma morte por vir, completamente iminente. Essa morte em vida, que também é vista por Mbembe como a mesma experiência dos escravizados do período colonial, remontando aquilo que Sontag afirma sobre o potencial da aids significar uma morte social que precede a física.

Como se acredita que todos os infectados com o vírus mais cedo ou mais tarde contrairão a doença, evidentemente aqueles cujos exames dão resultado positivo passam a ser encarados como aidéticos, só que ainda não contrairam a doença. É apenas uma questão de tempo, como qualquer condenação à morte (Sontag, 2007, p.102).

Se na necropolítica o outro é visto como atentado, na negrogovernamentalidade a vida nua é também essa vida espectral e que, como vimos previamente, sua morte é esvaziada de significado pelo Estado negrogovernamental que outorga quais vidas são passíveis de luto e de pranto. Essa vida nua e matável, configura a vida precária em Butler (2015), a vida que ameaça e que atenta contra as vidas que o Estado visa proteger. A longa omissão diante dos casos da aids e, consequentemente, o silenciamento e desvalorização de suas vítimas transforma a gestão de Reagan e Bush em uma gestão de negrogovernamentalidade.

Como será visto com mais detalhe no próximo capítulo, a desvalorização da minoria durante esse período mortífero teve o intuito de gerar o controle e a autocensura; uma comunidade paralisada, desacreditada e, principalmente, despolitizada. Como afirma Franco:

Afinal, se minha morte não poderá ser chorada, se meus funerais não existirão, se meu cadáver será identificado como

desconhecido, enfim, se minha perda não encontrará espaço de inscrição social, então que valor tem minha vida? (...) a impossibilidade de fazer reconhecer essas mortes pode ser acompanhada de silêncio, vergonha, medo de ter o mesmo destino do morto, dúvidas suscitadas pelo que se ouve a respeito do falecido, raiva dirigida a ele e a sua morte. Nesse conjunto de efeitos da desrealização da perda, acrescenta-se a melancolização dos vivos (Franco, 2021, p. 120-121).

Ao citar a fala “não desapareceram pessoas, e sim subversivos” do ditador argentino Jorge Videla para demonstrar a coisificação de vidas esvaziadas de sentido e utilidade, Franco torna possível enxergar para além do cenário ditatorial. Se “os dispositivos desaparecedores são máquinas produtoras de seres irreais, espectrais, inexistentes” (Franco, 2018, p. 156), os subversivos se parecem com os selvagens de Arendt “meros fantasmas, irreais e espectrais”, sem qualquer “caráter especificamente humano” de tal modo que os europeus não se sentiam culpados ao executá-los (Arendt, 2012, p. 223), podemos atribuir o mesmo pensamento à crise da aids.

Portanto, se a vida do subversivo se encontrava em “estado de injúria”, em um limbo entre morte e vida — o que parece plausível ao associar o termo com a crise da aids — podemos entender que, durante essa necrotemporalidade da crise, os corpos (e, consequentemente, as vidas) das PWA<sup>24</sup> não eram somente dessubjetivadas e invisibilizadas, mas também uma vida inútil, deteriorada e degenerada. Por tal motivo, eram vidas dispensáveis para o governo estado-unidense. Durante os anos de omissão do governo de Reagan-Bush, não morreram pessoas, mas dissidentes. O trabalho de luto necrogovernamental é despolitizado ao ser capturado pelo poder; e é exatamente essa faceta que o ativismo norte-americano tenta subverter através do ACT UP/Gran Fury e do NAMES Project/ Quilt Memorial, que veremos no próximo capítulo.

Ao que diz respeito a bibliografia utilizada até o momento, vimos a unidade inquebrantável da Nação, a distinção entre Povo e povo, da “raça boa” e da “raça ruim” e gostaria de refletir brevemente sobre o inservível. O seu oposto, servível é “ser útil ou prestável a”, “dar serventia”, “ser criado de”<sup>25</sup> e, desse modo, aquele que serve está comumente em

---

<sup>24</sup> People With AIDS

<sup>25</sup> Dicionário Priberam

relação hierárquica de inferioridade, de sujeitar-se à alguém. O inservível, portanto, não satisfaz seu superior: é uma ameaça e, por isso, tanto Butler quanto Franco utilizam o termo para relacioná-lo a uma vida sem valor, não-pranteável e que pode ser eliminada — justamente por ser uma vida que, aqui, chamarei de inútil.

Essa vida inútil, que remonta a espectralidade de Arendt e a *vida nua* de Agamben, sequer foi tida como vida durante o negrogoverno de Reagan-Bush e, por isso, não foi merecedora do pranto e do cuidado médico e estatal do governo e/ou da sociedade. De certo modo, pode-se dizer que, com a negrogovernamentalidade da epidemia e o discurso conservador, houve o retorno da “morte-suplício” foucaultiana: a tática de sofrimento prolongado que buscava deixar marcas, servindo como uma morte disciplinar pelo Estado Soberano.

Antes da morte por inação do Estado, um dos sintomas do avanço da doença é o Sarcoma de Kaposi, que deixa lesões arroxeadas ou marrons na pele das pessoas infectadas e que progressivamente toma conta da epiderme, podendo atingir a boca, os tecidos do trato digestivo, respiratório – causando desfiguração, sangramento e, por fim, a morte. O avanço do SC, e da aids como um todo, é o que permitiu a Susan Sontag chamá-la de “doença do tempo”. Além disso, é o que nos permite relacionar a gestão negrogovernamental com a morte-suplício por entendê-la como uma doença de “mil mortes”: há a morte do indivíduo, e, através da estigmatização dos conservadores, a morte social da sua subjetividade e humanidade. É a vida precarizada e ignorada pelo Estado e rejeitada por hospitais e casas funerárias, como veremos no próximo capítulo<sup>26</sup>.

Essa negação da dor e do luto é fundamentalmente o que Butler e Franco descrevem como estado de melancolização de toda uma comunidade precarizada que, definitivamente, é desrealizada e dessubjetivada, o que resulta num estado concreto de morte. A questão política e cultural da luta contra a melancolização dessas vidas e a representação artística das mesmas será o tema principal daqui em

---

<sup>26</sup> ARKANSAS TIMES. Ruth Coker Burks, the cemetery angel. 8 jun, 2015. Disponível em <<https://arktimes.com/news/cover-stories/2015/01/08/ruth-coker-burks-the-cemetery-angel>> Acesso em 10 mai.2024.

diante, buscando entender como essa omissão impactou diretamente a comunidade artística, transformando as milhares de vítimas e o luto em um uma forma de clamor por justiça e transformação sócio-cultural.

My friend across the table says, "I don't know how much longer I can go on... Maybe I should just kill myself." I looked up from the Frankenstein doll, stopped trying to twist its yellow head off and looked at him. He was looking out the window at a sexy Puerto Rican guy standing on the street below. I asked him, "If tomorrow you could take a pill that would let you die quickly and quietly, would you do it?"

"No," he said, "Not yet." "There's too much work to do," I said. "That's right," he said. "There's still a lot of work to do..."

David Wojnarowicz, *Postcards From America: X-Ray From Hell*, 1989.





## 2.

### Contra a melancolização: O ativismo estado-unidense em dois atos

Entre 1981 a 1989, morreram 59.000 (cinquenta e nove mil) americanos em decorrência da aids. Em 20 anos (1955-1975), a guerra do Vietnã matou 58.281 soldados americanos<sup>27</sup>. No início dos anos 1990, o CDC (Center of Disease Control) contabilizava mais de 100 mil mortes entre pessoas com a síndrome de imunodeficiência adquirida<sup>28</sup>. É dizer que, em metade do tempo, a aids matou o dobro da guerra, até então, mais recente dos EUA. Além dos números, uma outra diferença gigante é encontrada ao comparar ambas situações: a possibilidade pública do luto e o direito à memória e dignidade post-mortem.

A melancolização da crise remonta à citação, previamente vista, de Silvio Almeida (2021, p.14) —, de um “viver no eterno banzo, na tristeza sem fim, na depressão” de se perceber em um mundo que não foi “feito para pessoas como você, foi feito *contra* pessoas como você” (*ibidem*). Um dos artistas e ativistas norte-americano mais proeminentes da época, David Wojnarowicz, dialoga com essa afirmação em um de seus ensaios ao relatar o completo isolamento diante da sociedade norte-americana: “A minha raiva tem a ver com o fato de, quando me disseram que tinha contraído este vírus, não demorei muito para perceber que também tinha contraído uma sociedade doente” (Wojnarowicz, 1989)<sup>29</sup>.

A sociedade doente mencionada pelo artista pode ser facilmente observada em notícias da época e documentários, todos de livre acesso. Estes materiais serão utilizados neste capítulo para construir uma abordagem sensível e permitir uma compreensão mais direta dos efeitos

---

<sup>27</sup> VIETNAM VETERANS MEMORIAL FUNDS. 2021 Name Additions and Status Changes on the Vietnam Veterans Memorial. Disponível em: <https://www.vvmf.org/News/2021-Name-Additions-and-Status-Changes-on-the-Vietnam-Veterans-Memorial/>; Acesso em 20 ago. 2024.

<sup>28</sup> CENTER of Disease Control. Current Trends Mortality Attributable to HIV Infection/AIDS -- United States, 1981-1990 Disponível em: <https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/00001880.htm>. Acesso em 20 ago. 2024.

<sup>29</sup> WOJNAROWICZ, David. Postcards from America: X-Rays from Hell (1989). Citação original: “My rage is really about the fact that when I was told that I’d contracted this virus it didn’t take me long to realize that I’d contracted a diseased society as well.”

da crise, do trabalho político em prol dos direitos básicos de saúde, e das questões de luto e memória.

Como vimos posteriormente, Ronald Reagan era apoiado por uma *New Right*<sup>30</sup> que visava retomar as rédeas morais do país — representando, segundo Jennifer Brier (2009, p.80), uma resposta dos conservadores em relação aos movimentos sociais das décadas de 1960 e 1970 que estenderam os direitos civis das minorias raciais, sexuais e de gênero (*i.e.*, Movimento dos direitos civis; a contracultura; o movimento de libertação das mulheres; Revolta de Stonewall etc). A retórica construída pelo governo usava de uma noção auto-proclamada como a “Revolução Reagan” que, além de retirar e esvaziar o significado moderno da palavra, traçava comparativos diretos com a Revolução Americana por significar um recomeço da nação ao propor a diminuição do Estado que havia, “mais uma vez, crescido além do consentimento dos governantes” (Smith, 2017, p. 5).

Em discursos, Reagan afirmava “que a história diga de nós: ‘esses foram os anos dourados em que a Revolução Americana renasceu’” (Reagan, 1985 *apud* Smith, *ibidem*). Em 1988, o presidente comemorou uma “revolução econômica e social de esperança baseada em trabalho (...) uma revolução que, em um momento crítico da história mundial, recuperou e restaurou o sonho americano”<sup>31</sup> (Reagan, 1988, *apud* Smith, *ibidem*). Sua revolução “simbólica” foi também uma redescoberta dos valores e do senso comum de um país conservador, como afirma Bradley Smith (*ibidem*), que constantemente, buscava meios de “demonizar a homossexualidade” (Brier, 2009, p.79).

O conservadorismo da época também foi representado pelo arcebispo da cidade que mais teve vítimas de aids nos EUA: o Cardeal John O’Connor de Nova Iorque<sup>32</sup>. O cardeal, defensor ferrenho da

---

<sup>30</sup> A Nova Direita estado-unidense, que fundamentalmente auxiliou a ascensão e manutenção do governo Reagan, representou a retomada dos ideais dos “bons costumes” cristãos. A partir do neoconservadorismo da New Right e de Reagan, o vírus da aids é transformado em uma arma ideológica para envergonhar e moralizar o principal “grupo de risco” afetado pela epidemia: a população LGBTQIA+.

<sup>31</sup> Citação original: “Our record is not just the longest peacetime expansion in history but an economic and social revolution of hope based on work, incentives, growth, and opportunity; [...] a revolution that at a critical moment in world history reclaimed and restored the American dream.”

<sup>32</sup> NEW YORK TIMES. Cardinal Won't Allow Instruction on Condoms in Programs on AIDS. 1987. Disponível em:

ortodoxia e da moral católica, se contrapôs aos programas de prevenção da doença na cidade, que buscavam ensinar sobre o sexo seguro com o uso de preservativos. No documentário *United in Anger: a History of ACT UP* (2012)<sup>33</sup>, a postura de O'Connor — membro da comissão de Reagan sobre o vírus — é representada em uma única frase: “deixe-os pegar aids” (2012, 00:35:20). No mesmo documentário, também podemos encontrar a fala de participantes de um ato em frente a Catedral de St. Patrick, contra a conduta de O'Connor:

— O cardeal lançou simultaneamente um ataque conjunto ao direito das mulheres, à liberdade reprodutiva e às pessoas com aids. A aids é a principal causa de morte de mulheres na cidade de Nova York, então se O'Connor disser: “Não use preservativo”, considerando a população que realmente o escuta, isso será a morte de milhares de mulheres. (...)  
— Nossas crianças, nossos adolescentes, eles também estão morrendo de aids, e estamos tentando ensiná-los sexo seguro, mas O'Connor está dizendo: “Não, vocês não podem fazer isso”.<sup>34</sup> (United in Anger. 2012, 00:38:12 - 00:38:30)

Entre afirmações do secretário de saúde Edward Brandt que “o importante é que não há motivo para pânico entre o público em geral” (Common Threads, 1989, 00:28:45)<sup>35</sup>, a ideia de uma revolução que, objetivamente, seria provedora de oportunidades iguais para “todos americanos” (Reagan, 1981, *apud* Smith, 2017, p. 5) e a realidade de que menos de 1% dos 3.8 bilhões de dólares investidos em pesquisa em saúde foi voltado para a epidemia (Common Threads, *ibidem*, 00:21:15). É possível dizer que o *american dream* definiu quais vidas têm significado, quais corpos e quais histórias possuíam valor o suficiente para serem lembradas em memoriais. Esse não foi o caso das dezenas de homens, mulheres e crianças que morreram em decorrência da gestão

---

<https://www.nytimes.com/1987/12/14/us/cardinal-won-t-allow-instruction-on-condoms-in-programs-on-aids.html>. Acesso em 21 ago. 2024.

<sup>33</sup> UNITED In Anger: A History of ACT UP. Direção de Jim Hubbard. New York: United in Anger, Inc 2012. 93 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MrAzU79PBVM>. Acesso em 13 ago. 2024.

<sup>34</sup> Citação original: “The cardinal has put out a joint attack on women’s right and reproductive freedom and people with AIDS simultaneously. AIDS is the number-one killer of women in New York City, so if O’Connor goes out and says, “Don’t use condoms,” considering the population that really listens to him, that’s going to be the death of thousands of women. (...) Our kids, our adolescents, are dying of AIDS as well then, and we’re trying to teach them safe sex, and O’Connor is saying, “No, you can’t do that.”

<sup>35</sup> COMMON Threads: Stories from The Quilt. Direção de Rob Epstein e Jeffrey Friedman. Los Angeles: HBO Films. 1989. 80 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jCpf5vRrhM4>. Acesso em 13 ago. 2024.

necrogovernamental e tiveram sua existência dessubjetivada pela narrativa conservadora disseminada durante a crise da aids.

Como visto no capítulo anterior, a necrogovernamentalidade também é articulada pela distribuição diferencial do luto. Ao discutir a questão do Estado necropolítico e racista — utilizando de exemplo o filme nacional *M-8: Quando a morte socorre a vida* —, Franco (2021, p. 98) afirma que “o poder melancoliza para poder governar” e, logo, chega a conclusão que “governar os cadáveres” através da dessubjetivação, não-pranteamento e afins “seria uma forma de governar os vivos” (*ibidem*, p.110).

Em conferência com Vladimir Safatle sobre a melancolia no poder, a psicanalista Maria Rita Kehl resume a origem do melancólico em Freud: ela está ligada na relação entre o sujeito desejante (o bebê/*infans*) e o objeto de amor (a mãe) — de forma que, ao se deparar com uma mãe indiferente, não interessada, a criança não se vê no olhar amoroso desse Outro, de modo que “o objeto perdido pelo melancólico não é a mãe, mas o próprio sujeito”<sup>36</sup>. Essa primeira relação da criança, que dá início à sua vida psíquica, faz com que o *infans* se identifique com o objeto de amor — que no caso do melancólico, é o “objeto que ele passa a odiar” (2016, 00:04:16). Ao se identificar em um Outro indisponível, “ele não encontr[a] a si mesmo como objeto de valor pro Outro” fazendo com que o melancólico fique imerso em sua própria desvalorização. Desse modo, a perda do Outro na melancolização do necrogoverno, é também a perda de si, a desapareção do “eu” (Butler, 2019, p. 28) — durante a crise da aids e morte massiva de sua comunidade, o indivíduo se encontrou diante da sua própria insignificância, do seu desvalor para o Outro, para o Estado e para parte da sociedade norte-americana.

Na mesma conferência, Safatle afirma que “o poder age em nós para nos melancolizar” e isso se dá através de normas, regras e leis — a melancolização no poder tem o intuito de “bloquear toda e qualquer imaginação política”. Na resignação e na descrença da melancolia, o sujeito está subjugado “a um tempo de inação, onde nenhuma ação é

---

<sup>36</sup> SAFATLE, Vladimir; KEHL, Maria Rita. Melancolia no poder. Conferência 19 ag. 2016. Café Filosófico; TV Boitempo. Disp. em: <https://www.youtube.com/watch?v=NtqCR5845XY>. Acesso: 12 ago. 2024.

possível porque é um tempo de ruína” (*op.cit*) — os efeitos da melancolização sob o tempo, sua urgência e/ou estagnação, serão vistos no capítulo seguinte.

Pode-se dizer que, de certo modo, a necrogovernamentalidade estado-unidense queria fazer essa vida dissidente, inútil, emudecer e desaparecer politicamente. Ao omitir a gravidade da crise e diminuir qualquer valor possível às vítimas e aos seus familiares, os governos de Reagan e de seu sucessor George H. W. Bush jogam a minoria em um tempo amorfo, desconsiderando e desvalorizando o amor e a perda homossexual. Tal desprezo, para Butler, desconsidera essa vida como digna e suscetível de luto por não ser digna de ser vivida: “se trata de um amor e de uma perda assombrados pelo espectro de uma irrealidade, de uma impensabilidade” (Butler, 2017, p.147).

Ao tratar sobre vida precária e hierarquia do luto, Judith Butler estabelece o obituário como um símbolo estrutural dessa valorização de vidas. A morte que pertence ao obituário é a de uma vida humanizada — que se encaixa perfeitamente no padrão social —, essas vidas são “geralmente casadas, ou prestes a se casar, heterossexuais, felizes e monogâmicas” (Butler, 2019, p.36). Portanto, a filósofa americana chega a conclusão que o obituário é responsável pela “construção da nação” no que diz respeito àqueles que têm o direito de representá-la; o que remete a distinção feita por Giorgio Agamben, sobre a vida nua do *homo sacer*, entre o “Povo e o povo” — entre o protegido e o matável.

Essa vida e morte impronunciável e desumanizada é irreal e, de acordo com Butler, “não há violação ou negação dessas vidas, uma vez que elas já foram negadas” (2019, p.37). Desse modo, a impossibilidade do luto público, na crise da aids, somente revela o constante “estado de morte” (*op.cit*) da minoria afetada pela epidemia. A desrealização da perda provocada pela distribuição geral do luto é responsável, segundo Franco (2018, p. 200) pela paralisação, internalização da agressividade e reconhecimento de si como alguém já morto.

Apesar disso, Butler reconhece no luto uma dimensão transformadora; se o melancólico é capaz de se perceber como alguém já morto, essa conexão e transferência entre o “eu” e o Outro possibilita que

o luto forneça “um senso de comunidade pública de ordem complexa” (*ibidem*). A autora segue:

O que o luto exhibe, ao contrário, é a servidão na qual nossas relações com os outros nos mantêm, de maneiras que nem sempre podemos contar ou explicar, que frequentemente interrompem o relato autoconsciente de nós mesmos que poderíamos tentar fornecer e que desafiam a própria noção de que somos (...) o próprio “eu” é posto em questão pela sua relação com o Outro (...) Conto uma história sobre as relações que escolhi apenas para expor, em algum lugar ao longo do caminho, como estou presa e arruinada por essas próprias relações. Minha narrativa vacila, como deve. Vamos encarar. Somos desfeitos uns pelos outros (Butler, 2019, p. 29).

A crise da aids, como será visto, não gerou somente melancolia, mas raiva e revolta pela gestão das mortes, total descaso e um discurso de ódio desvelado pela sociedade e por políticos da época (*i.e* William F. Buckley Jr, Jerry Falwell, Jesse Helms, etc). As instituições coletivas que surgiram nesse período foram de extrema importância para a própria sobrevivência e luta da comunidade por direitos básicos e, como lembra Butler, teve um importante papel na reunificação da comunidade (2017, p. 156). Esse acolhimento, que será aprofundado adiante, é visto no documentário *Common Threads: Stories from The Quilt*<sup>37</sup> e *How To Survive a Plague* (2012)<sup>38</sup>.

Em *Common Threads*, o ativista Vito Russo conta que, entre salas de espera, conheceu um homem de 32 anos que lhe disse que havia perdido todos os seus amigos e que, agora, tinha somente conhecidos. É de amplo conhecimento que membros da comunidade LGBTQIA+ encontram no ciclo de amizade, sua família — recuperando o seu pertencimento. O melancólico que enxerga no Outro seu próprio desvalor, o *homo sacer* que se encontra em uma sociedade que existe para aniquilar sua vida nua, é também a criança que se sente completamente estrangeira dentro de sua casa. Por ser apreendida como “fora do padrão”, ela está vulnerável a diversas formas de violência, tanto dentro quanto fora de seu lar. A devastação social da crise, suscitada pela fala de Vito Russo, é mais uma camada da melancolização imposta por um

---

<sup>37</sup> *op. cit*

<sup>38</sup> HOW To Survive a Plague. Direção de David France. New York:Public Square Films. 2012. 109 min. Acesso em 27 ago. 2024.

necrogoverno que utilizou a aids para afastar as minorias incompatíveis da sociedade circunscrita no *sonho americano*.

A grande questão que instiga esse segundo capítulo é: diante da morte de seus amigos, amores, familiares, como os ativistas buscaram modos de não ceder à melancolização imposta pelo governo? E quais impactos sócio-culturais tiveram durante e após a crise? Além disso, se a melancolia é “a perda do outro como a perda de si”, é possível afirmar que o ACT UP, Gran Fury e, NAMES Project e Quilt Memorial representam a inversão dessa equação, transformando-a em “a reaparição do Outro como a reaparição de si”?

## 2.1 “If I’m dying of anything, I’m dying of homophobia”: Act Up e Gran Fury

“Ou isso [o vírus da aids] irá nos matar ou nos politizar”<sup>39</sup>, afirmou o ativista Philip Reed em uma filmagem do documentário *United in Anger* (2012). Esta afirmação ecoa a revolta e a raiva crescente em meados dos anos 80, como observada por Deborah Gould (2009). O “senso palpável de ansiedade” (*ibidem*, p. 59), agravado pela negligência e destruição política de uma comunidade foi, irrevogavelmente, o catalisador de um ativismo movido pela ação direta, que mais tarde se tornou *AIDS Coalition to Unleash Power*, o ACT UP.

Através da sua própria experiência durante a crise e como ativista do ACT UP, Gould analisa os antecedentes da coalizão, buscando entender o que levou a ocorrência da sua formação em 1987. Em 1982, Michael Hardwick teve seu quarto invadido por um policial do Estado da Geórgia que o prendeu junto a seu parceiro depois de terem sido flagrados em uma relação sexual consensual que, nesse caso, infringiu o estatuto antisodomia do estado. Após ter sido solto, Hardwick decidiu processar o procurador geral da Geórgia, Michael Bowers, no tribunal federal a fim de receber uma sentença declaratória que invalidasse o uso da lei em seu caso.

Em 1986, a Suprema Corte dos Estados Unidos acatou a constitucionalidade da lei de sodomia do estado, criminalizando o sexo oral e anal em âmbito privado entre adultos cientes; afirmando que a condenação da conduta homossexual é “firmemente enraizada nos padrões morais e éticos judaico-cristãos”<sup>40</sup> (Burger *apud* Gould, *ibidem*, p. 121). Se no início da década os ativistas mantiveram uma postura mais “estóica” diante da negligência, homofobia generalizada e morte, a partir da criminalização de sua vida sexual com o caso *Bowers v Hardwick*, o ativismo da comunidade LGBT norte-americana passou a confrontar a sociedade com a sua “fúria queer” (*op.cit*).

---

<sup>39</sup> Citação original de Phill Reed “*It [aids virus] will either kill us or it will politicize us*”

<sup>40</sup> Fala do chief Justice Warren Earl Burger, da Suprema Corte. Citação original “*In constitutional terms there is no such thing as a fundamental right to commit homosexual sodomy...Decisions of individuals relating to homosexual conduct have been subject to state intervention throughout the history of Western Civilization. Condemnation of those practices is firmly rooted in Judeo-Christian moral and ethical standards.*”





Figura 1. Silence = Death Project, SILENCE = DEATH (1986). Versão do ACT UP. Fonte: Avram Finkelstein.

Um dos cartazes mais icônicos do ACT UP – e da história dos movimentos sociais – é, sem dúvidas, o SILENCE = DEATH (1987) [fig.1]. O poster foi feito originalmente pelo SILENCE = DEATH Project (1985-1987) criado por Jorge Socarrás, Avram Finkelstein, Oliver Johnston e posteriormente, amigos em comum, como Brian Howard, Charles Krelloff e Chris Lione. Os integrantes se uniram através da experiência do isolamento social e luto, causado pela epidemia – o que, dentro do grupo, possibilitou uma “conexão com o mundo” (Howard *apud* Kerr, 2017)<sup>41</sup>. As carreiras de design gráfico e artes visuais dos participantes trouxeram referências do Construtivismo Russo e da arte contemporânea nova-iorquina (*i.e* Guerrilla Girls e Art Workers’ Coalition [AWC]) para a prática artística e social ao pôster que, em 1987, tomou

<sup>41</sup> KERR, Theodore. How six NYC Activists Changed History with "Silence = Death". *Village Voice*. Disponível em: <https://www.villagevoice.com/how-six-nyc-activists-changed-history-with-silence-death/>. Acesso em: 06 set. 2024

conta de parte de Manhattan com o objetivo de chamar atenção da comunidade queer e de membros da mídia que viviam nas áreas desde a Upper West Side à East Village.

Pouco tempo depois da cidade ser estampada pelo poster preto com seu triângulo fúcsia junto das frases “Seja vigilante. Recuse. Resista”, uma reunião foi realizada no então Lesbian and Gay Community Services Center<sup>42</sup>. A reunião foi marcada pelo discurso fervoroso e inconformado de Larry Kramer que começou afirmando que “se o meu discurso não assustar vocês, estamos acabados”<sup>43</sup> (1987). Após 48 horas do encontro e do chamado de Larry Kramer em prol de um grupo militante, [a Coalizão da aids para libertar o poder] o ACT UP é fundado por cerca de 300 participantes no dia 12 de março de 1987 (Mesquita, 2024, p.16-17).

Às vezes, penso que temos um desejo de morte. Acho que devemos querer morrer. Nunca consegui entender por que, durante seis longos anos, ficamos sentados e permitimos que, literalmente, fôssemos eliminados, homem por homem — sem reagir. Já ouvi falar de negação, mas isso é mais do que negação; isso é um desejo de morte (Kramer *apud* Crimp, 2002, p.144)<sup>44</sup>.

É preciso ressaltar que, ao longo da pesquisa historiográfica desse tópico, é notável a construção de uma comunidade e de uma reestruturação familiar entre os participantes da coalizão. O acolhimento gerado pelo ACT UP foi um dos motivos pelo qual o grupo passou a ter cerca de 300 células de subdivisões; entre elas o Gran Fury. Em uma das diversas entrevistas enriquecedoras em “*Moving Politics: Emotion and ACT UP's Fight against AIDS*”, o ativista Gregg Bordowitz sintetiza essa relação, esse retorno ao mundo dos vivos através da amizade, ativismo e amor:

O ACT UP era tudo. O ACT UP era o nosso lar. O ACT UP fazia parte de um ambiente de apoio. Era um lugar para encontrar sexo. Era um lugar para ter discussões. [...] Era algo que salvava vidas. Era um lugar para buscar suporte. Era onde

---

<sup>42</sup> Atualmente chamado de The Lesbian, Gay, Bisexual & Transgender Community Center, ou simplesmente, The Center

<sup>43</sup> Trecho encontrado na revista The New York Magazine. Disponível em < <https://nymag.com/news/features/act-up-2012-4/>> Acesso em 11 Out. 2024

<sup>44</sup> Citação original: “*I sometimes think we have a death wish. I think we must want to die. I have never been able to understand why for six long years we have sat back and let ourselves literally be knocked off man by man — without fighting back. I have heard of denial, but this is more than denial; this is a death wish*”

eu colocava toda a minha energia... o ACT UP oferecia a possibilidade de não estar sozinho. Era algo que dava sentido à nossa vida. E sim, era tudo. Era o meu mundo (Bordowitz, 2002 *apud* Gould, 2009, p.184. tradução nossa)<sup>45</sup>.

Como pudemos reparar a partir da fala anterior, o ACT UP não era somente um lugar de ativismo e mudança política; também era um lugar de vivência social, de festas após reuniões, manifestações e *die-ins* e, também, de afirmação sexual. Em um momento de repressão sexual que equalizou a homossexualidade à morte, estar em um espaço onde “pessoas se sentavam no colo uma das outras” e que proporcionava uma revitalizações das emoções, no qual homens, mulheres, não-binários, saíam das reuniões se sentindo “sexy, linda, extremamente viva” era a representação concreta da subversão (*ibidem*, p. 193) – era a negação total à repressão de políticos e religiosos homofóbicos. A experiência do coletivo ameaçava, por si só, a melancolização imposta pela negrogovernamentalidade.

A guerra como metáfora para a aids está presente em entrevistas e documentários; não era somente como proposto por Susan Sontag – algo que se delimitava a retórica de governos. Fato é que, nem o governo de Reagan nem o de seu vice-presidente e sucessor, George H. W. Bush (1989 - 1993), trataram a epidemia como uma guerra; como um inimigo que deveria ser extirpado, pelo contrário. O vírus foi visto como um castigo divino e a morte do Outro era apenas uma questão de tempo.

Foi a combinação da natureza da doença com a cultura das comunidades queer, as más condições de vida das minorias negras e latinas, assim como o aumento da popularidade do consumo de drogas de natureza intravenosa, que fez com que a AIDS pudesse ser usada como arma para avançar a agenda de um governo negacionista e uma Nova Direita fanática. (Cardoso, 2023, p. 161)

Portanto, a experiência de ver seu círculo social desaparecer diariamente em uma velocidade imensa, só pode ser relacionado à experiência de uma guerra e/ou genocídio e, em uma situação de guerra “não há táticas que sejam inaceitáveis ou inutilizáveis” (Lowe *apud* Gould, 2009, p. 128) para se defender.

---

<sup>45</sup> Citação original: “ACT UP was everything. ACT UP was home. ACT UP was part of a supportive climate. It was a place to find sex. It was a place to have discussions.[...] It was life-saving. It was a place to go to get support. It was a place to put all of my energies into... ACT UP provided the possibility of not being alone. It was life-affirming. And yeah, it was everything. It was my world.”

A urgência necessária para o enfrentamento da doença é intrínseca às frases de efeito do ativismo do ACT UP — era uma luta constante contra a inação e morte. A ânsia presente no movimento revela a ansiedade e o desespero de uma realidade sufocante, na qual o futuro parecia inexistente para toda uma minoria vista como dispensável e inútil pelo seu governo. Essa necessidade fez com que o ACT UP buscasse conscientizar os participantes e o público geral, criando dicionários sobre a doença, dando aulas, montando o *PWA's Health Group* (grupo de saúde que importava ilegalmente medicamentos liberados na europa) e o *Treatment and Data Committee* que, além de levantar dados e pesquisas, conseguiu participar de reuniões com as instituições de saúde. Essa característica remonta o que Douglas Crimp relata, “não podemos dar-nos ao luxo de deixar nada nas mãos dos especialistas. Precisamos nos tornar nossos próprios especialistas” (Crimp, 1988, p.6). Os ativistas se transformaram em seus próprios fornecedores, cuidadores, cientistas e representantes.

‘Isso não está acontecendo com a gente, nos Estados Unidos. Está acontecendo com *eles* – as populações descartáveis de viados e viciados que merecem o que estão passando’. [...] E os dias, e os meses, e os anos passam, e eles não passam esses dias e noites, e meses e anos tentando descobrir como conseguir o último remédio experimental, em qual dose tomar, em que combinação com outros remédios, e de qual fonte? E, como você vai pagar por isso? E onde você vai conseguir? Porque isso não está acontecendo com eles, então eles não estão nem aí (Vito Russo, 1988)<sup>46</sup>.

Ao estudar sobre a agência do corpo no ativismo estado-unidense, Susan Foster (2003) articula a agência do corpo e a prática da não-violência como forma de persuadir o público e provocar uma ruptura epistemológica diante das questões sociais invocadas. Uma das características mais simbólicas e chamativas do ACT UP eram os *die-ins*; momento em que o corpo ativo dos protestantes se deitavam — de forma dramática ou não — no chão em clara referência aos milhares de vítimas

---

<sup>46</sup> Citação original: *It's not happening to us in the United States, it's happening to them -- to the disposable populations of fags and junkies who deserve what they get. [...] And the days, and the months, and the years pass by, and they don't spend those days and nights and months and years trying to figure out how to get hold of the latest experimental drug, and which dose to take it at, and in what combination with other drugs, and from what source? And, how are you going to pay for it? And where are you going to get it? Because it isn't happening to them, so they don't give a shit*

da omissão do governo e da aids. Em algumas ocasiões, o “morto” carregava cartazes com slogans, epitáfios e em formato de tumba, demandando pelos direitos que deveriam ter recebido enquanto vivos (i.e atenção governamental, médica, remédios, participação em testes, etc) [fig.2].



Figura 2. *Die-in* de 1988, em frente a sede da FDA em Rockville, Maryland. Fonte: Mikki Ansín/Getty Images

Os *die-ins* reuniam corpos saudáveis e enfermos, de pessoas que resistiram à melancolização imposta pelo negrogoverno de Reagan e Bush. A lógica simbólica e performativa dessa aglomeração de corpos com diferentes status criava uma imagem coletiva que desafiava a ideia de um corpo descartável e inservível ao forçar, tanto a mídia quanto o público e as autoridades, a enxergá-los como um coletivo. Eram corpos que, mesmo “mortos”, desafiavam a representação dominante da comunidade durante a crise e, principalmente, eram mortos que não se calavam. “Mortos” que, mesmo deitados no chão, vociferavam as palavras de ordem da coalizão, desafiando a invisibilidade e o silêncio que lhes eram impostos.

Segundo Susan Foster, o uso da não-violência pelo ACT UP foi historicamente construído pelo Movimento de Direitos Civis entre os anos 1950-1960 e continuado pelo ativismo estado-unidense. A não-violência foi a tentativa de ser visto de forma mais humanizada, era uma tática eficaz que denotava “superioridade moral e política” (Foster, 2003, p.400). Desse modo, os ativistas se apresentavam como pessoas disciplinadas — mesmo diante da violência policial, não revidavam de forma alguma —, dignas de compaixão, ao invés de medo.

Diante do preconceito e estigmatização em torno das PWA (*People with AIDS/Pessoas com aids*), as dezenas de corpos caídos no chão durante os *die-ins* criavam uma proteção coletiva contra a brutalidade policial. Por adotarem a não-violência, os manifestantes deixavam seus corpos totalmente imóveis, tornando-os mais pesados e resistentes — o que exigia o esforço de até quatro policiais para prender cada pessoa (*Ibidem*, p.404). Como Foster observa, essa resistência passiva tinha também o intuito de criar uma dramatização pública dessa morte iminente criada pela negligência governamental (*ibidem*).

A dificuldade de remover os “ACTUPers” dos círculos e exigia certo cuidado policial, o que os levava a utilizar luvas emborrachadas — um gesto que reforçava a ignorância e o estigma de que o simples contato poderia transmitir o vírus, criando uma barreira para que eles “não pegassem aids” (Gould, 2009, p.197). O uso das luvas simboliza o medo generalizado e a desumanização das PWA e, no entanto, os ativistas respondiam com humor e irreverência, cantando “*your gloves do match your boots / you’ll see it on the news*” (*ibidem*), que demonstra a consciência do grupo sobre a atenção da mídia e seu poder de influenciar a opinião pública para o seu lado — desse modo, cada ação era orquestrada para “ênfatisar seu impacto visual” diante das câmeras (Foster, 2003, p.405).

Os *die-ins* são um fragmento interessante para compreender o que eram as manifestações midiáticas e “chamativas” do ACT UP. A maioria dos protestos aconteciam em um “horário favorável à mídia”, como Susan Foster declarou, e além disso, integrantes da coalizão contactavam repórteres, dando-lhes informações sobre os atos. Aconteciam também

em ondas, que serviam para que o público (presente ou televisivo) se deparasse com o ciclo infindável de mortes causadas pelo vírus e pela inação do governo. Os corpos, performativamente mortos, ecoavam os gritos de guerra da coalizão e, também, eram traçados por giz, deixando o chão marcado repetidamente como uma típica cena de crime, ao invés de uma morte comum, causada por doença ou por “desvio” moral/sexual.

O uso do giz remonta o *Siluetazo*, ato que ocorreu na Plaza Mayo, em Buenos Aires, em 1983-84. *El Siluetazo* reuniu as mães e avós – desde 1976 reuniam-se na praça, em frente a sede do governo argentino, desafiando o terrorismo ditatorial — junto a organizações de direitos humanos e artistas para “reivindicar a aparição com vida dos desaparecidos” (Flores, 2003, p.95). A ação também tinha a intenção de chamar atenção dos meios de comunicação para o desaparecimento de cidadãos argentinos durante *la última dictadura* do país (1976 - 1983).

O “*poner el cuerpo*” (*ibidem*) do *Siluetazo* apresenta um corpo participativo e construtor de imagens com as silhuetas feitas a partir dos corpos de amigos, familiares, primos, parceiros/as de pessoas desaparecidas que se deitavam sob um papel enquanto outra pessoa marcava sua silhueta que, por fim, representava a forma do corpo ausente e o vazio deixado (Flores, 2008, p.76) [fig.3]. No ACT UP, esse corpo morre e somente se levanta para morrer novamente ou, em muitos casos, é preso e, após uma nova onda de manifestantes, “cai morto” em sequência. Essa dramaticidade da queda e da retirada de corpos imóveis e pesados representa não só a frequência das mortes, mas a velocidade de uma doença do tempo, de trato urgente, documentando de forma quase fantasmagórica brutal o efeito do vírus que transformava a fisicalidade e vitalidade de cada corpo, reduzindo-o a um simples traço efêmero de giz no chão [fig.4].





Figura 3. *El Siluetazo*, 1983. Plaza de Mayo, Argentina.



Figura 4. Die-in com silhuetas na manifestação nacional do ACT UP em Chicago, 1990, em frente à American Medical Association.

A participação nos protestos do ACT UP foi, para muitos, uma maneira de transformar a raiva e o luto em ação coletiva. Frank Sieple descreve esse envolvimento como algo profundamente libertador, tanto social quanto psicologicamente, ao permitir que os participantes



expressassem sua raiva e frustração diante da crise da AIDS e da inação do governo. Era, acima de tudo, necessário de maneira individual e coletiva poder expressar raiva, afirma Anne-Christine d'Adesky em entrevista utilizada por Deborah Gould, “estava me sentindo muito deprimida [...] nós realmente precisávamos disso. Precisamos mostrar que não vamos aceitar isso. Nós vamos lutar de volta”<sup>47</sup> (d'Adesky *apud* Gould, 2009, p.171)<sup>48</sup>. Esse sentimento de luta coletiva é reforçado pela carta de Mark Lowe Fisher, na qual ele expressa seu desejo de que seu funeral acontecesse nas ruas, transformando-o em um evento público e político:

Nós, americanos, temos medo da morte. A morte acontece a portas fechadas e é removida da realidade, dos vivos. Quero mostrar a realidade da minha morte, exibir meu corpo em público; quero que o público testemunhe. Não somos apenas estatísticas em espiral; somos pessoas que têm vidas, que têm propósito, que têm amantes, amigos e famílias. E estamos morrendo de uma doença mantida por um grau de negligência criminosa tão enorme que equivale a genocídio (Mark Lowe Fisher, 1992)<sup>49</sup>.



Figura 5. Frame retirado da filmagem feita durante o funeral político de Mark Lowe Fisher. O caixão estava atrás, protegendo o rosto de Mark da chuva. 1992. Disponível em: <https://www.actuporalhistory.org/actions/political-funerals>

A ideia de tornar a morte pública para ser compreendida também como morte política faz referência à David Wojnarowicz, que no

<sup>47</sup> Citação original: “*This morning I was feeling really depressed, now I feel great. We really needed this. We need to show we’re not gonna take it. We’re gonna fight back, and hard*”

<sup>48</sup> Entrevista presente no artigo “Gays on Two Coasts Protest Supreme Court Sodomy Ruling” do *New York Native*, 1986

<sup>49</sup> Trecho retirado de *Bury me furiously*. Disponível em: <<https://actupny.org/diva/polifunsyn.html>>.

documentário *SILENCE = DEATH* de Rosa von Praunheim (1990), afirmou “se eu morrer de aids (...) joguem meu corpo bem nos degraus da casa branca” (00:25:43)<sup>50</sup>, a ideia de David foi reproduzida na jaqueta que usou em um dos protestos, com a frase “se eu morrer – esqueça o enterro – jogue meu corpo nos degraus do FDA (fig.6).

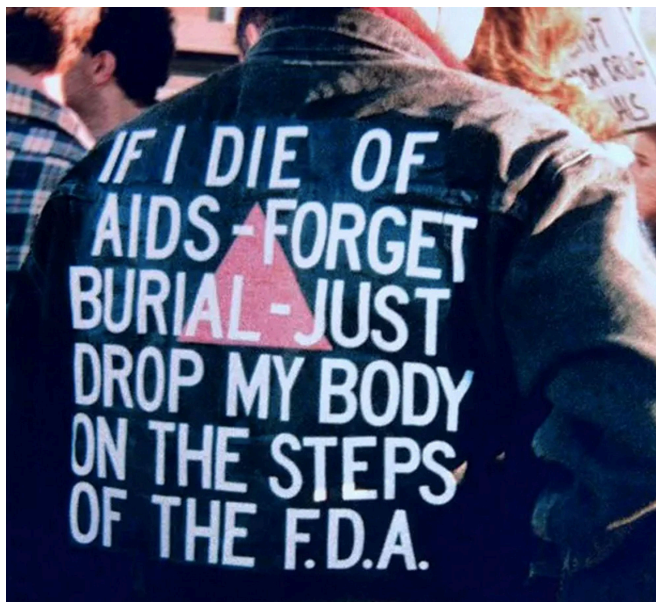


Figura 6. Fotografia retirada da jaqueta jeans de David Wojnarowicz em 1988 durante uma manifestação do ACT UP na sede da Food and Drug Administration (FDA). Fonte: Foto de Bill Dobbs, cortesia de The David Wojnarowicz Papers na Coleção Downtown da Biblioteca Fales e Coleções Especiais da Universidade de Nova York.

Ao transformar funerais em atos públicos de protesto, o ACT UP e seus membros como Mark Lowe Fisher e David Wojnarowicz desafiaram a forma tradicional de lidar com o luto, transformando-o em uma ferramenta de resistência. Assim como os protestos de rua, os funerais se tornaram espaços para expressar raiva e reivindicar visibilidade, reafirmando o direito à vida e à memória de uma comunidade devastada pela crise, que será aprofundado no tópico seguinte sobre o *Quilt Memorial*.

O funeral público era, além de um modo de romper com a melancolização, rompia com o silêncio e invisibilidade dos mortos. Não são números ou corpos e vidas descartáveis ou inúteis, mas pessoas amadas e dignas de luto e memória. Em *Mourning and Moralism*, Douglas Crimp encontra no exemplo do amigo “Bruno” de Simon Watney o símbolo

<sup>50</sup> Citação original retirada do documentário: “If I die of aids [...] drop my body right on the front steps of the white house” (00:25:43)

da despersonalização gerada pela crise. O amigo de Watney teve um funeral familiar e heteronormativo no qual seus ex-namorados não puderam demonstrar qualquer rastro de luto que pudesse infringir “os confins da aceitabilidade masculina” (Watney, 1987, p.7). Com isso, Crimp tece um comentário sobre como o “balbuciar tagarela sobre a aids faz mais uma vítima” ao enclausurar vidas no anonimato — o pai de “Bruno” pediu que Watney mudasse o nome de seu filho —, em um armário que “virou um caixão”<sup>51</sup>. Esse anonimato causado pela estigmatização das pessoas infectadas e vitimadas é uma violência post-mortem que aniquila a subjetividade e a memória daqueles que sofreram pela negligência do Estado, da indústria farmacêutica e pela homofobia da sociedade e, no caso de “Bruno”, de seus familiares.

### **2.1.1 Arte Guerrilha e o Ministério de Propaganda não-oficial: o papel do Gran Fury**

Avram Finkelstein, co-fundador do *SILENCE=DEATH Project* fez parte do Gran Fury junto com Tom Kalin, John Lindell, Richard Elovich, Marlene McCarty, Donald Moffett, Amy Heard, Loring McAlpin, Robert Vazquez-Pacheco, Michael Nesline e Mark Simpson. O papel do Gran Fury foi de tamanha importância para o ACT UP que, sempre que vemos um registro de um dos atos da coalizão, vemos os diversos trabalhos do Gran Fury – esteja ele em cartazes, camisas, bottons, adesivos, etc. O coletivo se definia “em oposição a instituições civis e governamentais que tornam invisíveis as pessoas que vivem com aids” (Gran Fury, 2021, p. 295) e unidos pela raiva. Seu nome, além de refletir a sensação de fúria que uniu o coletivo, faz referência direta aos veículos utilizados pelo Departamento da Polícia de Nova Iorque na época, o *Plymouth Gran Fury*, que foi produzido entre 1975 e 1989.

O convite feito ao ACT UP pelo curador sênior do New Museum, Bill Olander, foi a pedra fundamental para a criação do que veio a ser o Gran Fury, como afirma Flora Loyau (2004). O *Let the record show...(1987)* [fig.7] ocupava a fachada e a vitrine central do museu e

---

<sup>51</sup> Citação original de Avram Finkelstein em seu diário: *The closet is turning into a coffin*.

pode ser considerado um ato de resistência política através da instituição artística, direcionando o olhar do público para a negligência do governo Reagan e de figuras públicas, chamando-os de “*AIDS Criminals*”. Em néon, todos os elementos do poster SILENCE = DEATH se destacavam na parte central da fachada; no interior da vitrine, havia um fotomural dos Julgamentos de Nuremberg — julgamento de nazistas criminosos de guerra que estabeleceu o marco da ética médica — e uma justaposição com os “criminosos da aids” que estavam presentes com silhuetas em tamanho real sobre pedestais de concreto. As declarações depreciativas sobre as pessoas com aids estavam inscritas no pedestal e seus rostos eram iluminados um por um, forçando os espectadores a confrontar a realidade da influência desses líderes na formação da percepção pública e política durante a crise epidêmica.

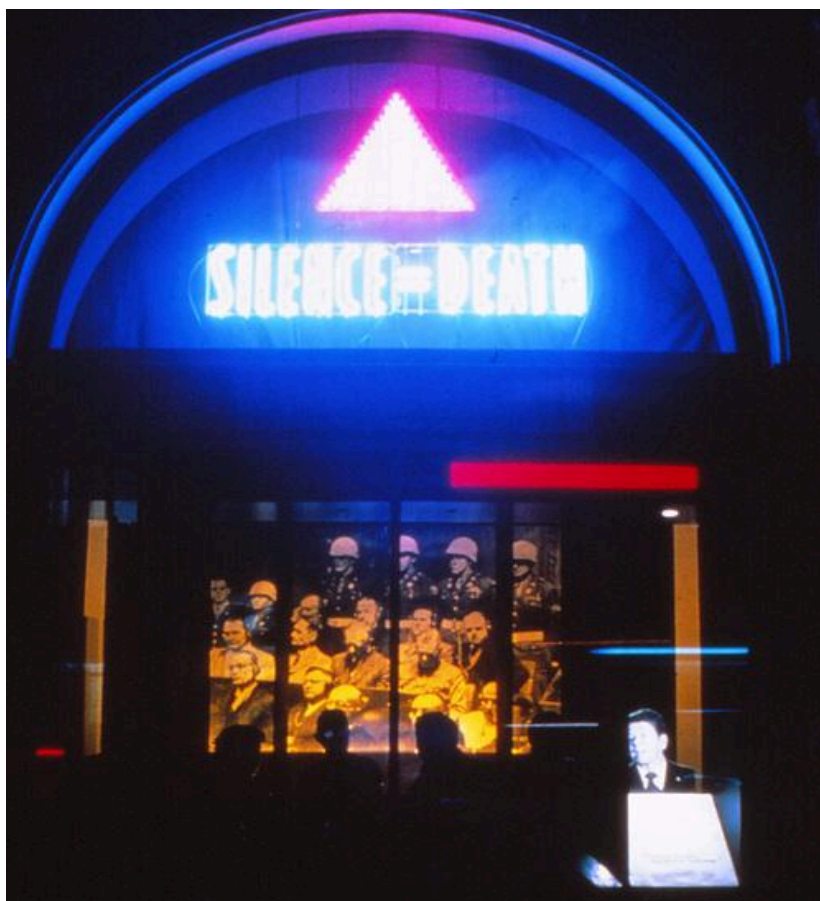


Figura 7. *Let the record show...* (1987). Fonte: Gran Fury

Destaco aqui algumas citações presentes no pedestal, como a de Cory SerVaas, que fora escolhida para estar na Comissão Presidencial da

aids: “é uma ação patriótica fazer o teste de aids e ser negativo” e de um cirurgião anônimo que afirmou em julgamento “nós odiávamos viados por uma questão emocional. Agora, temos um bom motivo”<sup>52</sup>.

O pedestal de Ronald Reagan (destacado na imagem acima) estava em branco, referenciando o vazio inquietante de sua liderança durante os seis anos iniciais da epidemia, contrastando o discurso desumano com a recusa deliberada de Reagan em reconhecer ou agir sobre a doença, chamando a atenção para as consequências da complicidade e, obviamente, do silêncio do presidente. A instalação também contou com um pequeno letreiro digital que trazia a tradicional palavra de ordem: “*ACT UP. FIGHT BACK. FIGHT AIDS*” (Aja. Lute. Combata a aids), além breves notícias, número de mortos e denúncias, como o exemplo a seguir:

Até o dia de ação de graças de 1987, 25.644 mortos... AIDS...  
Presidente Reagan: "Pedi ao Departamento de Saúde e Serviços Humanos para determinar o mais rápido possível a extensão em que o vírus da AIDS penetrou em nossa sociedade" (Crimp, 1988, p.11. tradução nossa)<sup>53</sup>.

O triângulo fúcsia (usado pelos nazistas para identificar homossexuais no campo de concentração) invertido do *SILENCE = DEATH* atrelado ao Julgamento de Nuremberg insinuava que a violência por trás da inação e/ou do discurso moralista era uma reminiscência da violência nazista da Segunda Guerra Mundial — colocando a crise e a resposta estado-unidense ao lado dos horrores da história. *Let the record show...* foi uma acusação e demanda por ação, onde a história e a arte convergiram para desafiar os políticos e mobilizar o público. Durante o período da instalação, os artistas e designers do ACT UP “perceberam que o sistema da arte poderia ser uma ferramenta para a causa”, não para produzir peças para o sistema, mas para conseguir financiamento para os projetos, para o aluguel de espaços publicitários, etc, possibilitando a presença em espaços que “um coletivo como o nosso jamais teria recurso para adquirir” (Gran Fury, 1995).

---

<sup>52</sup> Citação original: “*It is patriotic to have the AIDS test and be negative*”; “*We used to hate faggots on an emotional basis. Now we have a good reason*”.

<sup>53</sup> Citação original: “*By thanksgiving 1987, 25.644 known dead.....AIDS.... President Reagan: “I have asked the Department of Health and Human Services to determine as soon as possible the extent to which the AIDS virus has penetrated our society”*”.



Há uma linha muito tênue entre arte, design e propaganda nos trabalhos do Gran Fury. O coletivo é descrito por Finkelstein como artístico, no entanto, a palavra “propaganda” aparece de forma recorrente durante seu estudo. Suas obras (e/ou peças gráficas) inspiradas em obras de Jenny Holzer, Barbara Kruger, entre outras artistas que, entre as décadas de 1970 e 1980 questionavam os modos de representação e subverteram os ideais tradicionais sobre originalidade e autenticidade da obra de arte. Um breve exemplo para relacioná-los seria o letreiro informativo presente no *Let the record show...*(1987) com os clássicos *Truisms* (1978-1987) de Holzer; porém, se as frases de Holzer estão abertas à uma compreensão diversificada pelo público, a escrita do Gran Fury é objetiva e pungente [fig.8]. Por outro lado, o trabalho da multidisciplinar Barbara Kruger foi “descaradamente copiado” (Lowery, 2022, p.204) pelo coletivo que, assim como Kruger, incorporava a estética da propaganda, utilizando fotografias sobrepostas por frases de impacto — e tipografias em negrito — para criticar o poder e a sociedade americana [fig.9-10].



Figura 8. Jenny Holzer, *Truisms* na Times Square, Nova Iorque, 1982. Fonte: Public Art Font.



Figura 9 e 10: Barbara Kruger, *Untitled (Your gaze hits the side of my face)*, 1981; *Gran Fury, Read My Lips* (1988). Fonte: Artsy; The New York Public Library.

Para servir de auxílio aos projetos e objetivos do ACT UP, o coletivo utilizava estratégias propagandísticas que, ao invés de visarem a venda de algum produto, tinha como intuito educar e “seduzir o espectador” (*ibidem*). Com o passar do tempo e com a influência de Marlene McCarty, o coletivo buscou não somente usar as táticas marginalizadas (como o lambe-lambe), mas também falar de um local de poder; por isso, o Gran Fury assume alguns outdoors de Nova Iorque e placas publicitárias de ônibus, como acontece com *Kissing Doesn't Kill* (1989). O coletivo sabia que não precisava convencer e educar somente os cidadãos afetados pela epidemia, mas também o grande público.

O Gran Fury adere ao que participantes e críticos chamam de “design de guerrilha” e funcionando como um “ministério de propaganda não-oficial” do ACT UP (Mesquita, 2024, p.20). O público não perceberia que estava diante de uma intervenção do coletivo por conta da sua camuflagem institucional “fazendo as pessoas pensarem que estavam vendo uma propaganda real e depois, percebendo pela mensagem, que estavam vendo algo radical” (McCarty *apud* Lowery, 2022, p.201). Assim como Kruger, o coletivo aproveitava o apoio de instituições artísticas para financiar suas obras engajadas. Como brincavam Mark Simpson e Michael Nesline (*ibidem*, p.203), o coletivo promoveu um “ato de Cinderela”, pois essas instituições financiavam suas ações e, em troca,

podiam se promover como apoiadoras de uma causa nobre. No entanto, as instituições não podiam adquirir algo comercializável, já que o trabalho do Gran Fury, com sua abordagem marginal e subversiva, não se encaixava nas lógicas convencionais do mercado de arte.

O beijo era um pacto de amizade na cultura do ACT UP e, em *Kissing Doesn't Kill*, o coletivo, além de remeter à prática da coalizão, rebate a narrativa do pânico de que um simples beijo pode transmitir o vírus do HIV. “Nos beijamos em uma demonstração agressiva de afeto. Nos beijamos para protestar contra o preconceito cruel e doloroso que afeta a vida de lésbicas e gays”, constata o ACT UP em um de seus panfletos do *Why We Kiss* (circa 1980), “beijamos para que todos que nos vejam sejam forçados a confrontar sua homofobia”. Em diálogo direto com a coalizão, a circulação de *Kissing Doesn't Kill* nas laterais dos ônibus de Nova Iorque, Chicago e São Francisco tornou necessário que o Gran Fury construísse um pôster simples e impactante.

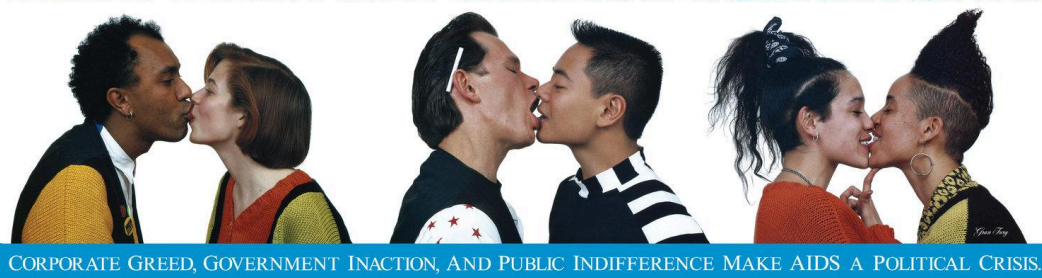
Para André Mesquita (2024), o poster é um anti-outdoor que, ao emular o estilo das propagandas da marca Benetton, produz o “*cultural jamming*” tão popular da década de 1990 ao se apropriar do design de uma marca para criticar o consumismo e o capitalismo promovido pela indústria. Referenciando as cores contrastantes e fundo branco incandescente das campanhas da marca italiana, o poster contava com seis membros do ACT UP, separados em um casal lésbico, gay e heteronormativo [fig.11]. O slogan “*Beijar não mata: a ganância e a indiferença, sim*” era seguido, originalmente, pela legenda “*a ganância corporativa, a inação do governo e a indiferença pública fazem da aids uma crise política*”<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Gran Fury: *Kissing doesn't Kill: Greed and Indifference Do. Corporate Greed, Government Inaction and Public Indifference Makes AIDS a Political Crisis*. 1989.



## KISSING DOESN'T KILL: GREED AND INDIFFERENCE DO.



*Gran Fury*

Figura 11: Gran Fury: *Kissing doesn't Kill* (1989). Versão com legenda completa. Fonte: Gran Fury.

A legenda foi retirada a pedido de uma das patrocinadoras da ação, a amfAR, por razões financeiras e, claro, políticas. Nesse momento, o coletivo teve que decidir entre se comprometer ou desaparecer, como argumentou McCarty em entrevista a Jack Lowery (2022, p.212). Contudo, o poster mostrou a diversidade do ACT UP e, objetivamente, levantou debates por onde passou; é preciso ressaltar que o *Kissing Doesn't Kill* foi feito dois anos antes do primeiro beijo lésbico e onze antes do primeiro beijo gay na televisão americana. Era, de fato, uma imagem impensável para muitos, uma realidade completamente marginalizada e invisibilizada pela sociedade estado-unidense.

Não é de se surpreender, principalmente sem a legenda, o projeto ser visto como algo nefasto e vazio, que queria “promover o estilo de vida gay” para jovens e crianças a fim de recrutá-los, como deixou explicitado o vereador de Chicago, Robert Shaw. Em junho de 1990, o Senado de Illinois fez um projeto de lei proibindo qualquer poster que demonstrasse contato físico entre pessoas do mesmo sexo — o que foi apelidado de “projeto de lei Gran Fury” pelo fundador do coletivo, Avram Finkelstein. O projeto foi aprovado e enviado para a Câmara dos Deputados dois dias antes da edição da *Pride Parade* de 1990. Em protesto, a Marcha de Orgulho ficou repleta de cartazes de *Kissing*, e culminou em um grande beijação na sede da autoridade de trânsito de Chicago (CTA). Apesar do projeto não ter sido aprovado pela Câmara, os posters foram depredados dos ônibus em menos de 48 horas e, tanto o debate quanto o vandalismo

fez com que os jornais reproduzissem o beijo de três casais e a mensagem do coletivo, fazendo-o atingir mais pessoas do que puderam prever no início do projeto.

Algo semelhante aconteceu com as fotomontagens do dadaísta John Heartfield na Alemanha nazista. Subvertendo a simbologia nazista, Heartfield expunha suas contradições e propagava uma visão comunista ao combinar imagens icônicas com frases de impacto que, muitas vezes, estampavam as capas da AIZ, revista ilustrada dos trabalhadores, disponível nas bancas de jornais do país.



Figura 12: John Heartfield (Helmut Herzfeld), *5 Finger hat die hand* (1928).

Seu trabalho mais famoso, *5 Finger hat die Hand* [fig.12], é uma fotomontagem composta pela mão de um trabalhador que ataca o espaço visual e do espectador — não é uma mão que exerce somente função maquinária, é uma mão que quer alcançar algo. No caso, com a legenda, fica claro: “A mão tem cinco dedos. Com Cinco dedos você agarra o inimigo”. Na tentativa de intimidar o artista, os nazistas acabaram divulgando ainda mais o seu trabalho, o que Heartfield viu como “um grande triunfo” (Schultz *apud* Pound, 2020). Sua abordagem estética e

linguística influenciou diretamente artistas como Barbara Kruger e coletivos como Gran Fury, que também reapropriaram imagens e slogans para confrontar o poder político e social de suas épocas.

O impacto das obras engajadas do Gran Fury vai além da subversão visual. Como apontado por Vito Russo em seu célebre discurso “*Why We Fight*”, — no qual ele diz “*se estou morrendo de alguma coisa, estou morrendo de homofobia*” —, a verdadeira epidemia por trás da crise era o moralismo cristão, homofobia, racismo e burocracia enraizada nas políticas e na indiferença pública.

Se estou morrendo de alguma coisa, estou morrendo de Jesse Helms. [...] Se estou morrendo de algo, estou morrendo por causa do presidente dos Estados Unidos. [...] Se eu estou morrendo de alguma coisa, é pelo fato de que o número de homens brancos heterossexuais ricos que pegaram aids não é o suficiente para que alguém dê a mínima (Vito Russo, 1988)<sup>55</sup>.

Tanto o coletivo quanto o ACT UP sabiam que a arte, somente, não era o suficiente (1988), como é bem explicitado nos cartazes completados por letras garrafais “tome ação direta e coletiva para acabar com a crise da aids” [fig.13]. O ativismo artístico do ACT UP, embasado pelas obras do Gran Fury, tinham o ideal de ampliar o poder e o trânsito da arte para além de sua institucionalidade e modelos pré-fabricados, impulsionando seus espectadores a tomar as rédeas da política como algo diário, principalmente durante a epidemia. O Gran Fury, em uma de suas apresentações, afirma a intenção de que, durante a epidemia, a ideia de uma produção cultural isolada do cenário sócio-político e/ou “do artista solitário no ateliê” não poderia refletir as possibilidades, a sensação e a mobilização de uma ação coletiva (Gran Fury, 1992)<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> Citação original: “*If I'm dying from anything, I'm dying from homophobia. If I'm dying from anything, I'm dying from racism. [...] I'm dying from Jesse Helms. If I'm dying from anything, I'm dying from the President of the United States. [...] If I'm dying from anything -- I'm dying from the fact that not enough rich, white, heterosexual men have gotten AIDS for anybody to give a shit*”.

<sup>56</sup> GRAN Fury. Uma Apresentação. In \_\_ MESQUITA, Andre; ESCHE, Charles; BRADLEY, Will. Arte e Ativismo: Antologia. São Paulo: MASP: Afterall. 2001. 568 p.

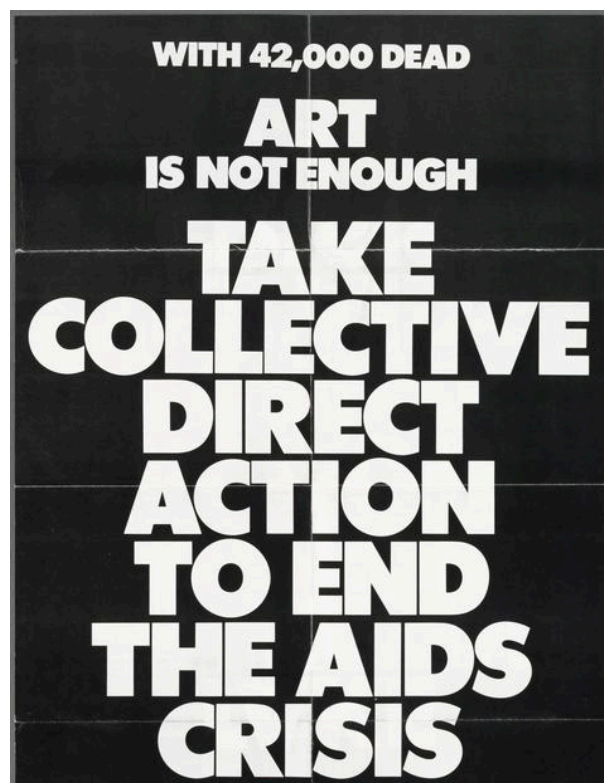


Figura 13. Gran Fury, *Art is not enough* (1988).

Criticando uma possível compreensão artisticamente positiva do nefasto período, o ativista e teórico Douglas Crimp em seu livro “*AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*” (1988), critica certas iniciativas no âmbito sócio-cultural, afirmando que “arrecadar dinheiro é a resposta mais passiva dos praticantes culturais a uma crise social, uma resposta que perpetua a ideia de que a arte em si não tem função social (além de ser uma mercadoria)”<sup>57</sup> (p.6). Para Crimp, a arte pode salvar vidas estando atrelada a uma contra-narrativa que combata a opressão, o silêncio e a indiferença.

O tema da ganância corporativa e inação governamental sempre foi algo debatido e presente na luta do ACT UP e, consequentemente, nas peças gráficas do Gran Fury. Os protestos contra o monopólio da indústria farmacêutica e a FDA geraram ações emblemáticas, como a chuva de dinheiro falso, *die-ins* e a marca de uma mão ensanguentada. As notas fotocopiadas do coletivo — presente em uma ação em Wall Street —

---

<sup>57</sup> Citação original: *Raising money is the most passive response of cultural practitioners to social crisis, a response that perpetuates the idea that art itself has no social function (aside from being a commodity)*



continham mensagens impactantes, como “f\*\*\*-se o seu lucro”, “sua negligência maligna mata!”, “homens heterossexuais não pegam aids... não aposte nisso” [fig.14].



Figura 14. Gran Fury, *Wall Street Money*, 1988.

Os posters e cartazes com a mão ensanguentada culpando nomeadamente a FDA (Food and Drug Administration, responsável pelo saúde e serviços humanos), Stephen Joseph (comissário de saúde de Nova Iorque que subnotificou o número de casos), afirmando que o governo, de modo geral, tinha “sangue em suas mãos”, fazendo com que a ação fosse um método pungente, provocando reações no público geral que se deparava com os posters e as marcas em paredes, postes, caixas de correio, etc [fig.15 - 16].



Figura 15 - 16. Gran Fury. *The Government Has Blood on Its Hands*, 1988.

Além do fator visual, as ações do ACT UP geravam projeção midiática, como ocorreu após as manifestações (e prisões) em Wall Street e na sede do FDA, criando uma pressão extra no governo e nas indústrias farmacêuticas, resultando na possibilidade que ativistas do ACT UP participassem de reuniões sobre os tratamentos.

Dias após os ativistas entrarem em Wall Street protestando contra a ganância da indústria, a Burroughs Wellcome, fabricante o AZT — único medicamento liberado pelo governo até aquele momento e o mais caro de todos os tempos — abaixou o preço em 20%: o gasto individual dos pacientes saiu de 10 mil dólares por ano para 8 mil.

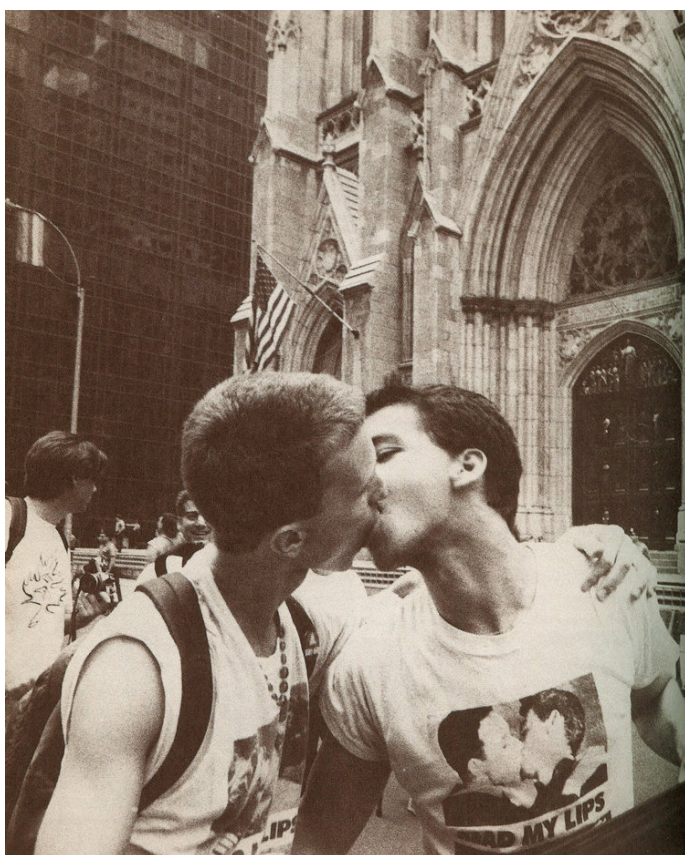


Figura 17. Participantes da demonstração contra o Cardeal O'Connor se beijam em frente à Igreja St. Patrick, ambos com *READ MY LIPS* estampado em suas camisas. Os *kiss-ins* eram comuns durante as manifestações do ACT UP. Dezembro, 1989. Fonte: Gran Fury.

O ACT UP e o Gran Fury propagaram a ideia que “todas as pessoas com aids são inocentes”, desafiando a narrativa conservadora que associava gays, lésbicas e usuários de drogas intravenosas como merecedores da doença e um risco para a sociedade. Ao mesmo tempo, o Gran Fury e o ACT UP exigiam uma redefinição da representação social e visual da aids, buscando expandir a noção de quem poderia se infectar

através do HIV e, além disso, também mantiveram uma representação positiva do desejo queer e da libertação sexual; não poderia voltar, depois de décadas de lutas e revoltas, a gerar vergonha e temor [fig.17].

As imagens de teor sex-positive criadas pelo coletivo contestavam a representação de pessoas com aids (PWA) como extremamente frágeis, à beira da morte, “alienígenas, patéticas, monstruosas” (Meyer, 1995, p 54) — uma estratégia que visava gerar pânico, distanciando ainda mais o público geral do chamado “grupo de risco”.

Tanto o ACT UP quanto o Gran Fury subverteram as formas de comunicação e ativismo social e visual, criando campanhas e manifestações que desafiaram as normas da sociedade americana após a “revolução” de Reagan, que recuperava o moralismo cristão ortodoxo. Como visto, através de símbolos recuperados e com a atualização da propaganda tradicional e crítica ao governo e às corporações, o Gran Fury comumente forçava o espectador a reconsiderar seus preconceitos sobre o vírus do HIV e a homossexualidade.

As ações do ACT UP, como os *die-ins* e protestos em ruas movimentadas e em locais simbólicos como a Casa Branca e hospitais, interrompiam a vida cotidiana para romper com o ciclo de ignorância e apatia que envolvia a epidemia. Em uma cena do documentário *How to Survive a Plague* (2012), um ativista em papel de liderança avisa aos seus companheiros “não tenham medo da mídia, nós falaremos com o público através dela” (min 00:43:24), reforçando o intuito de fazer a população estado-unidense encarar a dor e a morte através do uso e subversão da comunicação social.

A partir de 1987, o ACT UP começou a se consolidar como uma presença constante e inescapável na vida americana. Esse impacto político foi tão profundo que, conforme a organização se tornava mais visível, houve uma correlação direta entre seus esforços e o aumento significativo do orçamento federal para pesquisas sobre a AIDS. Antes do ACT UP, entre 1981 e 1986, o governo Reagan, além de negligenciar a crise, tentou reduzir o orçamento para pesquisas sobre a AIDS, mesmo com o número de mortos duplicando ou triplicando a cada ano.

No entanto, a constante pressão do ACT UP influenciou a diminuição dos cortes. Exemplo disso é que, em 1991, o orçamento do Instituto Nacional de Saúde para a AIDS havia quadruplicado, alcançando quase um bilhão de dólares por ano. Isso demonstrava que o ativismo constante e disruptivo do grupo foi fundamental para mudar o comportamento do governo em relação à crise (Lowery, 2022, p.15).

Nem o Gran Fury nem o ACT UP estavam interessados em lamentos ou melancolia. Suas obras, manifestações e discursos visavam provocar uma reação emocional e política no espectador, incentivando a revolta contra a gestão necrogovernamental que, através do medo e da melancolia coletiva, buscava apenas gerar passividade e inação. Os funerais públicos e a ação de jogar as cinzas no jardim da Casa Branca (1992) representavam a restituição da visibilidade e da subjetividade das vítimas, rompendo com a padronização de um único “rosto” para a epidemia. A luta coletiva, marcada pela raiva e pela recusa ao silêncio, buscava o reaparecimento do outro — dignificando aqueles que haviam sido apagados — como condição para o reaparecimento de si. Como observado em diversos posters do Gran Fury e ações do ACT UP, o objetivo do coletivo e da coalizão era enfurecer o público e incitá-lo a uma ação política contra o silêncio e a melancolia impostos pelo necrogoverno estado-unidense.



## 2.2 “*The Quilt is where Jeff is*”: NAMES Project e Quilt Memorial

A negligência e ignorância do governo e da sociedade tornava praticamente impossível o enterro das vítimas do vírus. Dois métodos eram comumente utilizados para o manejo dos corpos afetados pela aids e suas complicações durante o auge da crise: embalsamento e cremação. Enquanto a cremação aparece como a opção mais utilizada e mais econômica, diretores funerários e embalsamadores frequentemente buscaram explorar a situação para obter lucro com o manejo desses corpos ao cobrar uma “taxa extra” para “descontaminação” que poderia chegar a \$1.000 dólares (The Buffalo News)<sup>58</sup>. Em contrapartida, é também verdade que muitas funerárias se recusavam completamente a aceitar os corpos vitimados pelo vírus — o que levou a criação de uma lista de funerárias que aceitavam cuidar dos corpos sem qualquer diferenciação.

No final da década de 1980, o vírus já havia sido compreendido como “frágil” em si só e, por isso, “não sobrevive por muito tempo depois que a pessoa morre”, como afirmado pela epidemiologista Marge Eichler a jornalista Sharon L. Bass, do The New York Times (1987)<sup>59</sup>. No entanto, as funerárias alegavam que o vírus continuava a ser “virulento” mesmo no post-mortem e, por isso, a manipulação desses corpos percebidos como “voláteis, sépticos e contaminados” era vista como um risco a sanitização do ambiente e a vida dos trabalhadores e dos visitantes – o que ocasionou que funerárias impedissem a abertura dos caixões ou, então, afirmasse que tudo deveria ser queimado após o embalsamento ou cremação (Buffalo News, *op.cit*).

Apesar do temor baseado no risco infeccioso, a mesma preocupação e taxa extra não se aplicava no trato de corpos com hepatite B e tuberculose. Segundo estudos da Administração Federal de Segurança e Saúde Ocupacional (*Occupational Safety and Health Administration* – OSHA) lançado em 1987, a hepatite B (HBV) apesar de

---

<sup>58</sup> THE BUFFALO NEWS. *Two Funeral Homes Accused of AIDS Bias Refused To Bury Man, Family Says*. 13. Set, 1992. Disponível em: <[https://buffalonews.com/news/two-funeral-homes-accused-of-aids-bias-refused-to-bury-man-family-says/article\\_32dc1066-ac58-55a1-8144-7cf1800894de.html](https://buffalonews.com/news/two-funeral-homes-accused-of-aids-bias-refused-to-bury-man-family-says/article_32dc1066-ac58-55a1-8144-7cf1800894de.html)> Acesso em: 24 Nov. 2024

<sup>59</sup> THE NEW YORK TIMES. *Funeral Homes Accused Of Bias On AIDS*. 15 Nov 1987. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1987/11/15/nyregion/funeral-homes-accused-of-bias-on-aids.html>>. Acesso em: 24 Nov. 2024

ser transmitida pela mesma maneira que o vírus da aids (contato sexual; partilha de agulha, exposição direta ao material biológico na corrente sanguínea, etc), infecciona “cerca de 8.000 a 12.000 profissionais de saúde por ano”, resultando em uma média de 200 mortes em decorrência do avanço da doença (OSHA, 1987)<sup>60</sup>.

Conforme o mesmo estudo apresenta, os casos de transmissão do HIV entre vítimas e profissionais de saúde representavam “um risco pequeno, mas real”, que, naquele momento, totalizava 9 casos (Bass, 1987). Independentemente da diferença de valores — tanto morais quanto financeiros — atribuídos às doenças, o CDC recomendava as mesmas práticas de prevenção para agentes de saúde. Tanto para o vírus da Hepatite B quanto para a aids, orientava-se que “todos os fluidos e tecidos corporais devem ser considerados potencialmente infecciosos” (OSHA, 1987).

Em entrevista para o *New York Times* (Bass, 1987), o vice-presidente da principal fornecedora de equipamentos de segurança para as funerárias de Massachusetts, Mike Dodge, afirmou que o kit oferecido pela *Dodge Chemical Company* custava menos de vinte e dois dólares. O vice-presidente atribuiu o preço exorbitante cobrado por casas funerárias exclusivamente ao fato da aids ser acompanhada por um estigma social — tendo em vista que, a precaução universal necessária sempre conta com o uso de luvas e vestimentas (*ibidem*). Com a falta de regulamentação governamental que, naquele momento, impedissem o superfaturamento diante da epidemia, os próprios movimentos sociais compilaram listas de casas funerárias seguras em diversos estados.

Desse modo, é possível afirmar que a crise da aids não melancolizou a população afetada somente através do silêncio e da omissão do negogoverno de Reagan e Bush, mas através da discriminação tanto em vida quanto na hora de sua morte, com o lucro das funerárias sobre seus corpos. Além do papel das funerárias, o longo processo da “perda de si” (dessubjetivação do falecido) e perda do Outro

---

<sup>60</sup> Panfleto *Worker Exposure to AIDS & Hepatitis B*, U.S Department of Labor, Occupational Safety and Health Administration, 1987. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/216507998803600312>> Acesso em: 02 dez. 2024

(dos amigos, parceiros, etc) é também intensificado pela recusa da família em aceitar a sexualidade na vida real de seus filhos (as; es).

Na reportagem de Jane Gross para o New York Times (1987)<sup>61</sup>, há relatos de parentes que armaram um tipo de emboscada para os namorados de seus filhos. O reverendo e capelão do St. Luke's-Roosevelt Hospital Center, Timothy Marshall, revela que uma das famílias alugou uma segunda limousine, exclusiva para o parceiro da vítima de aids; o motorista acelerou o carro e fez o parceiro perder o enterro. O estranhamento entre os dois mundos da vítima, segundo o reverendo, frequentemente tornava necessário a realização de dois velórios — um para os parentes e outro para amigos. O Rev. Marshall relembra do caso em que um companheiro que, após testemunhar e cuidar de seu parceiro em todos os estágios da doença, abandonou o velório por se sentir completamente excluído pela família biológica, que o ignorou e não lhe ofereceu qualquer suporte emocional (*ibidem*).

A questão da economia-política da morte abordada por Achille Mbembe e ampliada por Fábio Luis Franco em sua tese é, resumidamente, a gestão da morte pelo Estado e por grupos paralelos que transformam a morte em uma *commodity*. Se Mbembe faz referência a grupos terroristas, narcotraficantes e afins, Franco expande esse poder de decisão sobre a morte-mercadoria ao citar também a “administração dos rituais fúnebres”, o sepultamento/velório e “a distribuição dos cuidados médicos a pacientes terminais, o que levou a criação de empresas especializadas nesse setor de mercado” (Franco, 2019, p. 90).

A aplicação dessa distinção (ou exceção) se dá a partir do discurso 'sanitário' e, até mesmo, moralizante, empregado pelas funerárias e pela sociedade, se considerarmos o peso que o estigma social atrelado à aids teve na prática desta taxa extra para “descontaminação” (lê-se: lucro sobre a morte).

O secretário de saúde dos Estados Unidos na época, Edward Brandt (1981-1984) em conferência de imprensa declarou a seguinte

---

<sup>61</sup> THE NEW YORK TIMES. *Funeral For AIDS Victims: Searching For Sensitivity*, 13 Feb. 1987. Disponível em <https://www.nytimes.com/1987/02/13/nyregion/funerals-for-aids-victims-searching-for-sensitivity.html>>. Acesso em 23 Nov. 2024

frase: “não há razão para pânico entre o público em geral” — reforçando, na década de 1980, a ideia do vírus do HIV como algo que transitaría em comunidades específicas e, por isso, não representaria risco para a *população*. A cisão entre público em geral *versus* a minoria da epidemia remonta o *Povo e povo* de Agamben, o “*fazer viver e deixar morrer*” da biopolítica foucaultiana. É, por fim, aquele que coloca em risco a nação — o estrangeiro, “o não-nós, o estranho” (Sontag, 2007, p.114). Esse modo de discurso, não apenas legitima a negligência e abandono, como reforça a vulnerabilidade de grupos minoritários, como aponta Judith Butler:

Em décadas recentes, por causa da aids, todos perdemos, mas existem outras perdas que nos afligem devido a doenças e conflitos globais; e existe também o fato de que mulheres e minorias, incluindo minorias sexuais, são, como comunidade, sujeitas à violência, expostas à sua possibilidade, se não à sua concretização (Butler, 2019, p.40).

A desumanização do Outro, neste caso, gera o que a filósofa norte-americana chama por “melancolia gay”, que “contém uma raiva que pode se converter em expressão política” (Butler, 2017, p. 156) representada neste capítulo tanto pelo ACT UP e Gran Fury, quanto pelo Quilt Memorial do NAMES Project, mesmo lidando com o luto e raiva de modos distintos. A melancolia gay, presente de forma intrínseca à sua vivência fora de um padrão heteronormativo, é também o motivo pelo qual parceiros perderam o direito de velar, junto à família enlutada, seu companheiro *in loco*, como visto em relatos da época:

A dessubjetivação dos mortos implica a recusa da possibilidade de serem pranteados. Do lado dos que permanecem vivos, dos seus familiares e parentes, essa impossibilidade de realizar o luto constitui formas de subjetividade melancolizadas (Franco, 2018, p.167).

O impedimento do luto público e, conseqüentemente, a melancolização dos vivos, ocorre por meio da valorização das vidas consideradas dignas de serem vividas — e, por extensão, pranteadas —, em oposição àquelas vidas vistas como indignas, espectrais, que sequer são reconhecidas como tal. A regulação da comoção condiciona “a maneira como interpretamos o mundo que nos cerca” (Asad *apud* Butler, 2015, p. 68), a ideia de merecimento, valor, indignação diante de injustiças, etc. O que Franco chama de “distribuição diferencial do luto”

perpassa a gestão dos corpos, das vidas que podem ou devem ser pranteadas e, conseqüentemente, memorializadas pelo coletivo e/ou pelo Estado. Ao falar sobre a questão do desaparecimento na ditadura militar, o autor discorre:

Afinal, ao dizer quais mortos serão lembrados, a necrogovernamentalidade definia os tipos de vínculos cujas perdas podem ser vividas socialmente como perdas reais e que, portanto, nos fazem falta; já as outras perdas, elas não existem nem no discurso, nem nos cemitérios, pois seus mortos também desaparecem sob a sigla NN<sup>62</sup>. São perdas irreais, mortos dessubjetivados, vidas que já estavam mortas. O destino delas é o mesmo de um objeto sem serventia: a disposição final (Franco, 2018, p.205).

Como afirma Butler em *Vidas Precárias* (2019), essa “hierarquia do luto” (p. 52) não apenas define o que pode ser lamentado, mas também molda quais histórias são legitimadas e perpetuadas pela sociedade. Frente a essa exclusão, o Act Up e Gran Fury buscaram sensibilizar e informar a população não-afetada por meio de uma linguagem objetiva e midiática. Tais estratégias, ao reivindicarem a memória e a dignidade das vítimas, romperam os limites pelo luto individual ou familiar, inserindo-se nos espaços públicos e governamentais. Da mesma forma, o NAMES Project, como veremos a seguir, utilizou o espaço coletivo para transformar a invisibilidade em memória ativa.

Para Butler, o Quilt representa uma afirmação da vida diante do sofrimento psíquico provocado por um luto indizível e invisibilizado. Por meio do reconhecimento público e da ritualização fúnebre realizada durante as cerimônias de abertura de seus milhares de painéis, o Quilt se torna “crucial para a sobrevivência, para a reunificação da comunidade, para a rearticulação das relações de parentesco e para a reestruturação dos laços de apoio” (2017, p.157). O NAMES Project, ao afirmar a vida e reconhecer a morte, simbolicamente assume o papel de um obituário coletivo, valorizando e humanizando as vidas perdidas, integrando-as como parte da memória da Nação. Afinal, em uma necrogovernamentalidade que se propõe a melancolizar os mortos e os vivos, o perigo do silêncio tende a ser o esquecimento.

---

<sup>62</sup> Abreviação oriunda da expressão *Nomen Nescio*, do latim, que significa “desconheço o nome”. A sigla é comumente usada em corpos não identificados.

### 2.2.1 AIDS Memorial Quilt: da origem à reparação de si e do Outro

O ano de 1987 é fundamental para compreender a movimentação social e política durante a crise da aids nos Estados Unidos. Foi o ano em que Ronald Reagan mencionou publicamente a palavra “aids” pela primeira vez — quando o país já acumulava mais de 21.000 mortes em decorrência do vírus (Capozzola, 2002, p.98). Além disso, é marcado pela instalação de *Let The Record Show...*, que culminou na criação do Gran Fury e consolidou a relação entre artes visuais, design e ativismo pelo ACT UP. Por fim, em 1987, Cleve Jones e Michael Feldman fundam o NAMES Project, uma organização que busca preservar a memória e reafirmar a subjetividade das vítimas, assim como a de seus amigos, amantes e familiares.

A ideia que origina o NAMES e o Quilt Memorial dá-se no distrito gay de Castro, em São Francisco, durante a procissão à luz de velas feita em 27 de novembro de 1985 em memória ao ex-prefeito e ao ex-supervisor da cidade, George Moscone e Harvey Milk, assassinados em 1978. No dia da procissão, Cleve Jones se deparou com a manchete do famoso *San Francisco Chronicle* sobre as mil mortes de moradores da cidade em decorrência do vírus da aids<sup>63</sup> e, naquele contexto do evento e diante da inação das autoridades, a ideia de um memorial surge a partir do propósito de evidenciar as então 20.000 mortes no território estado-unidense.

Jones tinha como objetivo desenvolver um método para individualizar cada vítima da doença — não como um rótulo redutivo (por exemplo, “homens gays”), mas como um indivíduo plenamente reconhecido: um amigo, parceiro, filho, filha, mãe, pai, tia ou outro vínculo afetivo importante. Para isso, na *candlelight* de 1985, pediu para que os participantes da procissão escrevessem em cartazes os nomes de amigos ou entes queridos que haviam falecido em decorrência da aids. Ao colá-los nas paredes do edifício federal de São Francisco, Jones relacionou visualmente esta intervenção com a de uma colcha de retalhos — prática tradicional da cultura americana [fig. 18]. Segundo o ativista:

---

<sup>63</sup> SAN Francisco Chronicle “1000 San Franciscans Dead of AIDS”

Foi uma imagem tão impactante, [...] O vento e a chuva despedaçaram alguns dos cartazes, mas as pessoas permaneceram ali por horas lendo os nomes. Foi então que percebi que precisávamos de um monumento, de um memorial. [...] Vamos pegar todas as nossas experiências individuais e costurá-las para criar algo que tenha força e beleza. (Jones *apud* Ruskin, 1988, p. 9)<sup>64</sup>.



Figura 18. Cartazes feitos durante o Candlelight, 1985. Cortesia do The NAMES Project Foundation.

No ano seguinte, Cleve Jones cria o primeiro painel em homenagem a seu amigo Marvin Feldman, falecido naquele ano. Este primeiro painel, assim como os seguintes, é composto de forma singela: o nome escrito com tinta spray em um tecido com fundo liso ou manualmente pintado [fig.19]. Com o passar do tempo, os painéis de 3x6 pés (o equivalente a aproximadamente 90 cm por 180 cm) começaram a ter uma confecção mais detalhada, se assemelhando com as colchas de retalhos tradicionais — feito com uma costura manual elaborada, múltiplas cores, tecidos sortidos, etc [fig.20].

<sup>64</sup> Citação original: It was such a startling image, [...] The wind and rain tore some of the cardboard names loose, hut people stood there for hours reading names. I knew then that we needed a monument, a memorial. [...] Let's take all of our individual experiences and stitch them together to make something that has strength and beauty.





Figura 20. Primeiros painéis feitos para o Quilt, incluso o painel de Cleve Jones em homenagem à Marvin Feldman, 1985. Fonte: Interactive AIDS Quilt. Disponível em: <https://www.aidsmemorial.org/interactive-aids-quilt>



Figura 21: Painéis do Quilt Memorial, circa 1991. Fonte: Interactive AIDS Quilt

A organização do NAMES Project procede os primeiros painéis do Quilt, sendo iniciado dois anos após o surgimento da ideia de Jones, e surge com a intenção de arrecadar fundos para auxiliar organizações relacionadas ao estudo sobre prevenção e educação a respeito da aids e, além disso, custear a manutenção das colchas de retalho, o que possibilita a longevidade física dos Quilts até a atualidade. A primeira exibição pública do Quilt também aconteceu em 1987 no National Mall, local visionado por Cleve Jones desde o início. A primeira exibição contou com cerca de 1.920 painéis, todos feitos por amigos e voluntários para serem expostos durante a Marcha pelos Direitos de Lésbicas e Gays em Washington, D.C. (Sturken, 1997, p.186).



O Quilt foi projetado para ser uma evidência, tanto do trabalho manual, como aponta Cleve Jones (*ibidem*), mas principalmente da materialidade dos números invisíveis e despersonalizados; de corpos que, na época, transformaram-se obrigatoriamente em cinzas e na catástrofe da crise em si. “É uma acusação”, afirma Jones, “trazemos evidências do desastre até a porta das pessoas responsáveis por ele”<sup>65</sup> (*ibidem*, p. 195). O Quilt, como veremos adiante, pode ser lido visualmente como um cemitério móvel, portátil e, por vezes, à céu aberto vala comum: ali estão os corpos das vítimas da inação do governo diante da epidemia e essa evidenciação foi uma tentativa de reunir e mobilizar a comunidade afetada, a mídia e os políticos. No documentário *Common Threads* (1989), o ativista Vito Russo aponta para a importância do *Quilt Memorial*, ele relata:

Às vezes, eu olho para a foto dele na minha mesa e penso: 'Onde diabos você está?' Ele deve estar em algum lugar, certo? Já se passaram quase três anos desde que Jeffrey morreu, e ainda hoje me pergunto onde ele está. Para mim, o Quilt é onde Jeff está. (*Common Threads*. 01:11:33)<sup>66</sup>.

Conforme mencionado nas páginas anteriores, a ignorância e o preconceito geraram —, além da alienação entre as pessoas com aids e seus familiares e parceiros —, a propagação da prática de cremação como a mais “segura”. Durante a crise da aids, a cremação deixou de ser uma escolha pessoal e negociada com os familiares para se tornar, na prática, uma imposição social. Este processo não desmaterializa somente o corpo, mas o seu local físico de luto, de visita e vigília e, desse modo, os milhares de corpos sucumbidos pelo vírus e inação governamental não deixam qualquer vestígio material, gerando um luto sem seu lugar de lembrança e pranto [fig.22]. Com isso, o Quilt é uma evidência do desastre ao mesmo tempo que possibilita um velório público, comunitário e ritualizado.

---

<sup>65</sup> Citação original: *It is very much an accusation (...) bringing evidence of the disaster to the doorstep of the people responsible for it*

<sup>66</sup> Citação original: “Sometimes I look at his picture on my desk and think, 'Where the hell are you?' He's got to be somewhere, right? It's been almost three years now since Jeffrey died, and still, every day, I wonder where he is. For me, the quilt is where Jeff is.”



Figura 22. Painel feito por Vito Russo em homenagem a seu esposo, Jeff Sevcik, no canto extremo esquerdo. Fonte: Interactive AIDS Quilt.

A abertura dos milhares de painéis pode ser lida como uma performance fúnebre. O desdobramento do Quilt inicia-se com oito voluntários designados para cada painel, a maioria deles também auxiliaram na construção das colchas. Vestidos com roupas de tom neutro, quatro voluntários abrem o canto superior do painel e posteriormente, o restante desdobra a parte inferior. Ao final, o grupo ergue o painel e o posiciona cuidadosamente no centro do *walking grid*, ajustando-o à disposição quadrangular do espaço.

Quando todos os painéis estão abertos e cada quadrado é preenchido, os nomes das vítimas são lidos em voz alta, em meio a um silêncio solene mantido pelos visitantes. Esse ato não apenas recorda as milhares de vidas perdidas, mas também carrega um simbolismo poderoso de luto coletivo e protesto civil. Por ser diante de locais políticos, o evento desafia diretamente a inação governamental (Gambardella, 2011, p. 215). A chamada dos nomes é um gesto de resistência contra o silêncio imposto pela morte e pelas administrações Reagan-Bush — o nome é também aquilo que torna essas pessoas reais e, como afirma a crítica estado-unidense Marita Sturken, ao nomear os mortos, “o Quilt constrói um contador coletivo de corpos” (Sturken, 1997, p.186).

Quando pensei no Quilt, estava pensando em termos de evidência. Foi em uma conversa na Castro Street com meu amigo Joseph, que agora está morto, quando surgiu a notícia de que havia mil mortos em São Francisco em 1985 — se isto fosse um campo e houvesse mil corpos deitados aqui, e as pessoas pudessem vê-los, elas teriam que reagir de alguma forma (Jones, *apud* Sturken, *ibidem*, p.196)<sup>67</sup>.

A tradição das colchas de retalhos na cultura dos Estados Unidos da América é frequentemente menosprezada como uma simples expressão artesanal, mas carrega um forte teor histórico, prático e político. Como argumenta a historiadora da arte Katy Hessel em *The Story of Art Without Men* (2022), o *quilting* transcende seus propósitos funcionais e artísticos, servindo como uma ferramenta política em seu “meio historicamente dominado por mulheres”, representando tanto uma expressão pessoal quanto uma resistência coletiva” (*ibidem*). Esse aspecto é fortemente corroborado por Loretta Pettway Bennett, integrante do histórico coletivo *The Gee’s Bend* <sup>68</sup>, que ressalta o *quilting* como uma prática que vai além de sua funcionalidade inercial, funcionando como uma expressão da história, das emoções e da personalidade de quem o cria.

---

<sup>67</sup> Citação original: “When I thought of The Quilt I was thinking in terms of evidence. It was a conversation on Castro Street with my friend Joseph, who is now dead, when the story came out that there were one thousand dead in San Francisco in 1985 — if this were a meadow and there were one thousand corpses lying out here and people could see it, they would have to respond on some level.”

<sup>68</sup> Quiltmakers de uma comunidade afro-americana exclusivamente feminina, a maioria sendo descendente de pessoas escravizadas. The Gee’s Bend, unidas pelo espírito do tecido, fazem colchas desde o início do século XX, de geração a geração, na cidade de Boykin, no Alabama.

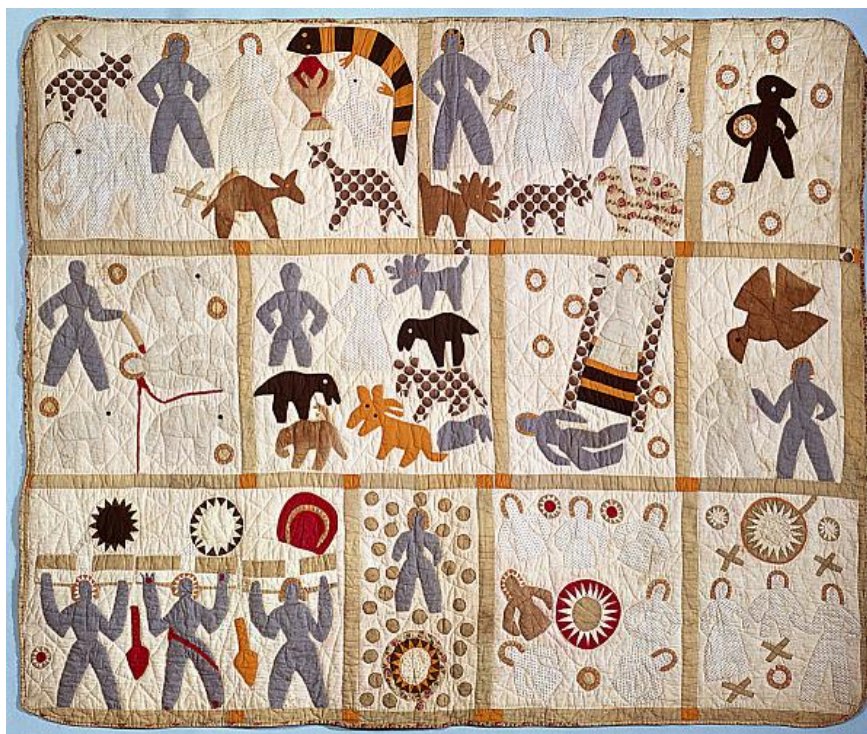


Figura 23. Harriet Powers, Bible's Quilt. 191 cm x 227 cm 1885-1886. Fonte: National Museum of American Art.

O *quiltmaking* também tem um propósito educacional e tem sido, desde o século XVIII, um meio para contar histórias e defender ideais abolicionistas e feministas. Figuras como Harriet Powers [fig.23], as mulheres de Gee's Bend e Susan B. Anthony utilizaram a colcha para transmitir tais mensagens, transformando o *quiltmaking*, como afirmou a crítica Lucy Lippard, na "principal metáfora visual para a vida e a cultura das mulheres" (Lippard apud Hawkins, 1993, p.767). Quando Cleve Jones pensou pela primeira vez em criar um memorial, inspirado pelo painel de cartazes, lembrou-se das colchas de retalhos — especialmente da colcha de sua avó, confeccionada por sua tataravó e reparada pelas mãos de várias mulheres de sua família ao longo das décadas. Essa lembrança evocou imediatamente “uma memória calorosa e reconfortante” que acabou sendo de extrema importância para sua concepção do projeto (Jones, 1988)<sup>69</sup>.

O *AIDS Memorial Quilt* incorpora a máxima feminista enraizada em sua tradição: *o pessoal é político* (*personal is political*)<sup>70</sup>. A resposta tecida

<sup>69</sup> THE LOS ANGELES TIMES. *AIDS Quilt Comforting U.S. Grief*. 22 Mar. 1988. Disponível em: <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1988-03-22-vw-1891-story.html>> Acesso em: 02 Dez. 2024

<sup>70</sup> O “*personal is political*” foi um dos slogans principais do feminismo de segunda onda nos Estados Unidos, além do movimento negro, estudantil e dos direitos civis. A expressão aponta a

pelo Quilt é de como a vivência e a memória pessoal é capaz de representar um luto e uma memória coletiva, demonstrando o impacto monumental da epidemia na sociedade estado-unidense. Outro ponto fundamental do Quilt é a “americanização da crise”. Como afirma Christopher Capozzola (2002), a colcha de retalho faz parte da “mitologia nacional americana”, presente desde as colchas de chita da Trilha de Oregon<sup>71</sup> e dos *freedom quilt* encontrados pela *underground railroad* (estações subterrâneas)<sup>72</sup> antes da Guerra Civil, no século XVIII. Segundo o autor, o Quilt tensiona a noção de que o vírus representa o “não-americano” ao integrar as vidas perdidas à tradição estética, narrativa e espacial do país. Exibido no National Mall em 1987 e no Elipse em frente à Casa Branca em 1988, o Quilt insere essas vidas nas categorias historicamente excluídas e invisibilizadas, reivindicando sua presença como parte da memória nacional.

Este é um símbolo tão caloroso e reconfortante, de classe média, da classe média americana. Cada família tem uma colcha de retalhos; e isso faz com que todos pensem nas suas avós. É disso que precisamos: precisamos que todas essas avós americanas queiram que estejamos vivos, que estejam dispostas a dizer que nossas vidas valem a pena ser defendidas. (Jones *apud* Capozzola, 2002, p. 97)<sup>73</sup>.

O ato de nomear e representar visualmente os nomes no Quilt pode ser entendido, especialmente no contexto da vilipendiação da crise da aids, como uma forma de “*coming out*”: uma afirmação pública de existência e identidade ou uma simples declaração de vida, como no caso de hemofílicos, ex-usuários de drogas injetáveis e outras vítimas do vírus. O nome carrega memória e identidade, ao mesmo tempo que combate a

---

indissociabilidade das experiências individuais e sociais como algo intrínseco, onde as questões íntimas e privadas — como sexualidade, direitos reprodutivos, etc — são atravessados por relações de poder e disputas políticas.

<sup>71</sup> Rota de Independence, Missouri até o Vale de Willamette, Oregon. Com quase mil quilômetros, a Trilha de Oregon (1840 - 1860) foi um corredor migratório responsável pela expansão territorial do Leste ao Oeste do país que, além dos benefícios econômicos e sócio-culturais, trespassou os territórios dos povos originários.

<sup>72</sup> Segundo a historiografia, os Quilts do Underground Railroad eram utilizados como forma de comunicação entre os escravizados africanos ensinando uma forma de escapatória através das rotas secretas de estações subterrâneas e esconderijos. O número estimado de pessoas que se liberaram através da rota é de 100.000.

<sup>73</sup> Citação original: “*This is such a warm, comforting, middle-class, middle-American symbol. Every family has a quilt; it makes them think of their grandmothers. That’s what we need: We need all these American grandmothers to want us to live, to be willing to say that our lives are worth defending.*”

ideia de uma única “face” para a aids, desafiando a desumanização e os estigmas impostos pela sociedade.

A reconstrução da subjetividade, desse Outro que não deixa de ser pertencente à nação, é cuidadosamente entrelaçada com aspectos da vida pessoal e, como afirma Peter Hawkins (1993), alguns painéis possuem uma característica semelhante a de hieróglifos, com “reconstruções de narrativas humanas que dependem tanto de associações privadas quanto de qualquer discurso público — histórias de vida que precisam ser decodificadas” (p. 770). O Quilt conta segredos, vestígios de intimidade e piadas internas; há cartas adicionadas ou escritas por linhas de tecido, peças de roupas favoritas que ajudavam a compor a identidade — roupas “sem donos”, mas jamais vazia de sentido, representando aquele ausente.

O Quilt Memorial é comumente comparado ao Memorial do Vietnã que se encontra nos limites do National Mall, em Washington D.C. No caso do Vietnam Memorial, a arquiteta Maya Lin inspirada nos monumentos da Primeira Guerra Mundial pensou em responder como as pessoas podem lidar com a perda e isso a levou a um projeto em formato V, com quase 60 mil nomes entalhados nos 140 painéis de granito preto (*ibidem*).

A intenção de Lin com os nomes e com a organização pelo dia de morte — ao invés de uma escolha alfabética — e com o material polido era que, com os nomes e o reflexo daquele que olha, o memorial se bastaria. No entanto, como estudado por Peter Hawkins, Maya Lin não levou em consideração o efeito que o Memorial teria nos vivos enlutados que, desde a inauguração em 1982, levam itens pessoais, rastro de identidade dos soldados estado-unidenses mortos na Guerra. Nas palavras de Hawkins, “o memorial transformou números em nomes, mas também ajudou a transformar a resposta nacional ao Vietnã” (1993, p.755).

Em contrapartida, o *AIDS Memorial Quilt* é uma forma de memorialização que tensiona a estrutura padrão de memoriais criados para suprir a narrativa institucional do Estado. O Quilt, como afirma Marita Sturken em *Tangled Memories* (1997), representa os indivíduos através



de itens pessoais que exemplificam sua existência e recuperam seus corpos em um momento pré-aids, antes da destruição causada pela doença e moralização dos conservadores, devolvendo-os à sua humanidade e “reinscreve-os como tocáveis, saudáveis e dignos” (Sturken, *ibidem*, p.198) [fig. 24].



Figura 24. Frame retirado do documentário *Surviving Voices* (2023), do National AIDS Memorial. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AHiQaVCnFvY&t=1484s>>

De acordo com Sturken, o toque e a mobilidade geral do Memorial Quilt o radicaliza totalmente diante da maioria dos monumentos através de sua fenomenologia e autoria comunitária, o que possibilitou a troca de memórias pessoais a fim de produzir uma memória cultural sobre a epidemia e o aprofundamento de debates sobre identidade, raça e moralidade (*ibidem*, p. 185). No período em que o toque físico era tido como um risco direto à vida, a recusa de abraços, danças e cuidados médicos era extremamente comum, como pôde ser visto em páginas anteriores. Nesta pesquisa foi encontrado — além de profissionais da saúde que ora se negavam, ora vestiam camadas e mais camadas de EPIs — amigos que se arrependem de não terem aceitado contato físico entre si quando tiveram a chance, por medo ou ignorância, como o ocorrido entre Vicki e Steven, registrado no Quilt e no catálogo *The Quilt: Stories from the NAMES Project* (1988) de Cindy Ruskin:

Steven tinha aids quando o conheci em 1981. Estávamos todos assustados com a doença dele. Ele tinha sido abandonado por seu amante e pela sua família. Ele era um homem muito

adorável. Sabíamos apenas que os fluidos corporais provavelmente espalhavam o vírus, mas não sabíamos quais fluidos (...) Uma vez, ele e eu estávamos dançando e quando uma música lenta começou a tocar, ele implorou para que eu o segurasse e dançasse com ele. Me implorou para abraçá-lo. Ele estava encharcado de suor e viu o medo em meu rosto por ter um contato tão próximo com ele. Estamos em 1987 agora e sei que segurar uma vítima de aids não vai me passar o vírus (Vicki Hudson *apud* Ruskin, *ibidem*, p. 45)<sup>74</sup>.

Em meio a esta reclusão causada, uma equipe no Hospital Geral de São Francisco criou a primeira ala dedicada ao tratamento exclusivo e humanitário de pacientes com aids, em 1983. A intenção da equipe, e principalmente do responsável, Cliff Morrison, era criar um lugar seguro e de compaixão. A prática da equipe considerava que, ao passo em que a cura era — e ainda é — impossível, o que eles poderiam fazer era oferecer um tratamento digno, repleto de cuidado, escuta e carinho. O documentário *5B (2018)* conta um relato de pacientes, ativistas e enfermeiros da equipe dialogando sobre a importância do toque físico da equipe médica:

Paciente 1: Eles chegam e pegam na minha mão... E eu, como falei, não tenho contato humano, não encosto em ninguém faz um ano. Quer dizer, você esquece do amor, você esquece de coisas assim... então, quando alguém toca em você, é tipo... uau!

George Kelly, ativista: E eles não estavam usando luvas, a equipe. E isso faz uma diferença enorme.

Mary Magee, enfermeira: Isso era algo tangível que você podia fazer — lavá-los, passar hidratante neles.

Paciente 2: Outras enfermeiras têm medo dos pacientes, usam todas essas luvas e coisas assim, máscaras... nessa enfermaria não, elas não têm medo de tocar em você ou de segurar sua mão (5B, dir. Dan Krauss, 00:15:05 — 00:15:45 minutos)<sup>75</sup>.

Como discutido na introdução deste capítulo, o melancólico se reconhece como tal diante da recusa e da falta de importância que o *outro*

---

<sup>74</sup> Citação original: "Steven had AIDS when I met him in 1981. We were all frightened about his sickness. He had been deserted by his lover and family. He was a very lovely man. We knew only that body fluids probably spread the virus but we didn't know what fluids (...) Once, he and I were dancing and when a slow song began to play, he begged for me to hold him and dance with him. To hug him. He was drenched in sweat, and he saw the fear in my face at coming in such close contact with him. It's 1987 now and I know that holding an AIDS victim is not going to give me the virus"

<sup>75</sup> Transcrição original: Patient 1: *They come in and grab my hand... And I, like I said, I haven't had any human contact for a year, I didn't touch anybody. I mean, you forget love, you forget things like that... so, when somebody does touch you, it's like...wow!* George Kelly, activist: *And they didn't have their gloves on, the staff. And that makes such a huge difference.* Mary Magee, nurse: *This was a tangible thing you could do – wash them, put moisturizer on them.* Patient 2: *Other nurses are afraid of their patients, wearing all these gloves and things, masks...not on this ward, they're not afraid to touch you or to hold your hand* (00:15:05 — 00:15:45 min).



— no exemplo citado por Maria Rita Kehl<sup>76</sup>, a mãe — lhe atribui. Nesse sentido, é possível relacionar que o toque físico dos profissionais de saúde da ala 5B representou, para os pacientes, o reencontro com o seu próprio valor e humanidade — com o que há de mais essencial e natural ao ser humano: o toque.

Assim, o que proponho neste tópico é que o *AIDS Memorial Quilt*, idealizado por Cleve Jones e costurado cuidadosamente pelas mãos de diversos amigos, amores, familiares e voluntários, enfim, pessoas que não se conheciam mutuamente, uniram-se em prol da coletividade, do luto e da memória. Esse cuidado comunitário recupera não apenas o “Outro” falecido, o não-americano, mas também o próprio sujeito que vivencia a perda e pode, ele mesmo, estar na condição de fazer o seu próprio painel. Desse modo, o Quilt representa a recusa da melancolização dos vivos como “quase mortos”, como vidas menores, desvalorizadas e não-pranteáveis.

Após sua exibição e difusão midiática, o Quilt viajou ao redor dos Estados Unidos em 1987 arrecadando cerca de \$500.000 para organizações especializadas e, durante essa turnê nacional, teve o seu tamanho triplicado. Em 1988, o Quilt foi exibido novamente em Washington D.C, mas, dessa vez, em frente à Casa Branca, no Elipse e contou com 9 mil painéis. Em sua última exibição pública, em 1996, ocupou os três quilômetros do National Mall, contando com 40.000 painéis e representando de forma contundente a dizimação de 448.000<sup>77</sup> jovens, crianças, adultos pelo moralismo dos conservadores, pela inação do governo e pelo vírus [fig. 25].

---

<sup>76</sup> *op.cit*

<sup>77</sup> Capozzola, *op.cit.*



Figura 25. Exibição do Quilt no National Mall, 1996. Foto de Rick Gerharter.

A importância dada ao monumento levantou questões dentro da comunidade sobre uma possível sanitização e/ou estetização da crise por ativistas da comunidade (Hawkins, 1993, p. 779). Apesar disso, em suas exposições, o Quilt serviu como um *burial ground* simbólico — uma espécie de cemitério a céu aberto, onde os visitantes poderiam se reunir, chorar e se consolar; construindo um momento impossibilitado pela melancolização proporcionada pelas funerárias, pelos funerais alienantes e pela prática da cremação. A sensação de cura proporcionada pela criação do painel está presente em uma carta enviada ao NAMES Project.

*Fico feliz que o painel tenha demorado tanto para ser feito porque muitas pessoas me viram trabalhando nele e tive a oportunidade de conversar com elas. Nós falamos sobre Esperando... Nós falamos sobre aids... Nós falamos sobre amigos que morreram por causa do vírus da aids... Nós falamos sobre amor e compaixão...E isso é importante. (Anônimo apud Sturken, 1997, p. 198)<sup>78</sup>*

A criação da comunidade que se encontra nas exposições ou nas sessões de costura das colchas representa, em essência, uma catarse coletiva. Não se trata apenas de uma afirmação do luto e memorialização

<sup>78</sup> Citação original: *I'm glad the panel took so long to make because many people saw me working on it, and I got a chance to talk to them. We talked about Esperando...We talked about AIDS...We talked about friends who died because of the AIDS virus...We talked about love and compassion...And that is important.*

das vítimas, mas, como observa Marita Sturken, é também sobre “uma tentativa de criar algo a partir dessa perda” (p.199).



Figura 26. Processo de confecção de um painel no ateliê do NAMES Project. Frame retirado do documentário *Surviving Voices*.

Com isso, pode-se dizer que o *quiltmaking* proposto por Jones vai além das exposições físicas em Washington D.C ou pelo território estado-unidense: ele proporciona um espaço de encontro e de troca, onde o luto não é apenas um sofrimento privado, mas uma ação compartilhada e pública. É, por fim, a reaparição do Outro e a reaparição de si. O Quilt continua a ser conservado, acessado — digitalmente e, no caso de algumas colchas, presencialmente — e atualizado. Portanto, mantém a reafirmação da humanidade e memória contra a melancolização dos mortos e dos vivos.



*Grief is the price we pay for love.*

Dr. Colin Murray Parkes, *Bereavement: Studies of Grief in  
Adult Life*, 1972.



### 3.

#### **“We will not vanish”: arte contemporânea diante do tempo de ruína**

Conforme visto nos capítulos antecedentes, a negrogovernamentalidade é a expansão da tradição biopolítica e sua articulação com os modos de subjetividade, que Franco trabalha a partir de Judith Butler. Sendo assim, o termo representa a gestão do sofrimento, do medo, da morte, do luto e da melancolia generalizada. Em conferência com Maria Rita Kehl, o filósofo Vladimir Safatle argumenta que a função do luto é transformar o modo de presença dos objetos perdidos — sejam esses objetos uma pessoa, um ideal, uma promessa, etc.

Segundo Safatle, o luto possibilita a elaboração da perda, auxiliando o sujeito a lidar com ela de maneira terapêutica e/ou criativa. Essa elaboração não implica a substituição do objeto perdido, mas sua ressignificação. O compromisso do trabalho de luto é, nas palavras do autor, “indissociável da abertura a uma forma de existência entre a presença e a ausência, entre a permanência e a duração” (2015, p.139). O potencial criativo que o trabalho de luto exige para então romper com a melancolização do negrogoverno é a ruptura do silenciamento imposto — são os modos de construção de um luto coletivo e político, como visto previamente com o NAMES Project e ACT UP e como será visto também nas obras de Felix Gonzalez-Torres e Nan Goldin.

Durante a crise da aids, a morte física da comunidade LGBT+ norte-americana, a mais afetada pelo discurso conservador, não era o único modo de devastação. Para a ativista e escritora Deborah Gould, o avanço da crise e do moralismo heteronormativo do governo Reagan-Bush culminou também no “desaparecimento de um mundo gay”, aniquilando instituições e modos de viver alternativos (2009, p.8). A ativista ilustra esse cenário de ruína ao citar Douglas Crimp, que relata em *Mourning and Melancholia* (1989) uma conversa com um jovem sobre um filme gay dos anos 70 que haviam assistido no *Gay and Lesbian Experimental Film Festival*:

[Ele] estava muito empolgado com o que, para mim, parecia uma cena de sexo bastante comum no filme. Então, ele disse: 'Eu daria qualquer coisa para saber qual é o gosto do sêmen — de outra pessoa, quero dizer.' Aquilo partiu meu coração por dois motivos diferentes: por ele, porque não sabia; por mim, porque eu sei (Crimp 1989, p.138-139)<sup>79</sup>.

O objeto perdido durante a crise era, sobretudo, uma liberdade sexual conquistada entre os anos 60 e 70 pelo movimento LGBT+ norte-americano. A descrição de Crimp concretiza o impacto da melancolização e da amplitude desse luto que, de modo geral, representou a perda de uma vida previamente imaginada e socialmente conquistada. Em *aids e suas metáforas* (1989), Susan Sontag argumenta que o neoconservadorismo utilizou o surgimento do vírus como um instrumento para fomentar uma “luta cultural” (*Kulturkampf*), direcionada contra os valores associados à expressão “os anos 60” (Sontag, 2007, p.105): direitos civis, contracultura e liberdade sexual.

A “peste” é, para Sontag, a principal metáfora para compreender a epidemia da aids por ser um termo associado a um “castigo merecido por um grupo de ‘outros’ vulneráveis” (*ibidem*, 105) e por transformar o corpo em algo repulsivo, capaz de desfigurar e humilhar o doente, incapacitando-o, “inspirando vergonha e asco” ao longo de sua progressão (*ibidem*, p. 93). O aspecto temporal do vírus, que leva Sontag a chamá-lo de “doença do tempo” é, para Eduardo Jardim (2009), aquilo que “condicionou várias maneiras de se vivenciar a passagem do tempo” (p. 54). Essa apreensão temporal da crise será abordada, de modos específicos, pelos artistas Felix Gonzalez-Torres e Nan Goldin, como veremos a seguir.

De forma mais precisa, a aids é a terceira fase de um processo, quando as doenças oportunistas atingem o organismo desprotegido do ponto de vista imunológico. A aids começa com a infecção com o vírus da imunodeficiência humana, sinalizada por sintomas muito parecidos com os de uma gripe. Segue-se um período assintomático que dura em média dez anos. Não se trata de uma fase de latência, como se acreditou inicialmente. Apenas o organismo não está ainda tão vulnerável e pode evitar o aparecimento de uma série de doenças consideradas raras até recentemente. Finalmente, na fase

---

<sup>79</sup> Citação original: “[He] was very excited about what seemed to me a pretty ordinary sex scene in the film; but then he said, ‘I’d give anything to know what cum tastes like, somebody else’s that is.’ That broke my heart, for two different reasons: for him because he didn’t know, for me because I do”



aguda, o doente é acometido pelas doenças oportunistas, como o citomegalovírus, o sarcoma de Kaposi e a pneumonia. Este estágio pode durar bem pouco, se não for feito uso da medicação (Jardim, 2019, p. 53-54).

A questão da peste é interessante para uma breve retomada de um dos pilares da necrogovernamentalidade: a vida sem valor, a vida nua dos *homini sacri*, considerada incuravelmente perdida diante de doenças ou ferimentos, parafraseando Giorgio Agamben (2007, p. 145). As reverberações de *homo sacer* nos estudos sobre necropolítica geram reflexões sobre “uma existência abaixo do mínimo de qualquer vida”<sup>80</sup>, como defende Marina Gržinic ao argumentar sobre a vida dos refugiados (2022, p.110). Essa sub-vida é construída “sob a pressão da morte” por ser intrinsecamente política — que constitui, segundo Gržinic, uma vida em processo de desaparecimento (“*a vanishing life*”), uma vida que ainda não morreu — na qual a vida do refugiado é apenas o meio para a sua morte (p.128).

No entanto, para Butler, as vidas e corpos socialmente considerados como “não importantes”, como vidas que não são consideradas vidas, são abjetas. A vida abjeta está interligada à hierarquia do luto, do não-pranteável e, por fim, da precariedade capaz de entrelaçar a vida de “mulheres, homossexuais, pessoas transgêneros, pobres e apátridas” (2009, p.13). No que tange a precariedade, Butler afirma:

Então, por precariedade, podemos estar falando de populações que passam fome ou que estão perto da fome, mas também podemos estar falando de profissionais do sexo que precisam se defender tanto da violência nas ruas quanto do assédio policial. Precariedade é, obviamente, ligada a normas de gênero, a partir do momento em que sabemos que aqueles que não vivem seus gêneros de formas inteligíveis estão expostos a riscos e violências. Normas de gênero têm tudo a ver com como e de que maneira podemos aparecer no espaço público (*ibidem*, p. 2)<sup>81</sup>.

<sup>80</sup> Em *Capitalism and Death* (2022), Marina Gržinic atribui à necropolítica o poder de inversão entre vida e morte, ressaltando o conceito de Achille Mbembe, no qual a vida é apenas o meio para a morte. Através disso, o impacto social de tal política está na construção de uma *vida zumbi* (despolitizada) e de uma *vida em estado de desaparecimento* por ser politizada, como é o caso da vida dos refugiados, segundo Gržinic.

<sup>81</sup> Citação original: “So by precarity we may be talking about populations that starve or who near starvation, but we might also be talking about sex workers who have to defend themselves against both street violence and police harassment. Precarity is, of course, directly linked with gender norms, since we know that those who do not live their genders in intelligible ways are at heightened risk for harassment and violence. Gender norms have everything to do with how and in what way we can appear in public space”.

Sendo assim, a precariedade está também associada à performatividade de gênero, determinando quem será reconhecido ou estigmatizado pelo Estado e sociedade. Embora não seja o foco desta dissertação, é importante destacar como a ideologia neoliberal dos anos Reagan — o *Reaganomics* — influenciou a gestão da morte e do luto durante a crise da aids. Esse impacto se manifesta, por exemplo, na precificação inflacionada dos funerais das vítimas e na negação de um luto público e coletivo. Nesse sentido, a necrogovernamentalidade que caracterizou a crise nutriu-se da lógica neoliberal-conservadora, ao transformar o sofrimento das populações minoritárias e precárias em uma oportunidade de monetização e controle.

O tempo de ruína ressaltado por Safatle manifesta-se através de uma narrativa e estrutura governamental alinhada ao “não há alternativa” de Margareth Thatcher e, desse modo, confere um esgotamento no âmbito da imaginação política-social, promovendo resignação massiva que dificulta a construção alternativa de um futuro por vir. De forma simplista, o “*no future*” punk das décadas de 1970-1980, por exemplo, pode ser compreendido como resposta ao “*there is no alternative*” de Thatcher, exemplificado pela banda punk *The Sex Pistols* em *God Save The Queen* (Deus salve a Rainha): “Não há futuro nos sonhos da Inglaterra / [...] Quando não há futuro, como pode haver pecado?”<sup>82</sup>

O filósofo Mark Fisher atribui ao “realismo capitalista” o tolhimento da produção cultural por criar “uma espécie de barreira invisível, limitando o pensamento e ação” (2020, p. 22). O capitalismo, portanto, naturaliza o sofrimento e ridiculariza a esperança por mudança, considerando-a como “mero utopismo ingênuo” (*ibidem*). A estratégia, para Fisher, consiste na revelação do Real “irrepresentável”, feito de vazios traumáticos (p. 24), a fim de promover uma elaboração ritual, simbólica e coletiva do real — o que aproxima Fisher das reivindicações de Butler no que diz respeito a capacidade de comoção individual e coletiva como modo de romper com a melancolização governamental.

---

<sup>82</sup> Citação original: “*there is no future in England's dreaming [...] when there's no future, how can there be sin?*”

Esse Real Lacaniano, citado por Fisher e presente em *O Retorno do Real* (2017) de Hal Foster se explicita na arte contemporânea como uma preocupação “ante a persistência da crise da aids, doença e morte invasivas, pobreza e crime sistêmicos, o bem-estar social destruído, inclusive o contrato social rompido” (p.157). Uma das consequências dessa experiência traumática é, para Foster, um cultura contemporânea que propõe enfrentar o poder através de obras/testemunhos que exploram o sujeito “no sujeito traumático ou abjeto, no corpo enfermo ou deteriorado” para revelar o Real (*ibidem*).

O abjeto é, retornando aos estudos de Butler, “algo que ainda não se tornou real”; um vestígio da ideia normativa daquilo que é considerado real que também relaciona-se “a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas vidas e cuja materialidade é entendida como ‘não importante’” (Butler *apud* Prins; Meijer, 2007, p. 160). Ou seja, o trauma e o abjeto se inscrevem na arte contemporânea por meio da escrita, da fotografia e das imagens técnicas, que não apenas indicam, mas também potencializam o real (Seligmann-Silva, 2010, p.49).

Não irei me aprofundar nos escritos de Lacan sobre a constituição do sujeito e a instância do Eu. No entanto, seu conceito de estágio do espelho descreve um momento estrutural da constituição do *eu*, quando a criança, a partir dos 18 meses, reconhece sua imagem — a imagem de seu corpo — no espelho e se identifica como tal reflexo. Como observa Maria Rita Kehl, o reconhecimento do Outro transforma-se em um “grande espelho da nossa identidade” (2005, p. 112) – aspecto que também atravessa a constituição do ser melancólico, como discutido no capítulo anterior. Esse reconhecimento a partir da imagem externa e da confirmação do Outro cria um *eu* ideal, inalcançável e alienado, o que Lacan chama de “corpo despedaçado” (1949, p. 100).

Essa possível alienação do corpo atravessa a subjetividade e a forma como nos reconhecemos — ou deixamos de nos reconhecer — enquanto sujeitos. O *Eu*, ao se construir a partir da externalidade, cria uma cisão entre o corpo experienciado e o corpo idealizado, o que pode ser particularmente significativo para a experiência LGBTQ+. No romance *Queer* (1979), de William S. Burroughs, essa desconexão se manifesta na

fala do protagonista: “*Não sou bicha, estou desencarnado*”<sup>83</sup> (p. 85). A afirmação sugere uma cisão radical entre o desejo, o prazer e o próprio corpo, como se a materialidade corpórea se tornasse um entrave à experiência do eu. A alienação aqui não se dá apenas no espelho, mas no próprio desejo, que não encontra um corpo onde se inscrever plenamente. A ausência de um pertencimento corporal ressoa na construção da subjetividade *queer*, marcada por interditos e repressões que, desde os primeiros anos de vida, estruturam a heteronormatividade como única possibilidade legítima de existência.

No contexto da crise da aids, essa desincorporação se torna simbólica e política. A morte e o apagamento dos corpos dissidentes não apenas os excluem da esfera social, mas também apagam suas sexualidades e subjetividades. Quando nomes desaparecem, histórias são silenciadas, e os corpos tornam-se invisíveis, reduzidos a estatísticas. No momento em que a necrogovernamentalidade transforma as vidas e os corpos dissidentes no que Butler chama de “abjeto”, em uma vida não-pranteável, em um espectro, os artistas contemporâneos e o ativismo buscaram uma forma de reinscrevê-los ao nomear seus nomes, ao testemunhar e narrar suas vidas e, principalmente, ao devolver a esses corpos sua subjetividade e sua sexualidade, como vimos previamente no ativismo através de ações que reivindicaram voz e presença diante do silêncio governamental.

Nesse sentido, as obras estudadas de Felix Gonzalez-Torres e Nan Goldin, apresentam, respectivamente, através da arte contemporânea e do registro fotográfico, uma comprovação de existência, de perda, de testemunho e de sobrevivência. É o retorno, por assim dizer, daquilo que foi perdido. González-Torres materializa a ausência e a fragilidade da vida em símbolos cotidianos e participativos, como em *Untitled (Portrait of Ross)* e *Untitled (Bed)*, etc. Por outro lado, Goldin utilizou da curadoria e do registro fotográfico para testemunhar relações afetivas em meio à devastação.

---

<sup>83</sup> Em *Queer* (1979), Burroughs manifesta a desconexão entre o desejo e o corpo através do personagem principal. Durante uma cena de orgia na floresta, Lee experimenta o desejo por uma mulher através do corpo de outro homem e reflete: “não sou bicha, estou desencarnado” (*I’m not queer, I’m disembodied*). Essa fala sugere uma cisão entre identidade e desejo, uma alienação que impede o pertencimento ao próprio corpo, mesmo que provisório.

Portanto, este capítulo se dedica a examinar como Nan Goldin e Félix González-Torres abordaram a crise da aids por meio de suas linguagens visuais, utilizando exposições, fotografias e instalações como atos de resistência, testemunho, afirmação sexual, etc. Embora a proposta não seja uma comparação direta entre seus trabalhos, é relevante ressaltar que ambos os artistas, profundamente afetados pela epidemia, representaram o luto e o afeto em suas obras, enfrentando a temporalidade e a urgência de corpos que não são únicos, mas coletivos. O estudo monográfico a seguir analisa como suas produções subvertem a melancolização passiva, afirmando a vida e preservando a memória em um contexto de apagamento coletivo.

### 3.1. *A family of friends: a insubmissão do testemunho de Nan Goldin*

A perda foi o ponto de partida da carreira da fotógrafa norte-americana Nan Goldin. Criada no subúrbio de Swampscott em Massachusetts e filha mais nova de pais conservadores, aos 11 anos Goldin perdeu sua única irmã para a depressão. O impacto do suicídio de Bárbara Goldin, de apenas 18 anos, está presente em documentários da artista (*All the beauty and the bloodshed*, 2022<sup>84</sup>; *Sisters, Saints, Sibyls*, 2024), em entrevistas, livros e, principalmente, em sua obra.

Em *I'll be your mirror*, a primeira fala da artista é “minhas fotos me mostram o quanto eu perdi” (1995, 00:00:37). Como trabalho de sobrevivência e luto, Goldin reivindica para si certa obsessão pela lembrança e, através das fotografias, ela obtém o poder de manter suas memórias — transformando-as em um diário visual de sua vida (Goldin, 1986, p. 6). Para escapar do controle dos pais e do destino trágico da irmã, Goldin deixou sua casa aos 14 anos e foi institucionalizada no sistema de assistência social. Mais tarde, ingressou na Sathya Community School, onde teve seu primeiro contato com uma câmera e conheceu seu melhor amigo e primeiro exemplo de androginia, David Armstrong. A escola, adepta aos hippies, salvou sua vida, afirma em *The Beauty and The Bloodshed* (2022, 00:23:38) e, graças à escola, “ao invés de morrer aos 18, comecei a fotografar” (1995, 00:03:04).

Após a morte da irmã, Goldin afirma que sua voz ficou reduzida a um sussurro, e a fotografia tornou-se seu principal meio de expressão — não apenas uma ferramenta para registro, mas uma linguagem própria, através da qual podia capturar o mundo e estabelecer conexões que a comunicação verbal, naquele momento, não alcançava. Mais do que um suporte artístico, a prática fotográfica consolidou-se como um mecanismo de sobrevivência, que permitiu sua reinscrição no mundo a partir da sua visão e de sua produção (Goldin, 2022, 00:26:49).

Era a única linguagem que eu falava naquela época. De repente, eu tinha, sabe, uma personalidade, e isso me deu uma voz. A fotografia sempre foi um modo de atravessar o medo.

---

<sup>84</sup> Indicado ao Oscar de Melhor Documentário em Longa Metragem, *All the beauty and the bloodshed* (2022) foi dirigido por Laura Poitras e roteirizado por Nan Goldin.

Tirar uma foto é, de certa forma, uma proteção. Isso me dava um motivo para estar ali (Goldin, 00:26:49 - 00:27:15)<sup>85</sup>.

Desde o início de sua trajetória, Goldin fotografa seus amigos e sua comunidade. Imagens de drag queens, nudez, festas e relacionamentos sempre configuraram a tônica de seu trabalho, refletindo não apenas sua realidade, mas também uma forma de resistência e documentação de experiências marginalizadas.

Após se graduar pela Escola do Museu de Belas Artes da Universidade de Tufts, em Boston, Nan Goldin se muda para Nova Iorque no final da década de 70. No bairro de Bowery, a artista se insere na cena *underground* da Lower East Side e, para se sustentar, trabalhou em bordéis e bares, sem se separar completamente de sua câmera, que havia se tornado, desde o início, uma extensão do seu corpo.

As pessoas nas fotos dizem que minha câmera é tão parte de estar comigo quanto qualquer outro aspecto de me conhecer. É como se minha mão fosse uma câmera. Se fosse possível, eu não teria nenhum mecanismo entre mim e o momento de fotografar. A câmera faz parte da minha vida cotidiana tanto quanto falar, comer ou fazer sexo (Goldin, 1986, p. 6).<sup>86</sup>

Goldin costumava reunir amigos para exibir seus famosos slideshows, compostos por uma ordem, trilha sonora e significados mutáveis. Nesse processo, seus amigos retratados tinham total autonomia para “vaia” e rejeitar as imagens que não aprovavam, pois a artista sempre quis “que as pessoas nas fotos tivessem orgulho de estar no trabalho” (Goldin, 2022, 00:29:08).

As apresentações do slideshow começaram na casa de sua amiga Cookie Mueller e, com o tempo, passaram a ser exibidas em bares, como *Tin Pan Alley* (onde a artista trabalhou), *Club 57*, *Mudd Club* e a atrair grande público até ganhar espaço na Tim Burden Gallery, em 1983, com o título *The Ballad of Sexual Dependency*. A mutabilidade constante na montagem do slide-show configura, segundo o curador Marvin Heiferman, um teor tanto performático quanto de “foto-novela” com “personagens

---

<sup>85</sup> Citação original: “It was the only language I spoke at that time. Suddenly I had, you know, a personality and it gave me a voice. Photography was always a way to walk through fear. Taking a picture is kind of protective. It gave me a reason to be there”

<sup>86</sup> Citação original: “People in the pictures say my camera is as much a part of being with me as any other aspect of knowing me. It’s as if my hand were a camera. If it were possible, I’d want no mechanism between me and the moment of photographing. The camera is as much a part of my everyday life as talking or eating or sex.”

escandalosos, celebridades autoconscientes do *Lower East Side* e tramas complicadas” o que atraía o público para cada nova versão — para aplaudir a si mesmos ou a seus amigos (1996, p. 279).



Figura 27. Nan Goldin, *Picnic on the esplanade, Boston, 1973*. Fonte: Museo Reina Sofía.

A *Ballad* foi percebida pelo crítico de arte Arthur Danto como uma espécie de filme caseiro (*home movie*), por ter “um significado para aqueles retratados que não teria para aqueles fora de seu círculo” (2001, p. 231). Para Danto, a reinvenção do *snapshot*<sup>87</sup> por Goldin ocorre através do “vínculo interno entre fotógrafo e sujeito” (*ibidem*), o que torna sua obra ao mesmo tempo intensa e vulnerável, permitindo ao espectador externo um vislumbre de uma intimidade alheia [fig.27-28]. Como aponta o crítico, seu trabalho é de uma “intimidade quase devastadora”, na qual seus sujeitos não hesitam em expor seus segredos, paixões e vidas sexuais. A afirmação de Danto coincide com o texto introdutório do catálogo de *The Ballad*, no qual a artista demonstra a importância da camera no seu dia-a-dia e seu principal intuito fotográfico e documental:

Há uma noção popular de que o fotógrafo é por natureza um voyeur, o último a ser convidado para a festa. Mas eu não estou invadindo; esta é minha festa. Esta é minha família, minha história. Meu desejo é preservar o sentido da vida das

<sup>87</sup> O *snapshot* citado por Danto é a fotografia instantânea, primeiro e principal método usado por Goldin, que a acompanha desde a Sathya School.



peessoas, dotá-las da força e da beleza que vejo nelas. Eu quero que as pessoas nas minhas fotos olhem de volta. Quero mostrar exatamente como meu mundo é, sem glamourização, sem glorificação (Goldin, 1986, p. 6).



Figura 28. Nan Goldin, *Couple in bed, Chicago*, 1977. Fonte: Whitney Museum.

No fim, *The Ballad of Sexual Dependency* retrata “o poder que os homens têm sobre as mulheres” (Goldin, 2022, 00:55:26), construindo uma narrativa visual que transita entre o afeto, desejo e violência — como Goldin explicita na sua série autobiográfica *Nan and Brian* que termina com *Nan One Month After Being Battered* (1984) [fig.29]. Em documentário, Goldin afirma que, durante uma crise de ciúmes, Brian — seu então companheiro — a espanca.

Na fotografia, seu rosto aparece com hematomas profundos ao redor dos olhos e, como a artista relembra, Brian estava focado em destruir sua visão e afirma que, por sorte, ela não estava com o slideshow de *The Ballad*, pois ele o destruiria também (Goldin, 2022, 01:02:07). Portanto, a série expõe as vulnerabilidades da vida e dos afetos, a dualidade entre o amor e destruição (seja através da violência ou do abuso de substâncias), transformando a exibição em um testemunho sobre relações, autonomia, dependência e a obsessão dos homens pelo abuso de poder.



Figura 29. Nan Goldin, *Nan one month after being battered*, 1984. Fonte: Tate Museum.

O término traumático com Brian afundou a artista em um período intenso de autodestruição e abuso de substâncias, que culminou na decisão de voltar a sua cidade natal para iniciar o processo de reabilitação, em 1988. Em entrevista a Thomas Avena (1994, p. 154), Goldin confessa que seu vício era um reflexo do glamour e da romantização que existia nos anos 1970 e 1980 — sintetizado na frase “*live fast, die young, leave a beautiful corpse*”<sup>88</sup> (*ibidem*) que, ao final dos anos 80, foi contrastante com a realidade assustadora da aids e a urgência por tratamentos, testes e sobrevivência. Tal discrepância é exposta por um amigo de Goldin que a confrontou ao dizer “é ridículo ver você tentando se matar com drogas quando todos os nossos amigos tentam sobreviver à aids”<sup>89</sup> (*ibidem*).

Ao sair da reabilitação naquele mesmo ano, ressurgindo de seu inferno pessoal, a fotógrafa se deparou com a morte de amigos e conhecidos previamente adoecidos pelo vírus da aids e, portanto, com a impossibilidade de um “reencontro festivo” — possivelmente fantasioso —

<sup>88</sup> “*Live fast, die young, leave a beautiful corpse*” é uma famosa frase do primeiro romance do autor Willard Motley, intitulado “*Knock on Any Door*” (1947). A frase também se repete no filme homônimo dirigido por Nicholas Ray. A ideia desta citação se fez presente na cultura popular norte-americana, como na biografia de James Dean e na canção *Die Young, Stay-Pretty* do Blondie.

<sup>89</sup> Citação original: “*It’s ridiculous watching you trying to kill yourself on drugs when all our friends are trying to stay alive with AIDS*”.

imaginado durante seu período de reclusão (Goldin, 1989, p. 4). Para a artista, o período da crise era semelhante à Segunda Guerra Mundial, em que ela e seus amigos testemunharam a devastação de sua comunidade “sem que pudéssemos fazer alguma coisa”<sup>90</sup> (2022, 01:17:48).

Durante esse período, Goldin foi convidada por Susan Wyatt para ser curadora de uma exposição no *Artists Space*: uma galeria alternativa, fundada em 1972, no boêmio bairro de SoHo em Nova Iorque. O Artists Space, dirigido então por Wyatt, produzia exposições de artistas emergentes e/ou independentes. Por esse motivo, Goldin não poderia exibir suas fotografias por ser representada por galerias nacionais e internacionais, além de suas exposições individuais renomadas (Junge, 2016, p. 87). Integrante da vida artística nova iorquina, Goldin chamou inúmeros artistas iniciantes ou desconhecidos — todos seus amigos.

O cerne do trabalho fotográfico da artista se entrelaça com o de sua primeira experiência curatorial. É possível dizer que seu foco principal é a visibilidade e documentação da realidade de sua comunidade precarizada e marginalizada; a atribuição de sua subjetividade, de humanidade. Ambos fatores estão presentes nas obras dos artistas escolhidos para *Witness: Against Our Vanishing*. No catálogo da exposição, Goldin escreve que sua maior motivação para a curadoria foi, após perda de amigos, construir uma espécie de legado e memorial dessas vidas, como ela afirma:

Minha prioridade passou a ser formular uma exposição que incluísse toda a comunidade, em que aqueles que morreram estivessem tão presentes quanto os que ainda sobrevivem, e que servisse tanto para manter seu espírito conosco quanto para permitir uma despedida formal (Goldin, 1989, p. 4)<sup>91</sup>.

*Witness* foi a primeira exposição norte-americana sobre a crise da aids e serviu como um testemunho autêntico, tanto visual quanto coletivo, que produziu um impacto instantâneo sobre os efeitos da crise, do silenciamento e da omissão do governo Reagan-Bush. O texto presente no catálogo *X-Ray from Hell*, do artista visual e amigo pessoal da

---

<sup>90</sup> Citação original: “We watched everybody get wiped out and there was nothing we could do”.

<sup>91</sup> Citação original: “My priority became to formulate an exhibition that would include the whole community, that those who have died would be as much a part of those who still survive, and that would serve to both keep their spirit with us and allow us to formally say goodbye”.

curadora, David Wojnarowicz, foi o catalisador de um debate político e midiático pré-abertura.

A exposição, financiada pelo *National Endowment for the Arts* (NEA), considerou o texto de David Wojnarowicz como “excessivamente político”. Isso ocorreu porque, além de expressar sua sensação de desespero e revolta diante da crise, Wojnarowicz criticava abertamente figuras conservadoras, como o senador Jesse Helms e o cardeal de Nova York, Joseph O'Connor — mencionado no capítulo anterior. Em seu ensaio, o artista se referiu a Igreja Católica como “uma casa de suásticas ambulantes”, e fantasiou sobre o assassinato de Helms, como descreve no trecho a seguir:

Estou começando a acreditar que uma das últimas fronteiras que restam para o gesto radical é a imaginação. (...) Posso, na privacidade do meu próprio crânio, encharcar Helms com um balde de gasolina e incendiar sua bunda pútrida ou jogar o representante William Dannemeyer<sup>92</sup> do Empire State Building. Essas fantasias me distanciam da minha indignação por alguns segundos. Elas me dão conforto momentâneo (Wojnarowicz *apud* Goldin, 1989, p. 10)<sup>93</sup>.

Após reuniões burocráticas e trocas de faxes entre Susan Wyatt, presidente do *Artists Space*, e John E. Frohnmayer, representante do NEA, decidiu manter o patrocínio da exposição (Junge, 2016, p. 130). No entanto, o catálogo deveria ser produzido por uma instituição privada, e acabou sendo financiado pela Robert Mapplethorpe Foundation, que já havia se oferecido anteriormente. Como aponta a historiadora da arte Sophie Junge, a controvérsia midiática impulsionou a visibilidade da exposição, resultando em uma média de 600 visitantes por dia desde a inauguração, em novembro de 1989, até seu encerramento, em janeiro seguinte (*ibidem*). O frisson causado pode ser percebido no relato do artista Calvin Reid:

---

<sup>92</sup> Também em 1989, o representante William Dannemeyer lançou seu livro *Shadow in the Land: Homosexuality in America*, no qual, além de ser contra a luta pelos direitos LGBTQ+, afirmava que a homossexualidade era um hábito adquirido e, portanto, curável. Disponível em <[https://artistspace.org/media/pages/exhibitions/witnesses-against-our-vanishing-3/3463355085-1623172996/the-endowment-vs.-the-arts-\\_-nyt.pdf](https://artistspace.org/media/pages/exhibitions/witnesses-against-our-vanishing-3/3463355085-1623172996/the-endowment-vs.-the-arts-_-nyt.pdf)> Acesso em 11. Jan. 2025.

<sup>93</sup> Citação original: *I'm beginning to believe that one of the last frontiers left for radical gesture is the imagination. (...) I can, in the privacy of my own skull, douse Helms with a bucket of gasoline and set his putrid ass on fire or throw rep. William Dannemeyer off the empire state building. These fantasies give me distance from my outrage for a few seconds. They give me momentary comfort.*

Encontrei-me no meio da multidão que avançava lentamente pelas escadas até a lotada galeria Artists Space, na noite de novembro em que *Witness: Against Our Vanishing* finalmente abriu. [...] Do lado de fora, na West Broadway, as pessoas circulavam, chamando amigos (como eu) que estavam quase conseguindo entrar. A multidão incluía curiosos, perplexos e aqueles enfurecidos com Frohnmayer e Jesse Helms. Leonard Bernstein, que havia acabado de recusar uma medalha da Casa Branca em protesto contra a ação da NEA, de repente tornou-se muito apreciado pelo público do centro da cidade (Reid, 1990, p. 51)<sup>94</sup>.

O moralismo e a repressão sexual do governo norte-americano foi o catalisador para que Nan Goldin reunisse trabalhos capazes de representar uma imagem positiva sobre a homossexualidade e, principalmente, “mostrar que o homoerotismo não pode desaparecer” e que a equação *sexo = morte* é falsa (1989, p. 5). Portanto, *Witness* foi uma exposição concebida, como afirmou Goldin, a partir da perda e da revolta, explorando a memória, o cotidiano, a fisicalidade da doença e a sexualidade sob a sombra da aids (*ibidem*).

Para isso, a curadora escolheu cerca de 25 artistas — dos quais somente 4 tinham histórico de exposição solo — que, juntos, compuseram 100 obras, sendo a maioria produzida exclusivamente para a exibição; interligando as experiências mais recentes de grande parte dos artistas com a intenção da exposição de dar visibilidade ao corpo afetado, à sexualidade, à resistência da comunidade e, sobretudo, estabelece a arte como um mecanismo de sobrevivência diante deste tempo de ruína.

Das 100 obras, 39 eram retratos fotográficos separados na segunda sala da galeria. Em *Art about AIDS: Nan Goldin's Witness Against Our Vanishing*, o único estudo detalhado sobre a exposição, Sophie Junge reitera que tais fotografias “lutaram contra a morte física e social” — esta última é a forma que Susan Sontag utiliza para expressar o abandono em vida e a estigmatização “que leva pessoas a serem consideradas doentes antes de adoecerem” e, por conseguinte, é a morte antes da morte (2007, p. 85). Além disso, a exposição atuava como um

---

<sup>94</sup> REID, Calvin. Beyond Mourning. Citação original: “I found myself part of the crowd inching its way up the stairs to the mobbed Artists Space gallery on the night in November that “*Witness: Against our Vanishing*” finally opened. [...] People were milling outside on West Broadway, calling to friends (like me) who were almost in the door. The crowd included the curious and the baffled, and those enraged at Frohnmayer and Jesse Helms. Leonard Bernstein, who had just turned down a White House medal to protest the NEA’s action, was suddenly much appreciated by a downtown crowd”.

gesto de resistência contra o esquecimento dos artistas presentes, o que levou a diretora do *Artists Space* a afirmar que *Witness* era o Quilt Memorial de Nan Goldin (Junge, 2016, p. 91).

Das fotografias selecionadas, destacarei algumas obras de Philip-Lorca diCorcia, David Armstrong (1954 - 2014) e Mark Morrisroe (1959 - 1989). Morrisroe e diCorcia tiveram um percurso artístico e vivência comum — estudaram na Escola do Museu de Belas Artes em Boston, onde conheceram Nan Goldin e David Armstrong — e retratam, na exposição, a cisão entre corpo e doença, presença e desfragmentação.

A fotografia de diCorcia nos apresenta um amigo em comum dos artistas: o artista visual e cartunista italiano Vittorio Scarpatti (1955 - 1989), marido da atriz e melhor amiga de Goldin, Cookie Mueller (1949 - 1989). O retrato de Scarpatti (1989) é quase fantasmagórico: seu corpo apresenta uma forma translúcida completamente diferente dos objetos ao redor que são coloridos, densos e permanentes. Sua nítida exaustão e magreza revela a vulnerabilidade diante das infecções oportunistas e de tratamentos, até então, paliativos [fig.30]. Apesar de ter seu corpo afetado, o italiano não é reduzido a um mero símbolo da doença ou objeto de piedade — distanciando-o da representação utilizada pelo fotojornalismo norte-americano diante dos pacientes, como explicita Junge [fig.31]:

Fotos de imprensa de pessoas gays com AIDS as retratavam predominantemente como doentes. Como na foto da *Newsweek* de 30 de janeiro de 1984 [...], os sujeitos, como o jovem Warren Johnston, eram mostrados isolados em seus leitos de hospital, afastados de seus empregos, de suas famílias e de seus amigos [...] — uma confirmação visual de sua marginalização social. Essa separação demonstrativa entre o espaço dos saudáveis e o espaço dos doentes deixava claro que os pacientes com AIDS não podiam participar da vida social (2016, p. 210)<sup>95</sup>.

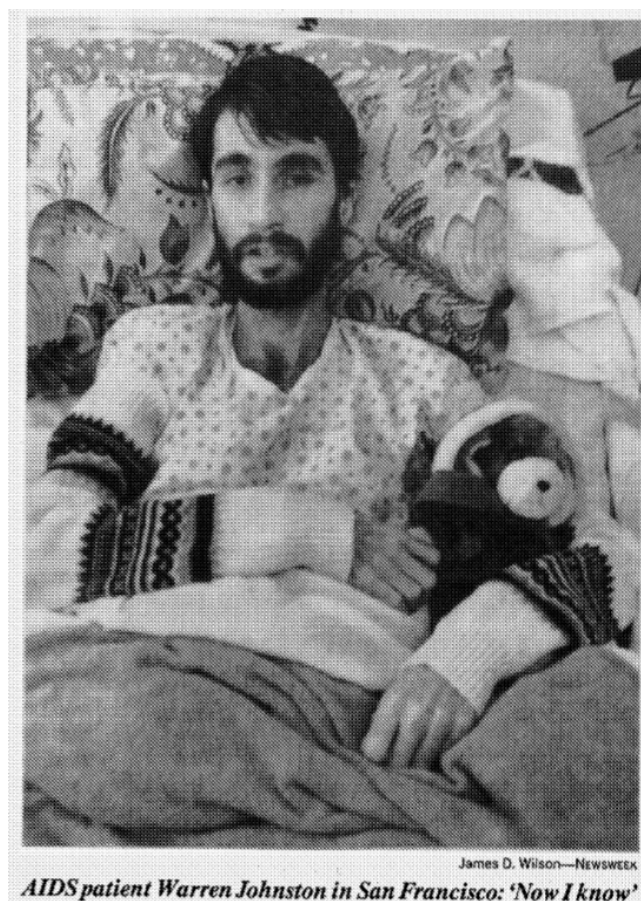
---

<sup>95</sup> Citação original: “Press photos of gay people with AIDS thus portrayed them predominantly as sick. As in the *Newsweek* photo from January 30, 1984 [...], the subjects, like young Warren Johnston, were shown isolated in their hospital beds, cut off from their jobs, their family, and their friends, [...] — a visual confirmation of their social marginalization. This demonstrative separation between the space of the healthy and the space of the sick made clear that AIDS patients could not participate in social life”.





Figura 30. Philip-Lorca diCorcia. *Vittorio Scarpatti*, 1989. Fonte: MoMa.



*AIDS patient Warren Johnston in San Francisco: 'Now I know'*

Figura 31. Warren Johnston para o jornal Newsweek, 1984. Fonte: Sophia Junge.

O ambiente hospitalar de Vittorio é contrastante com o cenário estéril de Warren Johnston, que abraça um urso de pelúcia. O quarto de Vittorio é composto pelo vestígio de uma celebração: há balões

multicoloridos, lantejoulas, flores e um telefone; cada item denota uma conexão de Vittorio com o seu mundo externo e a presença de amigos. Seu olhar resiliente, apesar de cansado, desafia a passividade e a melancolia; Scarpatti produziu até seus últimos dias, atualizando seu legado como um artista irreverente.

A sutil desumanização de Warren Johnston dá-se pelo objeto de infância e por um “agora eu sei” repleto de culpa e frustração. Enquanto Vittorio está cercado de indícios de sua vida social, o único traço da vida de Warren remonta a sua infantilização e, por consequência, sua dessexualização. Essa infantilização representada pelo urso de pelúcia transmite uma “imagem inocente da comunidade gay que a população em geral seria capaz de engolir” (Junge, 2016, p. 94). Seu retrato é um reflexo da imagem criada pela mídia no auge da crise<sup>96</sup> — um corpo privado de afeto físico e sexualidade, que representa, segundo Junge, uma melancolia e solidão gerada por um comportamento arriscado e imoral, que corrobora o discurso conservador, religioso e heteronormativo perpetrado pelo governo Reagan-Bush. Diferente dessa apreensão castrada<sup>97</sup>, tanto diCorcia quanto os próximos artistas aqui estudados recusam a morte social e o esvaziamento da subjetividade produzida pela melancolização governamental.

As fotografias de Kevin tiradas por seu ex-namorado David Armstrong criam uma narrativa visual da temporalidade da doença. No retrato de 1977, Kevin tem um olhar penetrante e sedutor que quebra a quarta parede; sua pose autoconfiante reflete, conforme escreve Junge, em uma intimidade entre o sujeito e o fotógrafo que contradiz a origem do gênero e da ideia por trás da “retrato de estúdio clássico em que a aparência de uma pessoa é lida como um reflexo direto de seu ser

---

<sup>96</sup> Como estudado por Sophie Junge, nos anos iniciais da epidemia a mídia norte-americana representava uma promiscuidade e falta de compromisso da comunidade LGBT+, enquanto no auge da crise, dessexualizava os indivíduos, criando uma segunda morte social.

<sup>97</sup> Castração, em Lacan, é um conceito simbólico ligado a uma falta estrutural e a repressão do desejo pelo sujeito. A psicanalista Maria Rita Kehl mobiliza esse conceito para descrever o sujeito depressivo como aquele que, por medo da rejeição, abdica do desejo e do gozo, delegando-os ao Outro. No caso da fotografia de Warren, a noção de castração se aplica à sua dessexualização, ao moralismo e ao discurso de abstinência sexual promovidos pelo governo, que, ao culpabilizar a sexualidade dissidente, impõem uma castração simbólica àqueles que não se conformam à norma heteronormativa.



interior, um espelho da alma"<sup>98</sup> (p.189). Desse modo, a postura de Kevin é lida também como um reflexo do seu desejo e de uma sexualidade inerente e disponível [fig.32].

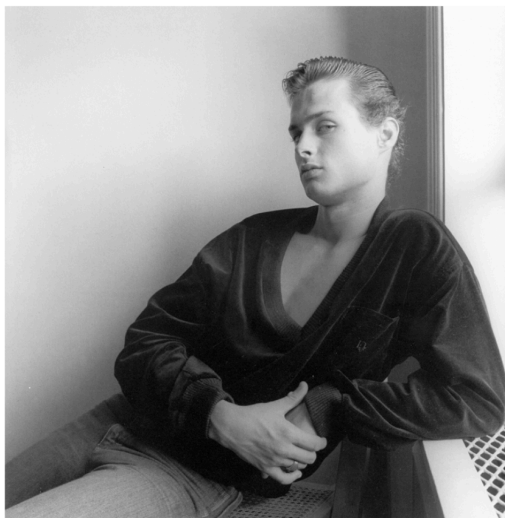


Figura 32. David Armstrong. *Kevin at St. Luke's place, NY, 1977*. Fonte: Christie's Gallery  
Figura 33. David Armstrong. *Kevin at Avenue B, NY, 1983*. Fonte: David Armstrong's Archive.

Exposta ao seu lado está o último retrato tirado por Armstrong de Kevin, em 1983 [fig.33]. Dessa vez, ele não desafia o contato direto e aproximado com a câmera; seu olhar evasivo e sua postura relaxada não denotam qualquer interesse em uma performance que o coloque como objeto de desejo. O jogo entre luz e sombra foca na sua silhueta magra, em seu casaco folgado e em seu peito coberto. A intimidade entre fotógrafo e modelo parece se dar pela tristeza compartilhada diante de uma morte iminente, da perda da juventude e da sexualidade de Kevin em um intervalo de seis anos.

De acordo com Goldin, a dessexualização do corpo para Armstrong equivalia à morte (Goldin *apud* Junge, 2016, p. 205) — essa perda da sexualidade, parte afirmativa da identidade do indivíduo, é um dos efeitos da marginalização da comunidade durante a crise e da falta de informações, principalmente no início da epidemia. Visto que, conforme analisa Susan Sontag (2007), a vilipendiação da homossexualidade pelos conservadores associava a aids à perversão moral sexual e defendiam a abstinência sexual (p. 112).

---

<sup>98</sup> Citação original: "classic studio portraiture in which a person's appearance is read as a direct reflection of their inner being, a mirror of the soul".

Ao invés de promoverem o sexo seguro, era sugerido uma “fidelidade conjugal heterossexual” como forma de contenção de danos (Kowalewski, 1990, p. 94), que remonta, além da homofobia, um aspecto da guerra cultural contra “os anos 60”, mencionado por Sontag (ibidem, p.105). Em consonância com essa crítica, Nan Goldin escreve no catálogo de *Witness* que, para a sobrevivência da comunidade, do orgulho pelo seu legado e estilo de vida, era preciso assumir novas responsabilidades (Goldin, 1989, p.4).



Figura 34. Mark Morrisroe, *Untitled (Self-Portrait)*, 1989. Fonte: MoMA.

As diversas polaroids de Mark Morrisroe assumem um papel ativo na construção da representação de sua própria vida, adoecimento e morte — sua adolescência na prostituição, seu corpo ávido e desejante e sua morte iminente. O *Untitled (Self-Portrait)*, 1989 [fig.34], feito sob sua direção e capturado por Brent Sikkema indica “tanto uma raiva contra a morte quanto sua aceitação” (Junge, 2016, p. 207). Morrisroe decide por se retratar deitado em posição fetal e, assim como nos outros auto-retratos de sua carreira, nu [fig. 35]. Ao ofuscar a fronteira entre a morte real e sua encenação, o artista apresenta como desejava ser visto e lembrado por sua comunidade, mantendo o controle sob sua própria representação — algo raro na época.

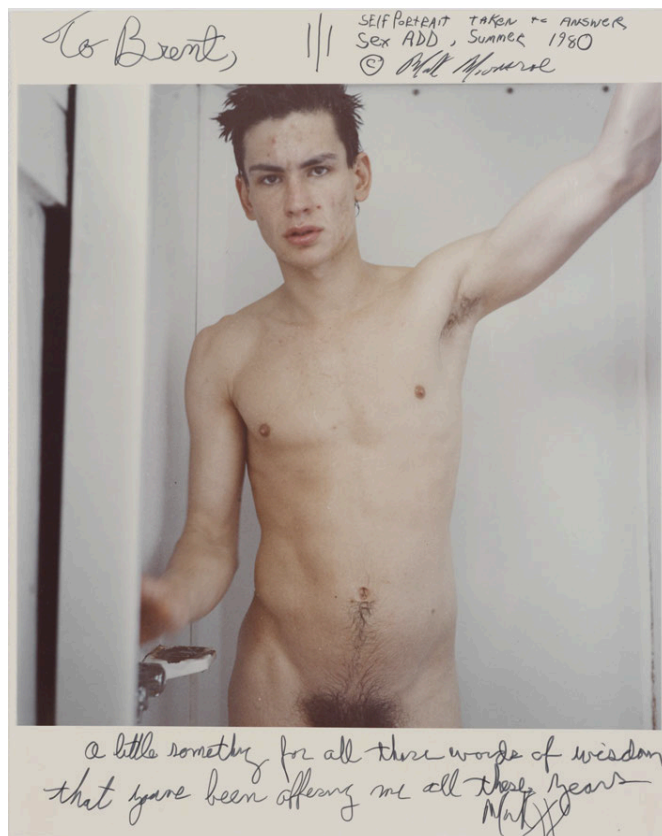


Figura 35. Mark Morrisroe, *Self-Portrait (to Brent)*, 1980. Fonte: Whitney Museum.

É importante ressaltar, mesmo que brevemente, algumas críticas direcionadas à exposição. Há alguns argumentos, como da historiadora da arte Megan Philipa Driscoll (2013, p. 35), que a mostra "isolou a doença da sexualidade" em algumas obras —, mesmo sabendo que Goldin evidencia que a exposição não era um ato de vitimização, mas sim uma declaração política e memorial. Os trabalhos de Morrisroe, assim como o de outros artistas na exposição, não atribuem a morte um valor absoluto e concreto, mas inscrevem sua imagem dentro de um ciclo contínuo, dentro de uma realidade que não será apagada.

A intenção de Goldin e dos artistas aqui citados remonta os escritos do crítico e ativista Douglas Crimp à respeito da representação das pessoas com aids (PWA). O autor traça paralelos entre a mostra de Nicholas Nixon no MoMA, em 1988, para poder aludir à uma representação respeitosa e honesta sobre as pessoas infectadas. Para abordar o polêmico trabalho de Nixon, Crimp traz *"Dismantling Modernism"* do fotógrafo, diretor e crítico, Allan Sekula, na qual ele afirma que "no cerne do cultivo fetichista e da promoção da humanidade do

artista, está um certo desdém pela humanidade ‘ordinária’ daqueles fotografados” — que coloca a relação entre fotografia e sujeito em uma tênue relação de “sedução, coerção, colaboração e roubo” (Sekula *apud* Crimp, 2002, p. 98), capaz de resumir o sujeito em uma criatura “exótica”, em um Outro dessubjetivado. Para Crimp, o trabalho de Nixon se insere precisamente nesse processo de coerção e despersonalização, evidenciado pelo relato do próprio fotógrafo sobre um de seus retratados:

Comecei a fotografá-lo em junho de 1987, e ele era muito resistente ao processo — embora continuasse dizendo: “Ah, não, eu adoro, quero fazer isso” —, mas em todos os outros aspectos ele se mostrava resistente. Depois de três sessões, meio que o dispensei e disse: “Quando você realmente quiser fazer isso, me liga, porque agora você não quer de verdade.” Então, um dia de dezembro, ele me ligou dizendo que estava pronto [...] Ele não estava interessado. Ele se fechava completamente. Ele dizia: ‘Sim, acho que isso me interessa, mas não gosto desse processo, não gosto dessa câmera grande, não gosto dela perto de mim, não gosto de cooperar com você, não gosto do fato de sua presença me lembrar da minha doença, estou desconfortável’<sup>99</sup> (Nixon *apud* Crimp, 2002, p.99).

É interessante contextualizar que tanto o ACT UP quanto Nan Goldin<sup>100</sup> e ativistas da comunidade eram “anti-Nixon” justamente por essa relação conflituosa. O fato de Nixon ser homossexual e alheio à comunidade reforçava a percepção de que suas imagens perpetuavam um estereótipo reducionista do “antes e depois”, evocando apenas piedade — e, como afirma Crimp, “pena não é solidariedade”. Suas fotografias não apenas exploravam seus retratados, mas eram fundamentalmente apolíticas: privilegiavam a doença, a estética e o desmantelamento do corpo, ao invés de representar uma comunidade que lutava contra uma narrativa governamental estereotipada. Desse modo, a grande problemática sobre a obra de Nixon reside na dessubjetivação de suas “vítimas”, reduzidas ao status soropositivo —

---

<sup>99</sup> Citação original: “I started taking his picture in June of ’87, and he was so resistant to the process — even though he kept saying “Oh no, I love it, I want to do it” — every other part of him was so resistant that after three times I kind of kicked him out and said, “When you really want to do this, call me up, you don’t really want to do this.” Then one day in December he called me, he said he was ready [...] He wasn’t interested. He was giving me a blank wall. He was saying, ‘Yes, I think this is something I’m interested in, but I don’t like this process, I don’t like this big camera, I don’t like it close to me, I don’t like cooperating with you, I don’t like the fact that your being here reminds me of my illness, I’m uncomfortable’.”

<sup>100</sup> Sobre os retratados pelo fotógrafo, Goldin chama, em entrevista para o Whitney Museum, como “vítimas de Nixon”. “Nixon’s victims” em citação original. Disponível em <<https://whitney.org/nan-goldin-interview>> Acesso em Mar. 2025.

fadadas à sua vida em processo de apagamento: *a vanishing life* [fig 36-37].

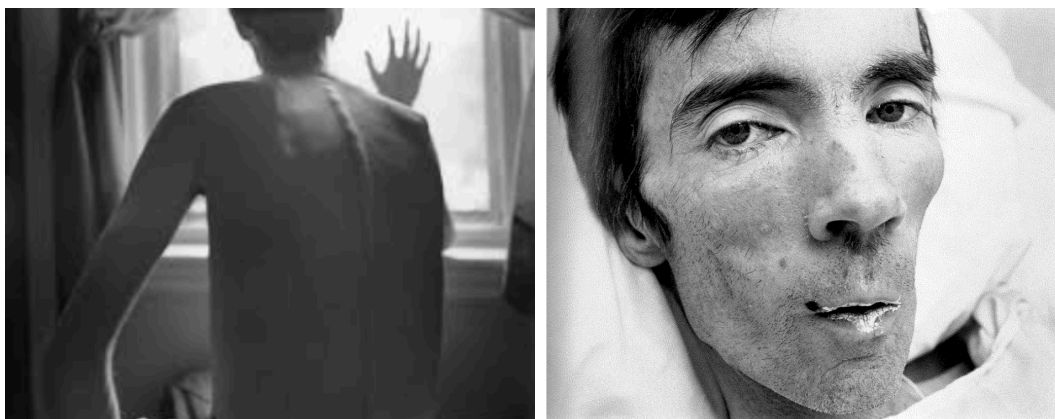


Figura 36: Nicholas Nixon, *Tom Moran, East Braintree, Massachusetts, September 1987*, da série *People with AIDS*. Fonte: MoMA

Figura 37: Nicholas Nixon, *Tom Moran, Boston, February 1988*, da série *People with AIDS*. Fonte: MoMA

Embora Crimp compare o trabalho de Nixon a documentários produzidos por pessoas da própria comunidade, como *Danny* (1987), de Stashu Kybartas, ele não defende a simples substituição de uma representação negativa por uma positiva. Em vez disso, propõe a importância da auto-representação como um registro autêntico da experiência das PWA (2003, p.100). Para o autor, essa representação deveria também assumir a forma de uma imagem fóbica (*phobic image*), na qual as PWA aparecessem como sujeitos ativos, desejantes e em pleno controle de suas vidas e narrativas, como ocorre no documentário de Kybartas e na exposição *Witness* — contrapondo-se às imagens de “abjeção” reproduzidas pela mídia, como ele descreve em entrevista para Tina Takemoto (2003).

Um exemplo típico seria a representação de uma pessoa com aids que está visivelmente doente, debilitada e apresenta lesões de Sarcoma de Kaposi. Aqueles que difundiam essas imagens frequentemente afirmavam que era útil vê-las, pois o espectador poderia simpatizar com os retratados e compreender os terríveis efeitos da doença. No entanto, reconheci que o efeito dessas imagens poderia ser exatamente o oposto. Ou seja, elas poderiam produzir um efeito fóbico, no qual a última coisa que alguém desejaria seria se identificar com os sujeitos retratados. O espectador poderia não vê-los como humanos nem como imagens possíveis de si mesmo, mas sim como representações da abjeção e da alteridade (Crimp *apud* Takemoto, 2003, p. 84)<sup>101</sup>.

<sup>101</sup> Citação original: “A typical example would be the representation of a person with AIDS who is visibly physically ill, wasting, and has Kaposi’s Sarcoma lesions. The people who circulated these images often claimed that it was helpful to see such images because the viewer could sympathize

A grande ameaça para a sociedade e a mídia, segundo Crimp, era justamente “o medo de que elas [PWA] ainda possam ser sexuais”, uma vez que o governo e os meios de comunicação tentavam transformar a aids em um dispositivo “que decretaria o fim da promiscuidade gay ou, talvez, do sexo gay como um todo” (*ibidem*, p.106), como sugeriam os conservadores norte-americanos Jesse Helms e Patrick Buchanan.

Em entrevista para Thomas Avena (1994, p. 149), Goldin afirma que o projeto curatorial de *Witness* surgiu de uma emoção subjetiva, o que reforça a continuidade entre sua prática como fotógrafa e seu trabalho curatorial. Por esse motivo, a crítica sobre uma possível evidenciação negativa da doença se enfraquece, ao saber que, em sua obra, o corpo e o sujeito, não se encontram alienados de sua sexualidade e/ou identidade. É um complemento, um indício de memória, vida e de uma experiência humana — teórica e politicamente — precária e que, no entanto, encontra em si e em sua comunidade, a confirmação de sua realidade e valor.

Meu trabalho vem da fotografia instantânea [*snapshot*]. É a forma de fotografia mais definida pelo amor. As pessoas tiram fotos por amor e as tiram para lembrar — pessoas, lugares e tempos. Elas servem para criar uma história ao registrar uma história. Para mim, tirar uma foto não é um ato de distanciamento. É uma forma de tocar alguém — é uma carícia. Eu olho com um olhar caloroso, não frio. Não estou analisando o que está acontecendo — apenas me inspiro a tirar uma foto pela beleza e vulnerabilidade dos meus amigos. (Goldin *apud* Muckle, 2020, p. 39)<sup>102</sup>.

Em um dos documentários sobre sua obra, Goldin afirma que nunca acreditou na forma tradicional de retrato: uma imagem única e decisiva que sustenta quem o sujeito realmente é. No entanto, ela acredita em uma "variedade de fotos que relatam a complexidade de uma vida" (1995, 00:37:07). O aspecto foto-documental, íntimo e caseiro de

---

*with them and see the terrible effects of the disease. I recognized that the effect of the images could be just the opposite. That is, they could produce a phobic effect in which the last thing one would ever want to do would be to identify with their subjects. A viewer could see them neither as human nor as possible self-images, but rather as images of abjection and otherness”.*

<sup>102</sup> Citação original: “My work comes from the snapshot. It’s the form of photography that is most defined by love. People take them out of love, and they take them to remember — people, places, and times. They are about creating a history by recording a history. For me, it is not a detachment to take a picture. It’s a way of touching somebody— it’s a caress. I am looking with a warm eye, not a cold eye. I am not analyzing what’s going on— I just get inspired to take a picture by the beauty and vulnerability of my friends”.

Goldin registra sua família de amigos para celebrar, honrar e cultivar a presença e a memória de sua comunidade. A série *The Cookie Portfolio* (publicada no livro *Cookie Mueller: Photographs* e presente no catálogo *I'll be your mirror*, 1995), organizada um ano após a morte de sua melhor amiga, não pôde ser diferente.

A série é composta por quinze fotografias de Cookie ao longo dos treze anos de amizade com Nan Goldin e, com isso, além de ser um dos trabalhos mais pessoais da artista, é também o que melhor encapsula sua estética ao longo da década de 70 e 80: as festas, os quartos, a perda, o espelho e o riso. Além disso, Goldin está presente em fotos e em detalhes, como o texto de abertura e legendas manuscritas e, com isso, sua história está visualmente atrelada à de Cookie. Através da constante presença da amizade, a historiadora Juliana Siqueira (2012, p.22) analisa que a obra de Goldin evidencia aquilo que Giorgio Agamben escreve em *O Amigo* (2012): o amigo é “um outro de si mesmo” e possibilita a autocompreensão de si através do outro, como afirma o filósofo:

O amigo não é um *outro Eu*, mas uma outredade imanente em si-mesma, e que se manifesta em outro ser. No momento em que eu percebo o prazer de minha existência, minha percepção é atravessada por uma percepção concorrente que a desloca e transporta-a para o amigo, na direção do outro ser. A amizade é esta dessubjetivação presente no coração da mais íntima autopercepção (*ibidem*, p. 6)

Cookie Mueller e Nan Goldin se conheceram ainda em Massachusetts, representada na primeira foto do portfólio *Cookie with Max at my birthday party. Provincetown. 1977*. A amizade se deu através das fotos e, como escreve a fotógrafa, “as fotos eram íntimas e, então, nós também nos tornamos”. Desse modo, a câmera é o ponto de contato, a ponte entre duas individualidades, até então desconhecidas. Goldin continua, “Eu estava do lado de fora, e fotografá-la me permitiu entrar”<sup>103</sup> (Goldin, 1995, p. 256).

Em muitos aspectos, *Cookie Portfolio* reflete a proposta central de *Witness* ao celebrar o “espírito indomável de nossa comunidade” e a possibilidade de gerar um gesto de despedida formal e visual que não se restringe a um espaço físico delimitado, mas se desdobra nas diferentes

---

<sup>103</sup> Citação original: “Part of how we grew close was through me photographing her – the photos were intimate and then we were. I was outside of her and taking her picture let me in”.

formas de inscrições do luto: através da escrita, curadoria fotográfica, exposições, discursos, etc. É importante destacar que Cookie Mueller faleceu na véspera da abertura de *Witness*, no dia 10 de novembro de 1980. Seu velório ocorreu cinco dias depois, na igreja St. Mark, no bairro de Bowery em Nova Iorque e suas cinzas foram espalhadas em Provincetown (Massachusetts); no jardim da igreja St. Luke, em Greenwich Village (Nova Iorque); na cripta familiar de Vittorio Scarpatti, em Sorrento (Itália); no sagrado Rio Ganges (Índia) e sob o Cristo Redentor, no Rio de Janeiro<sup>104</sup>.

Através da representação dos treze anos de amizade entre Mueller e Goldin, a fotógrafa nos apresenta a “vivacidade gregária” (Muckle, 2020, p.34) e carismática da atriz através de uma sequência narrativa que perpassa pelo vigor dos anos 70 e o silêncio de seus últimos meses. Ao reencontrá-la após a reabilitação, em 1989, Mueller já havia adoecido e perdido sua voz devido a um trauma neurológico ocasionado pelo vírus e por infecções oportunistas.

No entanto, diante das lentes da amiga, ela conseguiu se comunicar e, como ressalta Goldin, “ela estava mais presente do que nunca”<sup>105</sup>. De certo modo, se a fotografia proporcionou a Goldin uma voz durante sua adolescência — junto a um senso de identidade e pertencimento —, ela cumpriu a mesma função para Cookie em um momento em que esta já não podia mais ser a pessoa que fora um dia. Apesar da metade do portfólio retratar o seu adoecimento, sua relação com o filho Max, com o marido Vittorio e com a ex-amante Sharon, estão preservadas desde o riso, a dança e o cuidado. Mesmo impossibilitada de comer e andar sem qualquer auxílio, Goldin nunca representou Cookie como vítima da doença e suas fotos, desse modo, são “mais reclusas do que tristes” (Muckle, 2020, p. 34).

---

<sup>104</sup> Visual AIDS. Cookie Mueller: 1949 - 1989: Disponível em: <<https://visualaids.org/artists/cookie-mueller>> Acesso em 21 Fev. 2025

<sup>105</sup> Citação original: “When I came back to see her in August 1989 the effects of AIDS had robbed her of her voice. But when I photographed her she spoke to me, she was as present as ever.”





Figura 38. Nan Goldin, *Cookie at Vittorio's casket, NYC. Sept. 1989*. Fonte: Sotheby's.

Nas fotos de 1989, Cookie está geralmente acompanhada de alguém ou de sua bengala (fig. 38), distanciando das imagens na qual era o centro da cena e seu sorriso, antes escancarado, é mais contido, com sua musculatura facial rígida. A fotografia, com sua coloração vívida e, nesse caso, quase-saturada, coloca Cookie em foco — com uma mistura de dor, incredulidade e resignação diante da morte de Vittorio expressa em seu rosto, representando o momento em que, nas palavras de Goldin, Cookie desistiu de lutar (1990, p. 256).

Em *Sharon with Cookie on the bed, Provincetown, September 1989* (fig.39), Mueller aparece na penumbra, deitada, frágil, mas ainda integrada à vida social e à narrativa visual construída por Goldin ao longo dos anos. Cookie, antes iluminada, agora se encontra parcialmente imersa na escuridão, enquanto Sharon, que voltou para cuidar dela após a morte de Vittorio, aparece desfocada, acentuando o distanciamento entre as duas dimensões da vida e da morte. No centro do quadro, em foco, há a fotografia de *The Ballad of Sexual Dependency*, do casamento entre Vittorio e Cookie, sugerindo uma sobreposição temporal entre diferentes momentos de sua vida — entre a presença, o passado e a perda.



Figura 39. Nan Goldin, *Cookie and Sharon on the bed*. Provincetown, MA, Sept. 1989. Fonte: Sotheby's.

Uma das últimas fotografias da série está em um par, deixando nítida a articulação entre tempo, ausência e possibilidade de memória. O par *Cookie with Max* (fig. 40) e *Cookie and Vittorio's living room* (fig. 41) remonta a afirmação de Susan Sontag da fotografia como o inventário da mortalidade (2004, p. 57): uma forma de congelar um momento que, imediatamente após a captura do obturador, deixa de existir.

Basta, agora, um toque do dedo para dotar um momento de uma ironia póstuma. As fotos mostram as pessoas incontestavelmente presentes num lugar e numa época específica de suas vidas; agrupam pessoas e coisas que, um instante depois, se dispersaram, mudaram, seguiram o curso de seus destinos independentes. (*ibidem*)





Figura 40. Nan Goldin, *Cookie and Max*, NYC, 1989. Fonte: Sotheby's.



Figura 41. Nan Goldin, *Cookie in Vittorio's Living Room*, NYC, Christmas 1989. Fonte: Sotheby's.

Esse deslocamento temporal inerente à fotografia evidencia a noção de *punctum* formulada por Roland Barthes em *A Câmera Clara* (1984), permitindo que se leia, simultaneamente, “*isso será e isso foi*” — um *punctum* que antecipa e confirma a morte iminente (p. 142). A morte por aids em 1989 era, de fato, inexorável; ainda assim, a vida social de

Cookie é revisitada e reafirmada. Talvez o *punctum* barthesiano, nesse caso, resida no gesto de carinho que, embora incapaz de impedir o inevitável, ressignifica a perda. Como observa a própria Goldin, a fotografia lhe mostra o quanto perdeu (Goldin, 1995, p. 256)<sup>106</sup>.

O *Cookie Portfolio* é uma forma de sobrevivência da sua vida e memória; como Márcio Seligmann-Silva retrata em seus escritos, “o trauma encontra na imaginação um meio para sua narração” (2008, p. 70) e, além disso, o poder da fotografia é de comprovar uma existência (2010, p. 60) — é o vestígio da vida. Nesse sentido, Goldin não apenas lamenta a perda de Cookie como garante uma forma de resistir ao apagamento e a melancolização imposta pela crise da aids, garantindo que sua história e sua imagem continuem a falar.

A curadoria e as obras de Goldin possuem um teor de ausência e presença no sentido indicial defendido por Philippe Dubois (2011). É a fotografia como “imagem-ato” (p.66), que não pode ser totalmente deslocada do real, do tempo, do sujeito e do fazer. Dubois defende a condição indicial da imagem por possuir, em si mesma, um vestígio de seus signos ao manter “uma relação de conexão com o real (...) de co-presença imediata com seu referente” (p.61).

Ao exemplificar o conceito de índice, Dubois recorre a metáforas naturais, como a baixa pressão do barômetro e o ar úmido como indícios da chuva. Portanto, o processo químico da fotografia — a presença ou não da luz e do obturador, do objeto ali apresentado — pode configurar a imagem como o rastro do real. A fotografia como vestígio do real remonta a possibilidade política da fotografia: a fotografia como obituário.

Essa dimensão política da fotografia se alinha à noção de obituário discutida por Judith Butler (2019). Para a filósofa, o obituário é um instrumento de afirmação do luto, um meio pelo qual “uma vida se converte em (...) uma vida para recordar com dor”, e consequentemente, sua inscrição neste espaço representa a inserção da vida na construção da ideia de nação (ibidem, p. 61). Nesse sentido, as fotografias de *Witness: Against Our Vanishing* (1989) e o *Cookie Portfolio* (1990)

---

<sup>106</sup> Citação original: “I used to think I couldn’t lose anyone if I photographed them enough. I put together this series of pictures of Cookie from the 13 years I knew her in order to keep her with me. In fact they show me how much I’ve lost”.

tensionam o apagamento das pessoas com aids (PWA) pelo governo ao humanizá-las e reinscrevê-las na esfera pública. Ao transformar essas vidas e narrativas em um ato de resistência contra negligência, esquecimento e estigmatização, o trabalho de Nan Goldin se configura como uma forma alternativa de memória social e luto público institucionalizado.

### 3.2 *It's a matter of time: Felix Gonzalez-Torres entre o luto e a saudade*

A elaboração da perda na obra de Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) perpassa diferentes meios, materiais e temporalidades. A obra do artista cubano-americano é permeada pelas vicissitudes da crise da aids que, além de seu próprio adoecimento, ocasionou a perda de seu parceiro de vida, Ross Laycock, em 1991. Seu trabalho pode ser criticamente abordado através de seus aspectos minimalistas, conceituais e autobiográficos e, mesmo corretos, tais adjetivos não englobam a totalidade de sua poética. Como veremos, o artista representa, através do minimalismo e de conceitos pós-modernos, a vida, a perda e a saudade — temas entrelaçados pelo tempo.

Felix Gonzalez-Torres foi “enviado como um pacote” para a Espanha por seus pais, que não concordavam com o governo de Fidel Castro, em 1971 (Gonzalez-Torres, 1994). O artista teve que fazer, em alguns anos, o trajeto Cuba-Espanha-Porto Rico para, em 1979, chegar aos Estados Unidos por livre e espontânea vontade. Em Nova Iorque, Gonzalez-Torres estudou fotografia e participou do *Independent Study Program* (ISP)/Programa de Estudos Independente do *Whitney Museum of American Art*. No período em que esteve no Whitney, o artista entrou em contato com o escrito de pós-modernistas, como Roland Barthes, Walter Benjamin, Michel Foucault e Louis Althusser — pensadores que, de forma geral, tensionam a ideia de autoridade cultural e ideológica do Ocidente, as estruturas do poder e afins. Sobre a importância da teoria pós-modernista, o artista afirmou:

Eu não teria conseguido fazer certas obras, chegar em certas posições. Alguns dos escritos e ideias me deram uma certa liberdade para ver. Essas ideias me moveram para um lugar de prazer através do conhecimento e uma compreensão sobre a maneira como a realidade é construída, da maneira como o “eu” é formado em uma cultura, da maneira como a linguagem coloca armadilhas e das rachaduras na “narrativa mestra”, aquelas rachaduras onde o poder pode ser exercido (Gonzalez-Torres, 1983)<sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup> Citação original: “I wouldn’t have been able to make certain pieces, to arrive at certain positions. Some of their writings and ideas gave me a certain freedom to see. These ideas moved me to a place of pleasure through knowledge and some understanding of the way reality is constructed, of the way the self is formed in a culture, of the way language sets traps, and of the cracks in the “master narrative”, those cracks where power can be exercised”.

Gonzalez-Torres também foi influenciado pelo trabalho de artistas feministas que, na década de 1970, confrontaram a diferença socialmente imposta entre homens e mulheres — no qual, as mulheres têm sua subjetividade hierarquicamente diminuída. Artistas como Barbara Kruger, Louise Lawler e Jenny Holzer, também influenciadas pelo pensamento pós-modernista, questionavam os modos de representação no âmbito artístico, buscando maneiras de transformar (e aproximar) o público representado através de uma crítica feminista; e, com isso, criticando e rompendo com a hierarquia institucionalizada durante o período moderno (Wojton, 2010, p.24).

Para o pós-modernista Roland Barthes, o significado de uma obra — no caso de *“A morte do autor”* (1968), um livro — é construído pelo leitor e, logo, se encontra em constante alteração. Para Barthes, cabe ao autor “imitar um gesto sempre anterior, jamais original” (Barthes, 2004, p. 62). Desse modo, o trabalho do autor é composto por um aglomerado de técnicas pré-existentes e, desse modo, aplicar um significado determinante (e singular) à obra seria “inútil” para Barthes (*ibidem*, p. 63).

Um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem (...) a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino (...) sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor (Barthes, 2004, p. 64).

As observações de Barthes foram importantes para diversos artistas da época, como as artistas feministas já citadas e o Group Material (que contou com breve participação de Gonzalez-Torres), criado em 1979, que operava de forma horizontal e coletiva. Nancy Spector, amiga pessoal de Gonzalez-Torres e escritora de um de seus catálogos *in memoriam*, deixa nítido em sua obra a importância que Barthes teve na construção da base teórica e prática do trabalho do artista (Spector, 1996, p. 3).

A produção artística de Félix González-Torres articula a interseção entre vida, fotografia, esfera pública e privada, luto, saudade e intimidade.

Um de seus eixos centrais é a presença e a ausência de Ross Laycock, tanto durante sua vida quanto após sua morte. O artista, em entrevista para Robert Storr, declara que o público é e era Ross enquanto “o resto [outras pessoas] simplesmente visita a exposição” (Gonzalez-Torres, 1995)<sup>108</sup>. Em artigo sobre o artista, a historiadora da arte Adair Rounthwaite faz uso desta afirmação de Gonzalez-Torres, dada em 1995, para corroborar a influência intempestiva de seu parceiro que “está no passado e ainda é projetado como ‘o público’ no presente” (Rounthwaite, 2016, p.42).

A dor gerada pela perda de Ross não é a mesma teorizada por Freud em “*Luto e Melancolia*” (1917), como sugere Emma Hagenmaier (2009). Como discutido anteriormente, para Freud, o luto configura um processo solitário em que o mundo se torna “pobre e vazio” (Freud, 2010, p. 176), enquanto a melancolia assume um caráter patológico, marcado por um movimento regressivo no qual “a sombra do objeto caiu sobre o Eu” (ibidem, p. 181). Nesse estado, o sujeito incorpora a perda ao ponto de transformar-se no próprio objeto ausente, resultando no empobrecimento do ego (Hagenmaier, 2009, p. 159).

Além disso, a melancolia em Freud gera uma “cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima” (ibidem, p.172). No artigo sobre o *Queer Mourning* na obra de Felix Gonzalez-Torres, Emma Hagenmaier traça uma comparação entre a melancolia freudiana e a do artista e o aproxima do estudo agambeniano de uma melancolia criativa que complementa e reavalia a ideia de Freud através de um panorama teórico que antecede a psicanálise. Se na concepção medieval “a melancolia ou bilis negra é aquela cuja desordem pode provocar as consequências mais nefastas” (Agamben, 2012, p.33), Aristóteles já propunha uma ligação intrínseca entre a bilis “quente” dos melancólicos e sua genialidade artística.

Para Agamben, a melancolia não está relacionada à uma patologia em si, mas sim à uma faculdade imaginativa. Esse vínculo entre

---

<sup>108</sup> Citação original: “When people ask me, ‘Who is your public?’ I say honestly, without skipping a beat, ‘Ross.’ The public was Ross. The rest of the people just come to the work.”



criatividade e prática fantasmática não culmina em uma ruptura entre o Eu e a realidade — o que Freud chama de “esquiva do real” (Freud *apud* Agamben, 2012, p.49). Em vez disso, leva a um “lugar epifânico intermediário, situado na terra de ninguém” (Agamben, 2012, p. 53). Esse espaço imaginário “não é uma alucinação patológica”, mas um lugar que entrelaça “o passado e o presente, a perda e o que resta” (Hagenmaier, 2009, p. 161).

Segundo Hagenmaier, a melancolia manifesta em diversas obras de Gonzalez-Torres oferece uma fonte de inspiração na qual a perda continua afetando o presente e oferece certa esperança para o futuro (p.164). Diferente da proposta de Freud, o artista não perde a capacidade de amar ou de criar, pelo contrário; Gonzalez-Torres constrói uma presença fantasmagórica de um corpo minimalista. Esse isolamento entre o ser enlutado e a sociedade em Freud gerou críticas acerca sua simplificação — algumas vistas no primeiro capítulo — como a de Fábio Luis Franco que afirma que, para pensar nos ecos políticos da “exclusão social do luto” e de sua gestão necrogovernamental, “é preciso ir além de *Luto e melancolia*, o que não significa abandonar Freud” (Franco, 2016, p.175).

Fortemente influenciado pelo pensamento pós-modernista, Félix González-Torres estabelece em sua obra uma ponte entre arte e espectador, ao mesmo tempo em que tensiona as fronteiras entre o público e o privado. Uma de suas criações mais emblemáticas, *Untitled* (1991) (fig. 42), sintetiza essas questões ao propor uma experiência interativa que desafia a passividade do observador e problematiza as relações entre intimidade e espaço coletivo. A fotografia de seu próprio quarto, capturada logo após a perda de Ross, reflete a necessidade de um distanciamento do artista do espaço íntimo de sua cama e da realidade de seu quarto, imposta pelo luto. Em entrevista ao crítico Hans-Ulrich Obrist, González-Torres afirma que a cama não era apenas “um lugar de descanso, mas também um lugar de dor à noite” (González-Torres, 1994).

A fotografia fez parte da exposição *Projects 34* (1992) no MoMA, sendo replicada e ampliada em 24 outdoors ao redor da cidade de Nova

lorque. Nela, podemos perceber a marca deixada por dois corpos — visivelmente presente pela ausência deixada — e somos convidados a significar a obra individualmente. Ao compartilhar a imagem de sua cama com esse ímpeto de se distanciar da realidade que a permeia, o seu quarto não mais o pertence e, desse modo, transforma-a em um espaço de projeção para quem a observa. Para um espectador desavisado, a imagem de uma cama desfeita pode parecer apenas uma peça publicitária genérica, desprovida de contexto. No entanto, essa ausência estimula a construção de uma interpretação subjetiva, evocando memórias afetivas e sensações individuais — como o desejo de descanso, a solidão, a intimidade ou a presença de um outro.



Figura 42. Felix Gonzalez-Torres, *Untitled* (1991). Instalado na 77-79 Delancey Street/esquina sudeste da Allen Street, Manhattan, NY. Fonte: Felix Gonzalez-Torres Foundation.

Ao informar que o projeto ocorre na efeméride da morte de Ross, Emma Hegenmaier afirma que o outdoor é também um modo de celebração e de luto público pela perda de Laycook. Independente de como iremos compreender esta obra, Gonzalez-Torres traz um debate político entre público e privado que estava em voga na época. A Suprema Corte dos Estados Unidos havia, em 1986, determinado que gays e lésbicas poderiam ter a intimidade de seus quartos invadida e penalizada

— dependendo, claro, de sua sexualidade. O trabalho de Felix retoma a ideia de Barthes em *Câmara Clara* (1984) que relaciona o *boom* da fotografia com o consumo excessivo de uma privacidade cada vez menos privada:

A idade da fotografia corresponde precisamente à irrupção do privado no público, ou antes à criação de um novo valor social, que é publicidade do privado: o privado é consumido como tal, publicamente (as incessantes agressões da Imprensa contra a vida privada dos artistas famosos e os crescentes embaraços da legislação constituem um testemunho desse movimento (Barthes, 1984, p. 145 - 146).

Em sua entrevista para Hans Ulrich Obrist (1994), o artista questiona se há “a existência de uma divisão entre espaço público e privado”. Para Gonzalez-Torres, se a Suprema Corte determina que alguns corpos não têm o direito à privacidade e à liberdade de expressar sua sexualidade, isso efetivamente faz com que “algumas pessoas sejam mais iguais do que outras”, tendo em vista que “nossos desejos, fantasias e histórias mais íntimas são interceptados por setores legislados e controlados pela lei” (Gonzalez-Torres, 1994)<sup>109</sup>.

O artista já havia trabalhado com *billboards* previamente, no entanto, com outra poética. Seus trabalhos contavam com frases e datas soltas contrastantes com um fundo quase totalmente vazio. Talvez sua obra “mais coerente” (Kwon, 2006, p.288) dentre essas, tenha sido o outdoor *site e date specific Untitled (1989)* na Sheridan Square (fig.43). A instalação se encontrava no billboard que fica em frente ao histórico *Stonewall Inn* e o artista a fez para lembrar os 20 anos da rebelião de Stonewall — a mais importante no que diz respeito aos direitos civis da comunidade LGBTQ+ norte-americana, que ocorreu entre os dias 28 de junho a 3 de julho de 1969.

Contra um fundo preto, o artista dispõe frases e datas que, à princípio, não parecem conter qualquer ligação ou sentido. Ao se deparar com a instalação, o espectador lê: “*People With AIDS Coalition 1985*

---

<sup>109</sup> Citação original completa: *In this case, I'm referring to the 1986 Hardwick v. Georgia [Bowers] in which the Supreme Court voted that gay men and lesbians had no right to privacy. That the state could actually go into the bedrooms and legislate and penalize the way they express love to each other. In other words, some people are more equal than others, but that's another story. (...) But not about private space because our most intimate desires, fantasies, stories are intercepted by sectors legislated and controlled by the law. And, again, when we talk about public spaces*

*Police Harassment 1969 Oscar Wilde 1895 Supreme / Court 1986 Harvey Milk 1977 March On Washington 1987 Stonewall Rebellion 1969*".



Figura 43. Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (1989). Instalada na Sheridan Square, esquina da Christopher St. com a 7th Avenue. Mar- Sep de 1989. Fonte: Felix Gonzalez-Torres Foundation.

A escolha por uma ordem não-cronológica entre os acontecimentos parte da proposta do artista de abrir — a história e a obra — para a livre associação do público, que o interpreta com base no seu próprio conhecimento. Para elucidar a complexidade externada neste trabalho, vale ressaltar alguns pontos específicos. A referência ao escritor irlandês Oscar Wilde (1854 - 1900) condiz com o ano em que foi processado e preso por "sodomia" e "indecência grosseira" e seu livro *O Retrato de Dorian Gray* (1890) foi utilizado como prova de sua homossexualidade<sup>110</sup>; Wilde, tendo a oportunidade de se exilar na França, decidiu permanecer em território britânico, onde ficou preso de 1895 a 1897. "*Supreme / Court 1986*" faz parte da legislação já citada previamente que visou o policiamento da privacidade da sexualidade dissidente; em tese, a Suprema Corte dos Estados Unidos havia decidido pela criminalização da

<sup>110</sup> No primeiro julgamento, *Queensberry v. Wilde* em abril de 1895, o advogado de defesa do estado, Edward Carson, citou cenas de *The Picture of Dorian Gray* e de *The Priest and the Acolyte* (1894) como evidência de comportamentos indecentes e disseminação de certa "tendência" imoral do autor. C.f.: LINDER, Douglas. *Famous Trials: Testimony of Oscar Wilde on Cross Examination*. Disponível em: <<https://famous-trials.com/wilde/346-literarypart>> Acesso em: 19 mar. 2025

prática do sexo oral e anal — apesar do consentimento das partes<sup>111</sup>. A medida foi derrubada em 2003<sup>112</sup>.

“*Harvey Milk 1977*” diz respeito ao primeiro político assumidamente gay dos Estados Unidos, que tomou posse como supervisor (equivalente a vereador) da cidade de São Francisco em 1977 e foi assassinado pelo também supervisor/vereador da cidade, Dan White, no ano seguinte. “*Police Harassment 1969 / Stonewall Rebellion 1969*” e “*People With AIDS Coalition 1985 / March On Washington 1987*” podem ser considerados causa e efeito: o abuso de poder policial no *Stonewall Inn* foi o que causou a rebelião; o ativismo norte-americano durante a crise da aids está presente na *Coalizão* e na *Marcha* em Washington. Além disso, é possível que tais eventos sejam facilmente identificáveis por um espectador norte-americano também homossexual por nomear de forma objetiva eventos memoráveis e/ou recentes. Sobre a opressão e omissão durante a crise da aids, o artista afirmou:

Quando as pessoas pensam sobre aids, elas pensam em camas de hospital, remédios, agulhas e todas essas coisas extravagantes. Isso não é aids. Isso faz parte, mas a aids também, infelizmente, inclui discriminação, medo, vergonha, desespero e repressão política (Gonzalez-Torres *apud* Spector, 2007, p.166)<sup>113</sup>.

A não-linearidade da obra tensiona uma história cronológica apreendida em um movimento temporal progressivo; o que, em parte, evoca o “tempo sem fio” de uma teoria histórica que desde debates multidisciplinares no início do século XX passa a “experimenta[r] vertiginosamente o tempo” (Salomon, 2018, p.15). A temporalidade fragmentada funciona como um quebra cabeça da memória, no qual é preciso atribuir sentido para poder se ter uma ideia mais transparente da obra. No geral, tanto o trabalho de Félix quanto a memória (e a experiência humana em si) são constantemente afetados pela fruição do passado no presente e de uma expectativa de futuro.

<sup>111</sup> c.f. *Bowers v. Hardwick*, 478 U.S. 186 (1986). Disponível em <<https://supreme.justia.com/cases/federal/us/478/186/>>. Acesso em 27 jun.2024.

<sup>112</sup> c.f. *Bowers v. Hardwick: United States law case*. Disponível em <<https://www.britannica.com/event/Bowers-v-Hardwick>>. Acesso em 27 jun.2024

<sup>113</sup> Citação original: “When people think about AIDS, they think of hospital beds, medicine, needles, and all such garish things. That’s not AIDS. That’s part of it, but AIDS also, unfortunately, includes discrimination, fear, shame, desperation, and political repression” (Spector and Gonzalez-Torres 2007, 166).



Uma instalação que parece fundamental para compreender a versatilidade e as camadas do trabalho do artista é *Untitled (It's just a matter of time)* (fig. 44). Feita em 1992 como parte da exposição “*Gegendarstellung: Ethics/Aesthetics in Times of AIDS*”<sup>114</sup> em Hamburgo, o *billboard* viajou o mundo. O fundo preto e a escolha da fonte gótica (famosa por ter sido utilizada pela Alemanha nazista) concretiza a inevitabilidade da morte durante a crise epidêmica. A “doença do tempo”, apontada por Sontag (2007) se concretiza como vírus capaz de destruir o corpo aos poucos, com sintomas físicos e visíveis, como explica:

A aids é progressiva, uma doença do tempo. Uma vez atingida certa densidade de sintomas, a evolução da doença pode ser rápida, causando sofrimentos atrozes. (...) há toda uma variedade de sintomas que incapacitam, desfiguram e humilham o paciente, tornando-o cada vez mais fraco, indefeso e incapaz de controlar suas funções e atender a suas próprias necessidades básicas (Sontag, 2007, p.76).



Figura 44. Felix Gonzalez-Torres, *(It's Just a Matter of Time)*, 1992. Instalação na estação de trem de Cambridge, Reino Unido. Parte da exposição *It's Just a Matter of Time*, Andrea Rosen Gallery, NY, 2002. Fonte: Fundação Felix Gonzalez-Torres.

Como toda sentença de morte, a questão do tempo evoca também sua urgência. González-Torres transformou o tempo em elemento central de sua estética, explorando formas de subvertê-lo, seja pela recusa à linearidade temporal, seja pela materialização de sua passagem por meio

<sup>114</sup> Tradução livre: *Contra-afirmação: Ética/Estética em tempos de aids*.

da interação do público. Suas séries de balas empilhadas ou espalhadas (*candy works*) e as pilhas de papel (*paper stacks*), por exemplo, ativam o tempo como processo, tornando visível sua erosão e renovação constantes através do gesto de retirada e consumo dos materiais. Tais noções de tempo e espaço *Outro* são importantes para a compreensão dos próximos trabalhos do artista, que relacionam a questão do luto e saudade.

“Não tenha medo dos relógios, eles são o nosso tempo e o tempo tem sido tão generoso conosco”, escreve Felix em carta para Ross Laycock com um desenho do que viria a ser *Untitled (Perfect Lovers, 1988)* [fig.45]. A obra é composta por dois simples relógios que, mesmo que ligados ao mesmo tempo e mostrando a mesma hora, perderão a sintonia lentamente, com o passar dos dias e com o gasto da bateria (fig.46).

(...) Imprimimos no tempo o doce sabor da vitória. Nós conquistamos o destino ao nos encontrarmos em um certo TEMPO, em um certo espaço. Nós somos um produto do tempo, portanto, nós devolvemos o crédito a quem é devido: o tempo. Nós estamos sincronizados, agora para sempre. Eu te amo (Gonzalez-Torres, 1988)<sup>115</sup>.

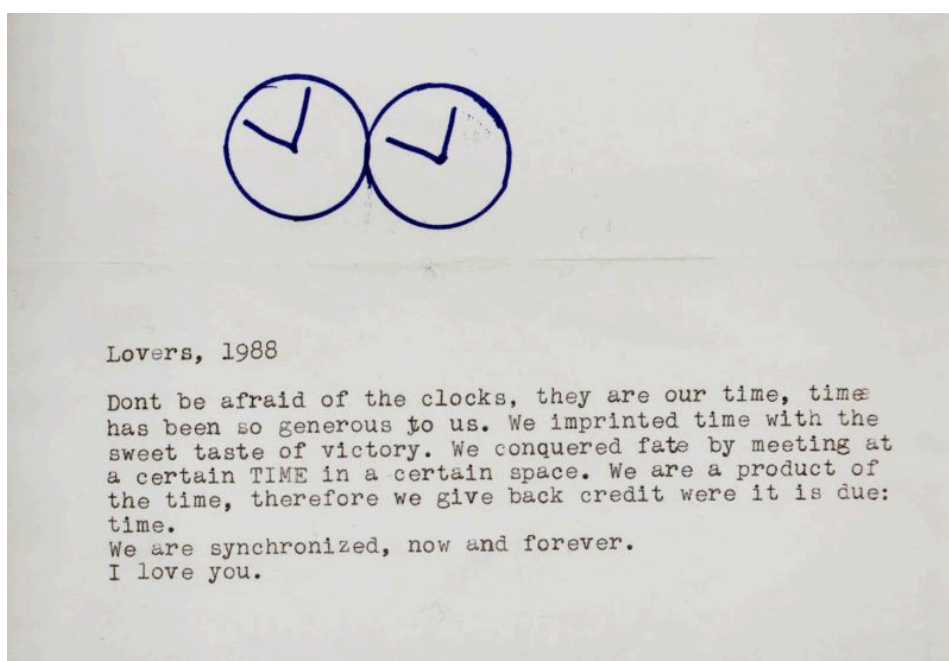


Figura 45. Felix Gonzalez-Torres, *Carta para Ross*. 1988. Foto de Angelica Edwards.

<sup>115</sup> Citação completa: *Don't be afraid of the clocks, they are our time, the time has been so generous to us. We imprinted time with the sweet taste of victory. We conquered fate by meeting at a certain TIME in a certain space. We are a product of the time, therefore we give back credit where it is due: time. We are synchronized, now forever. I love you.*



Figura 46. Felix Gonzalez-Torres, “Untitled” (*Perfect Lovers*) 1987-1990. Instalada na coleção de Wadsworth Atheneum Museum of Art entre 2015-2018. Hartford, CT. Fonte: Felix Gonzalez-Torres Foundation.

O relógio é derrotado pelo consumo da bateria e a vida se encerra com a previsibilidade do fim do tempo individual de cada um — nesse caso, é difícil não visualizar *Perfect Lovers* como um trabalho de luto por revelar a morte iminente que a aids representava nos anos de 1980 e 1990. Em seu artigo sobre a obra de Gonzalez-Torres, Adair Rounthwaite defende a perspectiva de Simon Watney e de Jane Blocker que percebe o trabalho do artista como uma prática testimonial.

Para Blocker “a testemunha está dividida, dividida entre eventos que ocorreram, mas que ela não pode falar” (Blocker *apud* Rounthwaite, 2016, p.36) enquanto para Watney, o espectador ou “o sujeito sobrevivente” está habitando a comunidade dos vivos e a comunidade dos mortos”. Os segundos de atraso entre um relógio e outro é a reflexão dessa distância entre ambos mundos, o que Watney chama de “redescoberta do purgatório” (Watney, 2006, p. 347).

Além de *billboards* e relógios duplos, as obras de Gonzalez-Torres também se caracterizam por uma visualidade em constante transformação, especialmente em trabalhos que envolvem a participação do público, como em suas pilhas de papel e pilhas de doce. A *candy pile* *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, de 1991, se destaca como uma das mais emblemáticas, sendo essencial para a compreensão de sua prática



artística. A instalação consiste em uma pilha de balas sortidas e coloridas, cujo peso ideal e inicial deve ser 175lbs (o equivalente a 79,83 kg), equivalente ao peso de Ross Laycock antes de exibir sintomas da aids (fig. 47).



Figura 47. Felix Gonzalez-Torres, “Untitled” (*Portrait of Ross in L.A.*), 1991. Fonte: Felix Gonzalez-Torres Foundation.

As esculturas de doce (*candy piles/spills*) são, no geral, uma representação metafórica do corpo que proporciona um diálogo sobre a morte, a presença e a superação. Em sua entrevista para Obrist, Gonzalez-Torres comenta sobre as representações não figurativas do corpo — principalmente no pós-minimalismo, ele afirma:

Outra coisa que tem me incomodado nos últimos anos é toda essa conversa sobre arte corporal, que é quase como o sistema criminal. Essas pessoas, para pensar em um corpo, para falar sobre um corpo, elas precisam ver um corpo, certo? É como se você entrasse em uma galeria e visse cinco corpos pendurados em todos os lugares, as pessoas dizem: “Ah, é sobre o corpo”. Eu disse: “Bem, não me diga”, sabe? Mas não é realmente sobre o corpo. É sobre cera, ou é sobre gesso (Gonzalez-Torres, 1994)<sup>116</sup>.

Quando o artista transforma o corpo de Ross — ou, como em outros casos, o corpo do pai em *Untitled (Portrait of Dad)*, 1991, o corpo dele e de Ross em *Untitled (Loverboys)*, 1991 [fig. 48], etc — há uma ligação íntima entre a obra e o público nessa materialização doce de uma

<sup>116</sup> Citação original: *One other thing that bugs the hell -- the shit out of me in that last few years, this whole talk about body art, right, which is almost like the criminal system. These people in order just to think about a body, to talk about a body, they need to see a body, right? It's like you go into a gallery and you see five bodies hanging everywhere, people say, "Oh, it's about the body." I said, "Well, no shit," you know? But it's not really about the body. It's about wax, or it's about plaster.*

ausência ali aludida. Nancy Spector relaciona as pilhas de doce com a descrição de erotismo feita por Georges Batailles, que descreve o erotismo como uma “transgressão dos limites corporais” dos seres humanos — que são “descontínuos” (Spector, 1995, p. 150). Essa noção de descontinuidade é revelada pelo próprio artista; sua escultura mutável, que pode estar em pilhas ou espalhadas pelo chão, representa “uma tentativa da minha parte de ensaiar meus medos de ver Ross desaparecer dia após dia bem na frente dos meus olhos” (Gonzalez Torres, 1997).



Figura 48. Felix Gonzalez-Torres, “Untitled” (*Loverboys*), 1991. Peso ideal: 355 lb/161 kg. Fonte: Felix Gonzalez-Torres Foundation.

Como uma eucaristia, a bala ingerida pelo público é “a colaboração definitiva porque estou dando energia real para este corpo funcionar” (Gonzalez-Torres, 1994). Desse modo, o artista oferece o corpo simbólico e indicial de Ross — um corpo que deixa de ser uma fonte de “vergonha ou asco” e torna-se objeto de desejo ao ser consumido, digerido ou cuidadosamente guardado pelo espectador. Como declara Gonzalez-Torres sobre sua *cady piles*:

É uma metáfora. (...) Eu estou te dando algo açucarado; você coloca na boca e chupa o corpo de outra pessoa. E dessa forma, meu trabalho se torna parte do corpo de muitas outras pessoas. É muito atraente. Por apenas alguns segundos, eu coloquei algo doce na boca de alguém e isso é muito sexy (Gonzalez-Torres *apud* Spector, 1995, p. 147 - 150)<sup>117</sup>.

<sup>117</sup> Citação original: *It's a metaphor. (...) I'm giving you this sugary thing; you put it in your mouth and you suck on someone else's body. And in this way, my work becomes part of so many other people's bodies. It's very hot. For just a few seconds, I have put something sweet in someone's mouth and that is very sexy.*

A participação do público, que pode retirar livremente os doces, transforma a obra em um processo contínuo de consumo e renovação, incorporando a passagem do tempo e a deterioração física como aspectos fundamentais de sua poética. No espaço expositivo, seguranças e sinalizações informam os visitantes sobre essa possibilidade de interação, permitindo que cada espectador leve consigo um fragmento material da obra — e, simbolicamente, do amor de Félix González-Torres por Ross Laycock. À medida que a pilha diminui e seu peso se reduz, a instalação reflete visualmente a degradação física provocada pelo vírus da aids, mas, ao mesmo tempo, ressignifica essa perda em um gesto de permanência: sua constante recomposição sugere uma forma de manter Ross vivo através da memória e da participação coletiva.

E apenas para citar Sigmund Freud: nós ensaiamos nossos piores medos para diminuí-los, certo? Naquele momento, o meu pior medo era perder Ross, então eu queria perder tudo, para ensaiar esse medo, confrontá-lo e, talvez, aprender algo com isso. Eu queria até mesmo perder o trabalho — aquilo que é tão importante na minha vida. Também queria aprender a desapegar. [...] Na verdade, o mesmo estava acontecendo na minha vida, porque esse homem que eu amava desaparecia diante dos meus olhos, dia após dia. Um processo lento. As pilhas [de papéis] quase se tornaram um paralelo desse aprendizado de desapego — um processo que, na verdade, nunca chega ao fim, porque, diante disso, nunca aprendemos realmente a deixar ir (Gonzalez-Torres, 1994)<sup>118</sup>.

De forma isolada, *Portrait of Ross* pode ser vista como uma forma de também representar os corpos afetados pela crise da aids e pela omissão dos governos Reagan-Bush. O curador Simon Watney defende que a crise da aids foi uma crise da memória com a virulenta negação do amor e da morte (Watney, 2006, p.336). O que poderia Gonzalez-Torres fazer quando sua vida e o seu luto é silenciado? Um monumento da perda; uma celebração coletiva da vida — como vimos previamente com o *Quilt Memorial* e com a curadoria e as fotografias de Nan Goldin — um

---

<sup>118</sup> Citação original: “And just to quote Sigmund Freud, we rehearse our worst fears in order to lessen them, right? So, at that time, it was losing Ross, so I wanted to lose everything in order to rehearse that fear and just confront that fear and perhaps learn something from it. I wanted to even lose the work, the stuff that’s very important in my life. I also wanted to learn to let go. [...] The same thing actually was happening in my life because this man that I loved was disappearing in front of my eyes daily. You know, a slow process. The stacks almost became a parallel to that learning of letting go, which is a process that never really ends because with that, we never really learn to let go.”

trabalho que não poderá ser destruído, mas que sempre retornará “em um contexto cultural e histórico diferente, espero” (Gonzalez-Torres, 1994).

Felix acreditava firmemente que a mudança era a única maneira de fazer com que o trabalho continuasse permanente e relevante. Ele costumava dizer que se o trabalho não fosse culturalmente relevante em qualquer momento, ele não deveria ser manifestado. A maioria das obras de Felix Gonzalez-Torres prevê a necessidade de alterações futuras (...) Foi ao proprietário, ao cuidador que ele confiou à evolução deste trabalho. Em relação direta com seu próprio retrato, as regras, diretrizes e intenções dos retratos criam um fórum para vitalidade/vida perpétua. A perpetuação de sua vida sem estagnação. (Kwon, 2006, p.308)<sup>119</sup>

Ao falar sobre a melancolia queer na obra do artista, Hagenmaier constata que através dessa emoção, o trabalho do artista é capaz de gerar um “envolvimento contínuo e fluido com a perda e com o que resta depois da perda” (Hagenmaier, 2009, p.158), transformando o luto individual em algo importante para todo um coletivo. Nas palavras da autora, “o luto queer busca minar as construções do luto como algo privatizado”<sup>120</sup> e, desse modo, propõe a “necessidade de práticas públicas, contínuas e comunitárias (*ibidem*, p.165).

Nas instalações de Gonzalez-Torres, um corpo perdido tem relevância no presente, pois nós, o público, evocamos nossas próprias memórias, perdas, alegrias e tristezas. O significado político dessa noção é transformador para uma sociedade que vive com HIV/aids e para comunidades cujas histórias e perdas muitas vezes permanecem desconsideradas ou excluídas. (*ibidem*, p.164)<sup>121</sup>.

Com a relação entre a melancolia criativa agambentiana e a obra de Gonzalez-Torres, Hagenmaier afirma que os espectadores são convidados a transformar o luto em desejos e ações (*ibidem*, p.160). A autora utiliza, constantemente, palavras como “alegria” (*joy*) e “esperança” (*hope*) — o que pode causar certo desconforto para um público não tão

---

<sup>119</sup> Citação original: *Felix firmly believed that change was the only way to make the work remain permanent and relevant. He often said that if the work was not culturally relevant at any moment in time, it should not be manifested. The majority of Felix Gonzalez-Torres's works foretell of the necessity for future alterations (...) It was the owner, the caretaker he entrusted with this work's evolution. In direct relationship to his own portrait, the rules and guidelines and intentions of these portrait works create a forum for perpetual vitality/life. The perpetuation of his life without stagnation.*

<sup>120</sup> Citação original: *In this way, queer mourning seeks to undermine constructions of mourning as privatized, isolated, and finite and to posit instead the need for public, ongoing, and communal practices*

<sup>121</sup> Citação original: *In Gonzalez-Torres' installations, a lost body holds relevance in the present as we the audience evoke our own memories, losses, joys, and sorrows. The political significance of this notion is transformative for a society living with HIV/AIDS and for communities whose histories and losses too often remain unconsidered or excluded.*

otimista — ao tratar sobre essa melancolia que “cria um espaço para a existência do irreal” (Agamben *apud* Hagenmaier, 2009, p.161).

A compreensão de Agamben utilizada por Hagenmaier é, de certo modo, evocada na ideia do luto como transformador de representação, de Vladimir Safatle. Como vemos, Felix Gonzalez-Torres transforma o modo de presença de Ross e, ao ressignificar seu parceiro e sua perda, o artista propõe uma existência entre a presença/ausência e permanência e duração. Como sugere Jeanne Marie-Gagnebin (2006, p.150) ao trabalhar a compreensão de Marcel Proust em relação com a memória, a perda não significa a anulação ou substituição do que se perdeu — assim como afirma Safatle —, o objeto perdido pode reaparecer em outro local, tempo e matéria, como Proust escreve em *No Caminho de Swann* (1981):

Acho muito razoável a crença céltica de que as almas daqueles a quem perdemos se acham cativas nalgum ser inferior, num animal, um vegetal, uma coisa inanimada, efetivamente perdidas para nós até o dia, que para muitos nunca chega, em que nos sucede passar por perto da árvore, entrar na posse do objeto que lhe serve de prisão. Então elas palpitam, nos chamam, e, logo que as reconhecemos, está quebrado o encanto. Libertadas por nós, venceram a morte e voltam a viver conosco (Proust, 1981, p. 44).

Este espaço imaginário que entrelaça “o passado e o presente, a perda e o que resta” (Hagenmaier, 2009, p. 161) é um tempo *outro*, uma representação do tempo heterotópico em Foucault. A heterotopia, para o filósofo francês, é um contra-espaço físico que “acumula infinitamente o tempo” em um lugar *outro* e, em contraste, as utopias narram um “espaço imaginário” que está “fora de todos os lugares” (2013, p.8).

Não coincidentemente, o purgatório citado por Simon Watney pode ser compreendido como o lugar *outro* da melancolia e, por que não, da saudade — palavra essa impossível de traduzir para o idioma de qualquer autor e crítico de Gonzalez-Torres utilizados até então. Como afirma Watney em seu ensaio, o purgatório é, segundo tradições católicas, o lugar entre vida e morte, entre o céu e o inferno; um espaço “que permite que os vivos entrem em contato com o morto através da oração” (*ibidem*, p.334).

A perda dessa crença, afirma Watney, afastou psicologicamente os vivos dos mortos, o que possibilita a alegação de sua redescoberta no

contexto da aids como um exercício de memória e reaproximação entre mundos suspensos: “Isso não é negação”, afirma Watney, “sabemos que eles estão mortos”. E, nas palavras do crítico, a obra de Felix Gonzalez-Torres é exatamente sobre essa redescoberta (*ibidem*, p.347)— onde seus trabalhos representam o contato simbólico entre vivos e mortos através da observação de relógios assíncronos, de camas vazias, de frases curtas, do toque e do consumo.

A experimentação desse tempo vertiginoso que transita entre o passado, o presente e o futuro ocorre, de acordo com Peter Osborne, após a Segunda Guerra Mundial que, como consequência, produziu um “novo período histórico com a qualidade temporal do próprio presente compartilhado”<sup>122</sup> (2013, p.23) — que termina por distanciar-se do período moderno que o precede, cuja temporalidade era linear e progressiva.

Por interromper com os ritmos normativos de apreensão temporal, a contemporaneidade para Osborne é fundamentalmente heterocrônica. Essa condição é refletida diretamente nas práticas artísticas que privilegiam aspectos individuais da vida psíquica e expandem-os para a compreensão da experiência coletiva de uma história política e cultural, reverberando “a preocupação contemporânea com o trauma e a abjeção” indicado por Hal Foster (2021, p.157), previamente visto. Segundo Osborne:

A arte desempenha aqui um papel importante devido à sua posição culturalmente privilegiada em relação à subjetividade e ao sentimento. É por meio da representação estética ou da reencenação de processos de “trauma”, “melancolia” e “luto” que esses processos podem ser comunicados de forma mais eficaz como experiência coletiva e, além disso, entende-se que tais experiências são, em si mesmas, experiências da história. Com frequência, essas representações possuem a função política explícita de sustentar ou reforçar determinadas coletividades culturais existentes, muitas vezes em processo de erosão. (Osborne, 2013, p.221)<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> Citação original: “*Its aftermath opened up social experience – produced in Europe the association of a new historical period with the temporal quality of the shared present itself*”.

<sup>123</sup> Citação original: “*Art plays an important role here because of its culturally privileged relations to subjectivity and feeling. It is through the aesthetic representation or restaging of processes of ‘trauma’, ‘melancholy’ and ‘mourning’, it is often believed, that these processes can be most effectively communicated collectively as experience, and, it is believed, such experiences are experiences of history. Such representations often have the explicit political function of sustaining or shoring-up particular existing, often eroded cultural collectivities*”.

Ao permitir que o público consuma os doces, *Untitled (Portrait of Ross)* cria um circuito no qual a perda e a restauração coexistem em uma constante negociação entre finitude e permanência. Essa dinâmica também se manifesta nos billboards que, apesar de terem sido pensadas site-specific<sup>124</sup>, deslocam a memória afetiva individual para o espaço público sem um marcador temporal fixo que limite sua recepção. As *candy piles* performam a temporalidade da perda em uma diluição progressiva do corpo na interação com o público que, não somente observa, mas se transforma em um agente da duração da obra, antecipando a decadência e a desaparecimento do corpo físico de Ross.

O corpo não mimético que, segundo o artista, representa também “esse momento da nossa história, esse momento da cultura” em que o corpo de uma minoria é negligenciado e “é definido não apenas pela carne, mas também pela lei, pelas legislações, e pela linguagem, antes de tudo” (González-Torres, 1994). Esse corpo controlado e que remonta à vida abjeta butleriana, em Gonzalez-Torres é também um indício da “vida em desaparecimento” de Grzanic: uma vida sob destruição e apagamento que transforma-a, conseqüentemente, em um corpo político que, por ser precário na sua falta de performance heteronormativa, não é alienado de sua própria subjetividade.

Portanto, quando sentimos dor no corpo, quando sentimos a decadência no corpo, quando sentimos prazer no corpo, todas essas questões estão muito relacionadas à lei ou a uma ordem simbólica, nesse caso, uma ordem falocêntrica, e à nossa rejeição ou aceitação dessa ordem. (Gonzalez-Torres, 1994)<sup>125</sup>.

O papel da saudade em sua obra permeia a multitemporalidade heterotópica do contemporâneo em Osborne. A saudade, como elaborada pelo historiador Durval Albuquerque, é constituída como uma paixão heterotópica (2016, p.30), na qual o ato de sentir saudade “implica de saída a relação entre pelo menos duas temporalidades”: o tempo da

---

<sup>124</sup> Esse é o caso de *Untitled (Billboard)* de 1989, pensada originalmente para a Sheridan Square em lembrança dos 20 anos de Stonewall. O billboard foi exibido em exposições no Reino Unido, Bélgica, Colômbia e Brasil entre o início dos anos de 1990 e 2000, tanto no espaço público de outdoors ou fachadas quanto no espaço interno de instituições. C.f: The Felix Gonzalez-Torres Foundation

<sup>125</sup> Citação original: *So, therefore, when we feel pain in the body, when we feel decay in the body, when we feel pleasure in the body, all those issues are very much related to the law or to a symbolic order, in that case, a phallogocentric order, and our rejection or our acceptance of that order*

saudade, do passado e o tempo presente, que mobiliza a memória de algo que já aconteceu (*ibidem*, 2016, p.85).

De modo geral, para o autor, a saudade é uma experiência capaz de transcender o passado e a própria morte. Ou seja, se a heterotopia, para Foucault, é um contra-espço físico que acumula infinitamente o tempo em um lugar outro, e as utopias narram um “espaço imaginário” por ser um lugar fora de todos os lugares (2013, p. 25), então o “purgatório” e a saudade podem ser aqui pensados como uma gaveta imaginária do tempo e, conseqüentemente, das memórias de um artista que não conseguia separar sua vida de sua arte<sup>126</sup>.

Portanto, o tempo, em sua poética, não se fixa, mas se refaz constantemente na interação com o espectador — num fluxo contínuo entre o que já foi e aquilo que persiste. O crítico e historiador da arte Nicolas Bourriaud em *Estética Relacional* (2002) resume o trabalho de Gonzalez-Torres não como autobiografia de um indivíduo, mas como a biografia de um casal (p.51), que nos permite compreender sua obra como a celebração da vida, de seu amor e, também, como uma resistência à melancolização, ao luto e às vidas silenciadas e esquecidas pelo governo norte-americano durante a crise da aids.

---

<sup>126</sup> Em entrevista, Felix Gonzalez-Torres afirmou: “[My work] is all my personal history, all that stuff...gender and sexual preference.... I can't separate my art from my life.”





– And now, what will become of us without barbarians?  
Those people were a kind of a solution

Constantine P. Cavafy, *Waiting for the Barbarians*, 1898.



## Conclusão

Esta dissertação buscou analisar, para além da aplicação conceitual de negrogovernamentalidade, a presença de um teor político na arte visual e no ativismo dos Estados Unidos da América que se constituiu, de certo modo, como forma de resistência e contra-narrativa. Os grupos ativistas e os artistas aqui estudados evidenciam a potência da luta comunitária e da arte diante do apagamento institucional, produzindo modos de luto coletivo, presença e memória de vidas que, durante o ápice da crise, tiveram seu pranto melancolizado e/ou mercantilizado.

É possível dizer que a crise da aids nos Estados Unidos evidenciou uma gestão política negrogovernamental que operou, continuamente, na delimitação de quais vidas eram dignas de serem protegidas, reconhecidas e lembradas. E, conseqüentemente, que as vidas das pessoas de status soropositivo — pertencentes a minorias e por isso, culpadas pelo seu próprio adoecimento (*i.e.*, pessoas LGBTQ+ e usuários de drogas injetáveis) —, eram relegadas à estigmatização e ao esquecimento governamental.

Ao longo dessa pesquisa, foi argumentado que o tratamento (ou falta dele) dado à população LGBTQ+ durante a crise constituiu o período como exemplo negrogovernamental, no qual o poder do Estado atuou não apenas por meio da omissão deliberada, mas também através de uma narrativa opressiva. A negligência diante do avanço da epidemia evidencia um poder que faz e deixa morrer e, além disso, adquire um contorno mais perverso: a negrogovernamentalidade da crise da aids também espera que morra.

A “espera” aqui argumentada é sustentada pelo discurso hegemônico e heteronormativo que mobilizou o vírus como símbolo de uma falência moral de uma “população de risco” desviante — homossexuais, usuários de drogas injetáveis, imigrantes, trabalhadoras do sexo etc. Desse modo, a aids foi transformada em uma ferramenta simbólica de exclusão social, operando uma espécie de castigo divino e de uma morte em vida. Testar positivo, como enunciado por David Wojnarowicz, significava também contrair uma sociedade doente que

esperava, passivamente, que a morte acontecesse: “você não estará aqui ano que vem – você vai pegar aids e morrer ha ha...” (Wojnarowicz, 1988-1989)<sup>127</sup>.

A arte e o ativismo, como este estudo procurou demonstrar, foram fundamentais para desafiar o conservadorismo de Reagan-Bush que atuava — para retomar as palavras de Vladimir Safatle — por meio da melancolização, da perda de si e do outro, do não-pranteamento e através da resignação do tempo de ruína. Conforme visto, tanto a arte quanto o ativismo atuaram de modo a inserir tais vidas “indignas” e “inservíveis” ao obituário que serve, aqui, como metáfora para afirmar a recuperação da subjetividade do sujeito; da possibilidade do luto público e coletivo; da construção de memória e de práticas políticas humanizadas.

A contra-narrativa propagada pelo *Gran Fury*, por exemplo, ocorreu através de uma estratégia artística e até mesmo propagandista de atrair e educar o espectador “geral” — a fim de não delimitar a mensagem somente para aqueles afetados pela epidemia — através do design de guerrilha, exibição de peças gráficas em âmbito público, produção de cartazes para atos do ACT UP etc.

É também interessante pensar na construção dessa contra-narrativa através da produção da autorrepresentação da comunidade LGBTQ+. Como afirma Douglas Crimp (2002), a perpetuação de imagens estereotipadas, negativas ou positivas (se possíveis fossem), não abrangiam a complexidade da vivência soropositiva durante a epidemia e, por isso, a negação do sofrimento físico e social da doença através de imagens problemáticas não eram, de todo, indicada.

Será que realmente desejamos afirmar que as fotografias de Nicholas Nixon são falsas? Queremos nos colocar na posição de negar o terrível sofrimento das pessoas com aids, o fato de que muitos soropositivos ficam desfigurados, indefesos e morrem? Certamente, podemos dizer que essas representações não nos ajudam e que, provavelmente, nos prejudicam em nossa luta, pois, no máximo, conseguem despertar pena. [...] Devemos continuar exigindo e criando nossas próprias contra-imagens, imagens do empoderamento das pessoas com aids, do movimento organizado e do movimento ativista da aids como um todo (Crimp, 2002, p.100).

---

<sup>127</sup> Citação presente em sua colagem *Untitled (Hujar Dead)*, na qual Wojnarowicz sobrepõe suas fotografias de Peter Hujar em seu leito de morte com seu texto que denuncia a homofobia e cumplicidade do governo estado-unidense. O artista faz a leitura deste texto no documentário *Silence = Death* (1990) de Rosa von Praunheim.

Tais “imagens do empoderamento” representam a tônica do trabalho de Nan Goldin. Nas palavras da própria artista, seu intuito era preservar o sentido da vida, sem glorificação — mas um aqui e agora do instante capturado por sua câmera; da realidade nua e crua de sua própria comunidade, da sua “família de amigos”.

Segundo Mark Fisher, o realismo capitalista se estabeleceu nos anos de 1980, sendo sintetizado na famosa frase da primeira-ministra do Reino Unido, Margaret Thatcher: “Não há alternativas”. Como relatado previamente, esse esgotamento do pensamento político e ofuscação de futuro porvir gera, para Fisher, uma dessensibilização do indivíduo. Sendo assim, o realismo capitalista dos anos 80 é responsável por uma depressão coletiva que produz uma resignação diante da “ideia de que não somos o tipo de pessoa que pode agir” (2020, p.103). O que Fisher chama de “depressão coletiva”, Franco e Safatle nomeiam como “melancolização”, que não pode ser compreendida sem a ideia de negrogovernamentalidade, nem de um sistema capitalista que, apesar de não ser o foco deste estudo, tem papel importante por trás de cada conceito da tradição bio e necropolítica.

A saída da melancolização é, tanto em Fisher quanto em Butler, “a reconstrução da consciência de classe” (*ibidem*) e a ação coletiva (Butler, 2019, p.28) que, no estudo da filósofa norte-americana, tem no luto a transformação da resignação em um senso de comunidade e identidade. Desse modo, a saída desse futuro obscuro e impensável seria a reversão da melancolização em luta coletiva e politizada — o que foi alcançado pelo ativismo nos anos 80 e 90 do ACT UP e do NAMES Project, como visto.

A filósofa atribui, ao EUA, o poder de decidir unilateralmente quais vidas serão consideradas “humanas” e quais outras serão desrealizadas, desafiando “abertamente a definição estipulada de tratamento humano estipulado pela convenção de Genebra” (*ibidem*, p.43). Com anuência dos Estados Unidos, portanto, tais vidas desrealizadas do sujeito precário são, por serem inservíveis, expostas mais facilmente a conflitos globais, epidemias e à violência civil ou estatal.

Essa vida descartável é, em Butler e em Mbembe, justificativa para a ocupação colonial e genocídios em Ruanda e na Palestina — além da violência direcionada às minorias sociais, de gênero, sexuais e econômicas. A vida inservível consiste, desse modo, naquele que pode ou merece ser exterminado por representar um risco para a Nação, para as vidas dignas de serem pranteadas e lembradas.

Se existe um "discurso", ele é silencioso e melancólico, e nesse discurso não existiram vidas, ou perdas; não existiu nenhuma condição física comum, nenhuma vulnerabilidade que servisse de base para a compreensão da nossa coletividade; e não existiu nenhuma separação dessa coletividade. Nada disso tem lugar na ordem dos acontecimentos. Nada disso acontece. Na resposta silenciosa do jornal, não houve nenhum acontecimento, nenhuma perda, e essa falha de reconhecimento é imposta por meio de uma identificação com aqueles que se identificam com os autores dessa violência (Butler, 2019, p.39).

Apesar das conquistas do ativismo norte-americano, que, após a marca de duzentos mil mortos, presenciou a queda significativa do número de novos casos nos anos 1990 — o que permitiu o início de debates sobre o fim da crise —, a epidemia permanece latente no continente africano.

A partir de dados da Organização Mundial da Saúde (OMS) e do UnAIDS, em 2023, 39,9 milhões de pessoas viviam com HIV no mundo e aproximadamente 25,5 milhões delas se encontram na África Subsaariana<sup>128</sup>. Apesar dos avanços proporcionados pela expansão de programas de educação sexual, a terapia antirretroviral e o uso da PrEP (profilaxia pré-exposição) — que tornaram a infecção controlável principalmente no Ocidente —, cerca de 11,7 milhões de pessoas ainda não têm acesso aos medicamentos antirretrovirais. Além disso, houve um aumento significativo no número de novas infecções em regiões como o Norte da África, Oriente Médio, Europa Oriental e Ásia Central, evidenciando possíveis falhas sócio-culturais e políticas no combate à epidemia<sup>129</sup>.

---

<sup>128</sup> SOS CHILDREN'S VILLAGES. AIDS in Africa. Disponível em <<https://www.sos-usa.org/about-us/where-we-work/africa/aids-in-africa>>. Acesso em 31 mar. 2025

<sup>129</sup> UNAIDS. 2024 Global AIDS report. Disponível em <<https://www.unaids.org/en/resources/documents/2024/global-aids-update-2024>>. Acesso em 31 mar 2025.

Nos Estados Unidos, o vírus continua a atingir a população negra, latina e LGBT+ de modo desproporcional e boa parte da taxa de novos diagnósticos ocorrem no sul do país<sup>130</sup>, região de maioria republicana<sup>131</sup>. A perpetuação da aids e de seu estigma velado é reflexo de políticas conservadoras da época e da ascensão de uma extrema direita ultraconservadora ao poder. O governo de Donald Trump gera consternação entre especialistas em saúde por conta das políticas do presidente diante do tratamento e do financiamento das pesquisas sobre HIV/AIDS, o que pode ocasionar impactos devastadores na contenção da doença nos Estados Unidos e no mundo.

A decisão de interromper o financiamento do UnAIDS — programa da ONU — foi justificada sob a alegação de alinhamento com "interesses nacionais", como afirmou Peter Morocco, um dos diretores do Departamento do Estado (equivalente ao Ministério das Relações Exteriores), para o The Guardian (2025)<sup>132</sup>. Outra ação do governo Trump ordenou a suspensão de todo financiamento global de saúde, incluindo o Plano de Emergência do Presidente para o combate à aids (PEPFAR), o que comprometerá diretamente sua rede de clínicas — responsáveis pelo atendimento diário de mais de 220 mil pacientes ao redor do mundo, de acordo com a amFAR. O impacto do corte poderá deixar mais de 20 milhões de pacientes sem acesso aos medicamentos essenciais para o tratamento do HIV (NPR, 2025)<sup>133</sup>.

Além disso, o Instituto Nacional de Saúde (NIH) cortou aproximadamente 450 milhões de dólares em subsídios para pesquisas acadêmicas sobre o HIV, comprometendo o futuro de estudos sobre prevenção e novas terapias. Pesquisadores e especialistas da área, como Erin Kahle e Julia Marcus, da Universidade de Michigan e de Harvard

---

<sup>130</sup> HIV GOV. US Statistics. Disponível em <<https://www.hiv.gov/hiv-basics/overview/data-and-trends/statistics>>. Acesso em 31 mar 2025

<sup>131</sup> O Sul dos Estados Unidos representa cerca de 52% dos novos diagnósticos de aids no país, sendo a população negra do sul a mais afetada por conta de fatores socioeconômicos. AIDSvU. HIV In the South. Disponível em <<https://aidsvu.org/resources/deeper-look-south/>>. Acesso em 01 abr 2025

<sup>132</sup> THE GUARDIAN. Trump administration ends funding for UN program fighting HIV/Aids. Disponível em <<https://www.theguardian.com/us-news/2025/feb/27/trump-un-hiv-aids-funding>>. Acesso em 31 mar 2025.

<sup>133</sup> NPR. Trump's 'stop-work' order for PEPFAR cuts off anti-HIV drugs for patient. Disponível em <<https://www.npr.org/sections/goats-and-soda/2025/01/28/g-s1-45030/pepfar-trump-drugs-stop-work>>. Acesso em 31 mar 2025.



respectivamente, alertam que tais cortes desmantelam décadas de avanços na resposta à epidemia, o que pode resultar no ressurgimento generalizado do vírus no país. Nas palavras de Kahle, “isso nos fará retroceder décadas” (The Guardian, 2025)<sup>134</sup>.

Para além das pesquisas, o governo Trump retirou dados e notícias de vários sites de saúde do governo, inclusive o *Center of Disease Control*, e em alguns deles, apresentaram a seguinte nota: “o site do CDC está sendo modificado para cumprir as Ordens Executivas do Presidente Trump” (CNN, 2025)<sup>135</sup>. Desde os primeiros dias do segundo mandato de Trump, o site da Casa Branca não produz qualquer resultado para o termo “HIV/AIDS” (fig.49).

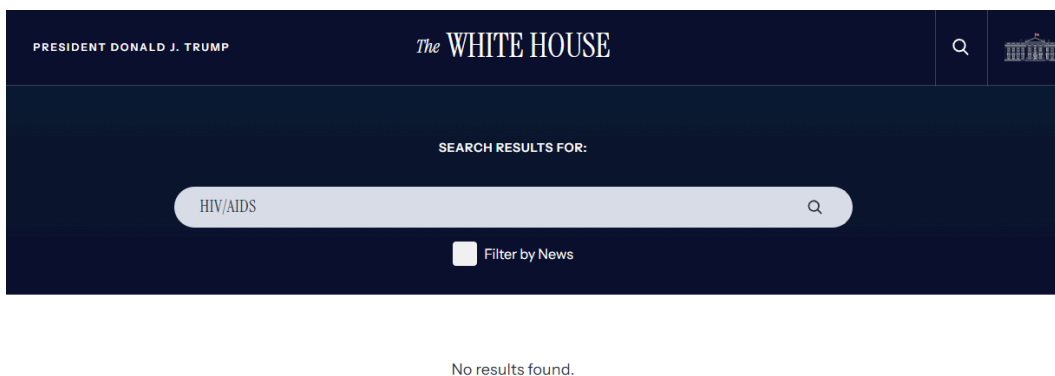


Figura 49: *Print Screen* retirado do site da Casa Branca no dia 15 de abril de 2025.

Tanto em 1980 quanto em 2025, o impacto desse apagamento se estende para além das estatísticas, afetando a maneira como a crise da aids é lembrada e memorializada. O aumento do número de incidência do vírus em continentes e grupos específicos pode ser chamado de uma “crise da memória” ou uma crise de educação sobre o que foi a epidemia. No entanto, isso não é apenas resultado da passagem do tempo, mas de um esforço político.

De acordo com David Joselit e Pamela M. Lee (2024), a campanha de Trump se nutriu das tensões binárias de gênero existentes na

<sup>134</sup> THE GUARDIAN. Trump makes sweeping HIV research and grant cuts: ‘Setting us back decades’. Disponível em <https://www.theguardian.com/us-news/2025/mar/31/trump-administration-hiv-research-grant-cuts>. Acesso em 31 mar 2025.

<sup>135</sup> CNN. US health websites, datasets taken down as agencies comply with Trump executive orders. Disponível em <https://edition.cnn.com/2025/01/31/health/cdc-websites-gender-lgbtq-datasets/index.html>. Acesso em 31 mar 2025.

sociedade estado-unidense. A onda do empoderamento feminino (representado pelo partido Democrata, para Joselit), de algum modo, fez com que os homens cis, héteros, brancos, negros ou latinos se sentissem negligenciados no que diz respeito a uma possível marginalização e/ou generalização de comportamentos “tóxicos” e de uma solidão masculina que resulta em “uma maior taxa de suicídio entre os homens do que nas mulheres” (Joselit; Lee, 2024, p. 12).

A propaganda republicana “Kamala é para elu/delu. Trump é para você” (*ibidem*, p. 13)<sup>136</sup>, citada pelos estudiosos, é um retrato fiel da instrumentalização e atualização de um discurso conservador que, durante a crise, explorou a homofobia e o temor social causado pelo vírus para alcançar seus ideais políticos. No entanto, a ofensiva de Trump se dirige a pessoas transgênero e não-binárias, mais especificamente.

Se durante a crise o conservadorismo performou uma preocupação com a moral, com a família e os bons costumes cristãos e heteronormativos, a extrema direita de Trump se alimenta de um ressentimento masculino contra o partido Democrata ao mesmo tempo que reforça a máxima de que “‘homens serão homens’, mesmo se forem mulheres trans” (*ibidem*)<sup>137</sup>. Por meio do apagamento e desumanização de pessoas trans e não-binárias, que conta também com o corte de financiamento à saúde e aos cuidados de afirmação de gênero, as políticas do atual presidente estado-unidense reafirmam a hierarquização de vidas — de um *Nós* x *Eles*, de um Outro, de um *homini sacri* que deve continuar a ser banido da Nação.

Há uma lacuna historiográfica refletida nesta dissertação sobre abordagens interseccionais da crise da aids nos Estados Unidos e no mundo; seu impacto na população negra e latina pouco apareceu nas referências bibliográficas aqui utilizadas — o que afeta as figuras e corpos representados. Essa lacuna, pode-se dizer, é um retrato da negligência das experiências não-brancas na luta contra a aids, o que, em análise, pode se conectar com a hierarquização do luto e de vidas. Desse modo,

---

<sup>136</sup> Slogan original: “*Kamala is for They/Them. Trump is for you*”

<sup>137</sup> A atriz e modelo trans estado-unidense, Hunter Schafer, teve seu novo passaporte emitido com o marcador de gênero assinalado como “masculino”, refletindo o binarismo de gênero perpetuado pela política de Donald Trump e a agressão simbólica identitária.

mesmo em condições de precariedade, há uma divisão em estratos que impõe a algumas minorias um grau ainda maior de vulnerabilidade e invisibilidade.

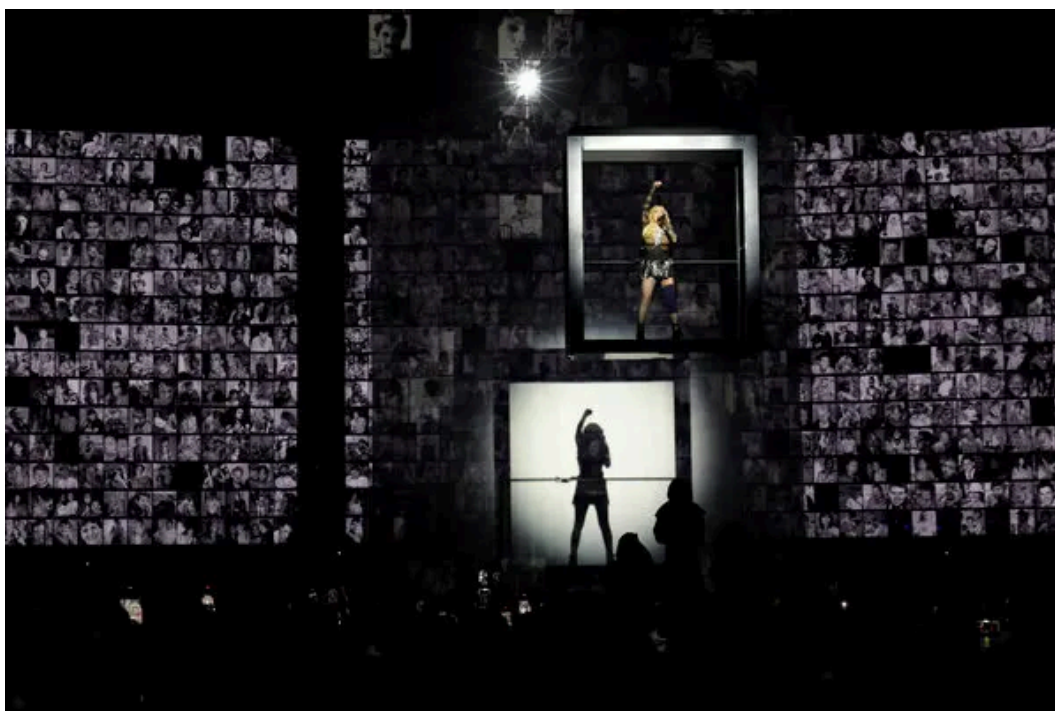


Figura 50. Madonna durante a apresentação de *Live To Tell* na Celebration Tour. Fonte: The New York Times.

O projeto do The AIDS Memorial criado por Stuart Armstrong, no Instagram, emula desde 2016 um Quilt digital, diverso e globalizado, trazendo textos pessoais de vítimas, sobreviventes e de familiares. O perfil permite uma atualização contínua e acessível da epidemia, destacando a diversidade da comunidade afetada, reunindo testemunhos dos anos 80 até perdas recentes, evidenciando a aids como uma realidade pungente. Os relatos são profundamente íntimos e humanos, muitas vezes abordando não apenas o impacto da doença, mas também a personalidade, os sonhos e o legado de cada indivíduo e, com isso, o AIDS Memorial se distancia — assim como os grupos ativistas e os artistas aqui vistos — de uma narrativa impessoal ao enfatizar a questão emocional por trás do luto, proporcionando um testemunho de presença e resistência.

Durante sua “Celebration Tour” (2023-2024), Madonna incorporou cerca de 300 fotografias disponíveis no perfil do memorial ao telão durante uma de suas performances mais significativas e políticas: *Live To*

*Tell*, lançada em 1986. A escolha de Madonna, segundo o diretor e editor do vídeo Sasha Kasiuha, visava honrar e preservar a memória de figuras públicas e de pessoas anônimas — amigos, familiares, membros da comunidade LGBTQ+ vitimados pela crise (Times, 2023)<sup>138</sup>. Assim, a performance de Madonna reatualiza o potencial político da música e da arte contemporânea, de modo geral, como espaço de testemunho e de resistência ao esquecimento.

Apesar dos claros avanços sociais em torno do tratamento da doença — muitos deles conquistados gradativamente com auxílio do ACT UP — a memória e recuperação da subjetividade daqueles afetados pela crise da aids e seu estigma continuam em disputa. O desafio contemporâneo parece se encontrar não apenas na memorialização do que foi a crise, mas no cuidado do que ela ainda é e do que ela pode se tornar com a ascensão, em escala global, do conservadorismo radical que representa negrogovernamentalidade atual. Esse estudo é relevante para a compreensão da crise e dos seus riscos atuais, visto que, a sociedade atual, apesar de hiper-documentada pelas grandes mídias e redes sociais, é a mesma que assiste ao genocídio de Palestinos pelas mãos de Israel, financiado pelos Estados Unidos, Reino Unido, Itália e Alemanha majoritariamente.

A precariedade é, como afirma Butler, generalizada. Por isso, “cada um de nós tem o poder de destruir e de ser destruído”, o que une, uns aos outros “nesse poder e nessa precariedade” (2015, p. 71). Talvez narrar e documentar já não seja suficiente e, portanto, devemos recuperar a solução presente, tanto em Butler quanto em Fisher, de uma luta coletiva e politizada — uma luta capaz de enfrentar a hegemonia e a melancolização durante a crise da aids e que, por fim, garantiu a reaparição de si e do Outro.

---

<sup>138</sup> THE NEW YORK TIMES. Madonna Lived to Tell. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2023/12/01/style/madonna-aids-memorial-celebration-tour.html>> Acesso em 21 abr. 2025.

## Referências bibliográficas

5B. Direção de Dan Krauss e Paul Haggis. Saville Productions. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2P5yVANuMQc>>. Acesso em 13 ago. 2024.

ABRAMS, Garry. AIDS Quilt Comforting U.S. Grief. **The Los Angeles Times**. LA. 22 mar. 1988. Disponível em: <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1988-03-22-vw-1891-story.html>> Acesso em: 02 Dez. 2024

AGAMBEN, Giorgio. O amigo. **Civilistica.com**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 1–7, 2012. Disponível em: <https://civilistica.emnuvens.com.br/redc/article/view/33>. Acesso em: 16 fev. 2025.

AGAMBEN, Giorgio. **Estância**: A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2012. 263 pp.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: O poder soberano e a vida nua I. 2º ed. Minas Gerais: Editora UFMG. 2007. 212 pp.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz?** O arquivo e a testemunha [Homo Sacer, III] 1ºed. São Paulo: Boitempo. 2008. 168 pp.

ALL THE BEAUTY AND THE BLOODSHED. Direção: Laura Poitras. Roteiro: Nan Goldin. [S.I.]: Praxis Films Participant HBO Documentary Films: Neon, 2022. 113 min. Documentário.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval. Os tempos de uma saudade: as reflexões sobre a noção de tempo no saudosismo português. In:.. SALOMON, Marlon (org). **Heterocronias**: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos. Edições Ricochete, Goiânia. 2018. p. 84 - 112.

ALTMAN, Lawrence K.. Rare cancer seen in 41 homosexuals. **The New York Times**. Nova Iorque, p. 20-20. 3 jul. 1981. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1981/07/03/us/rare-cancer-seen-in-41-homosexuals.html>. Acesso em: 25 fev. 2024.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**: Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo. 1ed. São Paulo: Companhia de Bolso. 2012. 827 pp.

ARKANSAS TIMES. Ruth Coker Burks, the cemetery angel. 8 jun, 2015. Disponível em <<https://arktimes.com/news/cover-stories/2015/01/08/ruth-coker-burks-the-cemetery-angel>> Acesso em 10 mai.2024.

AVENA, Thomas. **Life sentences**: Writers, Artists, and AIDS. San Francisco: Mercury House. 1994. 283 p.

BARTHES, Roland. A Morte do autor. In:.. Barthes, Roland. **O Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p 57-64.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185 pp.

BASS, Sharon L.. Funeral Homes Accused Of Bias On AIDS. **The New York Times**. New York, 15 nov. 1987. Cn, p. 11-11. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1987/11/15/nyregion/funeral-homes-accused-of-bias-on-aids.html>>. Acesso em: 24 nov. 2024.

BOURRIAUD, Nicolas. Joint presence and availability: the theoretical legacy of Felix Gonzalez-Torres. In:.. BOURRIAUD, Nicolas. **Relational Aesthetic**. Dijón: Les Presses du réel, 2002. p. 49-64

BRIER, Jennifer. **Infectious Ideas**: U.S political responses to the AIDS Crisis. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. 2009. 310 pp.

BROWER, Kate Andersen. Act V: True Grit, The 1980s and 1990s. Chapter 17 “Bitch, do something!” In\_\_\_\_ BROWER, Kate Andersen. **Elizabeth Taylor**: The Grit and Glamour of an Icon. New York: Harper, 2022. 512 pp.

BUTLER, Judith. Performativity, precarity and sexual politics. **AIBR**. Revista de Antropología Iberoamericana. [www.aibr.org](http://www.aibr.org) Volumen 4, Número 3. Septiembre-Diciembre 2009. Pp. i-xiii Madrid: Antropólogos Iberoamericanos en Red. ISSN: 1695-9752. Disponível em <<https://aries.aibr.org/storage/antropologia/04v03/criticos/040301b.pdf>> Acesso em 12 jan. 2025

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. 285 pp.

BUTLER, Judith. **Vida Precária**: Os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2019. 192 pp.

BUTLER, Judith. **A Vida Psíquica do Poder**: Teorias de Sujeição. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2017. 208 pp.

CARDOSO, Anna Beatriz Ribeiro. Corpo, Doença e Política na Obra de Félix González-Torres. 2023. 214 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arte e Cultura Visual; Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPAGACV), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023

COMMON Threads: Stories from The Quilt. Direção de Rob Epstein e Jeffrey Friedman. Los Angeles: HBO Films. 1989. 80 min. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=jCpf5vRrhM4>. Acesso em 13 ago. 2024.

CAPOZZOLA, Christopher. A Very American Epidemic: Memory Politics And Identity Politics In The Aids Memorial Quilt, 1985-1993. **Radical History Review**, Duke University, Issue 82, p. 91-109, 2002.

CENTER of Disease Control. Current Trends Mortality Attributable to HIV Infection/AIDS -- United States, 1981-1990 Disponível em: <https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/00001880.htm>. Acesso em 20 ago. 2024.

COWAN, Benjamin. **Securing Sex**: Morality and repression in the making of Cold War Brazil. The University of North Carolina Press, 2016. 341pp

CRIMP, Douglas (ed). AIDS: Cultural analysis/Cultural Activism. Massachusetts: MIT Press. 1988. 272p

CRIMP, Douglas. Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics. Massachusetts: MIT Press. 2002. 330 p.

DANTO, Arthur Coleman. Nan Goldin's World. In: DANTO, Arthur Coleman. **The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World**. LA: University of California Press. 2001. p. 228 - 234.

DRISCOLL, Megan Philipa. **The Desiring Photograph**: Mark Morrisroe's Bodily Self-Portraits. University of California, Los Angeles. Master of Arts in Art History. 2013. 56 p. Disponível em <<https://escholarship.org/uc/item/0s03g939>>. Acesso em 12 Jan. 2025.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus Editora, 2011. 368 pp.

FISHER, Mark. Realismo Capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo. Ubu: São Paulo. 2020. 208 pp.

FLORES, Julio. Siluetas. In: LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (comp.). **El Siluetazo**. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora, 2008. Cap. 4. p. 83-107.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras completas, vol. 12. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 170-194.

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real**: A Vanguarda no final do século XX. São Paulo: Ubu Editora. 2017. 224 pp.

FOSTER, Susan. Choreographies of Protest. **Theatre Journal**, Vol. 55, No. 3, Dance (Oct., 2003), pp. 395-412. Johns Hopkins University Press.



Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25069277>>. Acesso em 02 jun. 2024.

FOUCAULT, Michel. **Corpo Utópico, Heterotopias**. N-1 Edições, São Paulo. 2013. 112 pp.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: WMF Fontes. 2010. 369 pp.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. 1. A vontade de saber. 16° ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra. 2023. 175 pp.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: O nascimento da prisão**. 26° ed. Petrópolis: Editora Vozes. 2002. 296 pp.

FRANCO, Fábio Luis. **Da biopolítica à necrogovernamentalidade**: um estudo sobre os dispositivos de desaparecimento no Brasil. Tese (Doutorado) em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2018. 235 pp.

FRANCO, Luís. **Governar os mortos**: Necropolíticas, desaparecimentos e subjetividade. 1° ed. São Paulo: Ubu Editora, 2021, 176 pp.

FRANKLIN, Michael. AIDS iconography and cultural transformation: visual and artistic responses to the AIDS crisis. **The Arts In Psychotherapy**, v. 20, p. 299-316, 1993.

GAMBARDELLA, Steven James. Absent Bodies: the aids memorial quilt as social melancholia. **Journal Of American Studies**, [S.L.], v. 45, n. 2, p. 213-226, 28 mar. 2011. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.1017/s0021875811000077>.

GIGENA, Andrea. Necropolítica: los aportes de Mbembe para entender la violencia contemporánea. In: DÍAZ, Antonio Fuentes (ed). **Necropolítica: Violencia y excepción en América Latina**. 1° ed. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012. p. 11-32.

GOLDIN, Nan; SUSSMAN, Elizabeth; et al. **I'll Be Your Mirror**. Nova York: Whitney Museum of American Art, 1996. 491 pp.

GOLDIN, Nan. **The Ballad of Sexual Dependency**. NY: Aperture Foundation, Inc. 1986. 144 p.

GOLDIN, Nan (org). **Witness: Against Our Vanishing**. NY: Robert Mapplethorpe Foundation. 1989. 32 p.

GOULD, Deborah B. **Moving Politics: Emotion and ACT UP's Fight Against AIDS**. Chicago: The University of Chicago Press, 2009. 537 p.

GROSS, Jane. Funeral For AIDS Victims: searching for sensitivity. **The New York Times**. New York, p. 1-1. 13 fev. 1987. Disponível em:



<https://www.nytimes.com/1987/02/13/nyregion/funerals-for-aids-victims-searching-for-sensitivity.html>. Acesso em: 23 nov. 2024.

GRAN FURY. Gran Fury: Uma apresentação. In: MESQUITA, André; ESCHE, Charles; BRADLEY, Will (Org.). **Arte e ativismo**: Antologia. São Paulo: MASP, 2021. p. 295 - 302.

GRŽINIĆ, M. Kapitalizem in smrt. **Filozofski vestnik**, Ljubljana, Slovenija, v. 43, n. 3, 2024. DOI: 10.3986/fv.43.3.05. Disponível em: <<https://ojs.zrc-sazu.si/filozofski-vestnik/article/view/12069>> Acesso em: 13 jan. 2025.

HAGENMAIER, Emma. "Untitled" (Queer Mourning and the Art of Felix Gonzalez-Torres). In:.. KASHER, Asa. **Dying, assisted death and mourning**. Amsterdam: Rodopi ed, 2009. p.157-167.

HAWKINS, Peter S.. Naming Names: The Art Of Memory And The NAMES Project AIDS Quilt. **Critical Inquiry**, The University Of Chicago, Issue 19, p. 752-779, Verão de 1993.

HEIFERMAN, Marvin. Pictures of Life and Loss. In: GOLDIN, Nan; SUSSMAN, Elizabeth; et al. **I'll Be Your Mirror**. Nova York: Whitney Museum of American Art, 1996. p. 277-318.

HESSEL, Katy. **The Story of Art Without Men**. UK: Penguin Random House, 2022. E-book.

HOW To Survive a Plague. Direção de David France. New York: Public Square Films. 2012. 109 min. Acesso em 27 ago. 2024.

I'LL BE YOUR MIRROR. Direção: Edmund Coulthard, Nan Goldin. Estados Unidos; França, 1995. 50 min. Documentário.

JARDIM, Eduardo. **A Doença e o Tempo**: aids, uma história de todos nós. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. 80 p.

JOSELIT, David; LEE, Pamela M. *Six Propositions After Trump's Second Victory*. **October**, n. 191, p. 3–14, 2025. DOI: [https://doi.org/10.1162/octo\\_a\\_00542](https://doi.org/10.1162/octo_a_00542). Acesso em 21 abr. 2025

JUNGE, Sophie. **Art About AIDS**. Nan Goldin's Exhibition Witness: Against Our Vanishing. Berlin: De Gruyter. 2016. 499 pp.

KEHL, Maria Rita. O eu é o corpo. In:.. COCCHIARALE, Fernando; MATESCO, Viviane, et al. **Corpo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2005. p 110 - 118. 198p.

KERR, Theodore. How Six NYC Activists Changed History with "Silence = Death". **Village Voice**. Disponível em:

<https://www.villagevoice.com/how-six-nyc-activists-changed-history-with-silence-death/>. Acesso em: 06 set. 2024

KOWALEWSKI, Mark R. Religious constructions of the AIDS crisis. **Sociological Analysis**, Oxford University Press, v. 51, n. 1, p. 91-96, mar. 1990.

KWON, Miwon. The Becoming of a Work of Art: FGT and a Possibility of Renewal. a Chance to Share, a Fragile Truce. In:.. AULT, Julie (ed). **Felix Gonzalez-Torres**. New York: steidl danging publishers, 2006. p 281-315.

LACAN, Jacques. O estágio do espelho como formador da função do eu. In:.. Lacan, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Editora Zahar. p. 96 - 103.

LOWERY, Jack. **It Was Vulgar And It Was Beautiful: How AIDS Activists Used Art To Fight A Pandemic**. New York: Bold Type Books. 2022.

LOYAU, Flora. Détournement de l'art et des médias pour une efficacité politique: l'exemple de Gran Fury. **Multitudes**, n. 15, 2004, p. 39-49. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/mult.015.0039>. Acesso em: 07 set.2024.

MASSIH, Jack. Reagan and AIDS: A complicated legacy. In: PINO, Jordan, KARAMANAKIS, Konstantinos (ed.). **Body politics: What's the state got to do with it?** Chestnut Hill, Mass.: Eagle Print Collegiate Press, 2017. Cap 14. p. 141 - 150

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, dez. 2016.

MESQUITA, André; PEDROSA, Mário (org). **Gran Fury: arte não é o bastante**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2024. 216 p.

MEYER, Richard. This is to Enrage You: Gran Fury and the Graphic of AIDS Activism. In: FELSHIN, Nina (ed). **But is it art?** The spirit of art as activism. Seattle: Bay Press. 1995. Cap 2. pp 51-83.

MUCKLE, Samantha M. **Visual Archives of the AIDS Epidemic: Examining the Cultivation of Anticipatory Mourning in the Works of Nan Goldin, Cookie Mueller, and Vittorio Scarpati**. 2020. Scripps Senior Theses, n. 1572. Disponível em: [https://scholarship.claremont.edu/scripps\\_theses/1572](https://scholarship.claremont.edu/scripps_theses/1572). Acesso em: 10 jan 2024

NEGRIS, Adriano. **Entre Biopolítica e Necropolítica: uma questão de poder**. Ítaca, n. 36, p. 79-102, ago/2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.59488/itaca.v0i36.31835>> Acesso em: 20 out 2023.

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas**, vol. 5. São Paulo: Cobogó, 2011. 208 pp.

OCCUPATIONAL Safety and Health Administration. *Worker Exposure to AIDS & Hepatitis B*, U.S Department of Labor, Occupational Safety and Health Administration, 1987. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/216507998803600312>> Acesso em: 02 dez. 2024

OSBORNE, Peter. **Anywhere or not at all**: Philosophy of Contemporary Art. Londres: Verso, 2013. *E-book*. 290 pp.

PRAUNHEIM, Rosa von. **Silence = Death**. [Filme]. Produção e roteiro: Rosa von Praunheim. Alemanha: Rosa von Praunheim Filmproduktion, 1990. 56 min.

REID, Calvin. Beyond Mourning. **Art in America**, 1990. [S/l]. p 51 - 56.

ROUNTHWAITE, Adair. Split Witness: Metaphorical Extensions of life in the art of Felix Gonzalez-Torres. **Representations**, vol. 109, no. 1, Winter 2010, pp. 35-56.

RUSKIN, Cindy. **The Quilt**: Stories From The NAMES Project. New York: Pocket Books, 1988. 160 p.

SAFATLE, Vladimir; KEHL, Maria Rita. **Melancolia no poder**. Conferência 19 ag. 2016. Café Filosófico; TV Boitempo. Disp. em: <https://www.youtube.com/watch?v=NtqCR5845XY>. Acesso: 12 ago. 2024.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na américa latina. **Resgate**: Revista Interdisciplinar de Cultura, São Paulo, v. 19, n. 18, p. 46-66, jan. 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o Trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, jan. 2008.

SIQUEIRA, Juliana Salles de. **Conjurar imagens, interrogá-las**: a prática fotodocumentária de Nan Goldin como poética de montagem. 2021. 103 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-AAFGT5>. Acesso em: 10 dez. 2024.

SMITH, Bradley. The Imaginary Reagan Revolution: On the Conservative Undermining of Radical Left-Wing Discourse. **Transatlantica** [Online], 1 | 2017, Online since 03 December 2018, connection on 20 May 2021. URL: <http://journals.openedition.org/transatlantica/8847>; DOI: <https://doi.org/10.4000/transatlantica.8847>

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora; AIDS e suas metáforas**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 163 pp.

SONTAG, Susan. Objetos de Melancolia. In: SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, 224 p.

SPECTOR, Nancy. **Felix Gonzalez-Torres**. Nova Iorque: Guggenheim Museum Publications. 1995. 228 pp.

STURKEN, Marita. Conversation with the dead: bearing witness in the aids memorial quilt. In: STURKEN, Marita. **Tangled Memories: The Vietnam War, The AIDS Epidemic, And The Politics Of Remembering**. California: University Of California Press, 1997. Cap. 6. p. 183-219.

TAKEMOTO, Tina. Melancholia of AIDS: Interview with Douglas Crimp. **Art Journal**, 62(4), 80–91. Disponível em <<https://doi.org/10.1080/00043249.2003.10792186>>. Acesso em 10 ago.2024

THE BUFFALO NEWS. Two Funeral Homes Accused of AIDS Bias Refused to Bury Man, Family Says. 13 Set. 1992. Disponível em <[https://buffalonews.com/news/two-funeral-homes-accused-of-aids-bias-refused-to-bury-man-family-says/article\\_32dc1066-ac58-55a1-8144-7cf1800894de.html](https://buffalonews.com/news/two-funeral-homes-accused-of-aids-bias-refused-to-bury-man-family-says/article_32dc1066-ac58-55a1-8144-7cf1800894de.html)> Acesso em 10 mai. 2024

THE TOWN TALK. Mailman refuses to deliver mail to family with AIDS. Louisiana. 13, Jul,1994. Page 4. Disponível em <<https://thetowntalk.newspapers.com/article/the-town-talk-mailman-refuses-to-delive/140428545/>> Acesso em 10 mai. 2024.

NEW YORK TIMES. Cardinal Won't Allow Instruction on Condoms in Programs on AIDS. 1987. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1987/12/14/us/cardinal-won-t-allow-instruction-on-condoms-in-programs-on-aids.html>>. Acesso em 21 ago.2024.

THE NEW YORK TIMES. Madonna Lived to Tell. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2023/12/01/style/madonna-aids-memorial-celebration-tour.html>> Acesso em 21 abr. 2025.

THE NEW YORK TIMES. The Endowment vs. the Arts: Anger and Concern. November 10, 1989. C 33. Disponível em <[https://artistspace.org/media/pages/exhibitions/witnesses-against-our-vanishing-3/3463355085-1623172996/the-endowment-vs.-the-arts-\\_-nyt.pdf](https://artistspace.org/media/pages/exhibitions/witnesses-against-our-vanishing-3/3463355085-1623172996/the-endowment-vs.-the-arts-_-nyt.pdf)> Acesso em 11. Jan. 2025

TRAVIS, Isabel. Reagan, Religion and the Rise of aids. **The Wittenberg History Journal**, Springfield, Ohio, v. , n. 1, p. 16-22. 2022. Disponível em <<https://www.wittenberg.edu/academics/history/wittenberg-history-journal>> . Acesso em: 20 fev 2024.

VIETNAM VETERANS MEMORIAL FUNDS. 2021 Name Additions and Status Changes on the Vietnam Veterans Memorial. Disponível em: <https://www.vvmf.org/News/2021-Name-Additions-and-Status-Changes-on-the-Vietnam-Veterans-Memorial/>; Acesso em 20 ago. 2024.

Visual AIDS. Cookie Mueller: 1949 - 1989: Disponível em: <https://visualaids.org/artists/cookie-mueller> Acesso em 21 Fev. 2025

UNITED In Anger: A History of ACT UP. Direção de Jim Hubbard. New York: United in Anger, Inc 2012. 93 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MrAzU79PBVM>. Acesso em 13 ago. 2024.

WASHINGTON POST. AIDS Victims' Funerals Often More Expensive. 13 Oct, 1985. Disponível em <https://www.washingtonpost.com/archive/local/1985/10/14/aids-victims-funerals-often-more-expensive/da174d70-b620-442d-ba3a-ac8fbd47e46f/> Acesso em 10 mai 2024

WATNEY, Simon. In Purgatory: The Work of Felix Gonzalez-Torres. In: AULT, Julie (ed). **Felix Gonzalez-Torres**. New York: Steidl Publishers, 2006. p. 333 - 347.

WATNEY, Simon. **Policing Desire: Pornography, AIDS, and the Media** (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), p. 7.