Figura 1. Gabriel Borba: *Nós*, 1977. Fonte: Acervo Digital Gabriel Borba.

O DIREITO DE MATAR E CALAR: DIÁLOGOS ENTRE ARTE CONTEMPORÂNEA E NECROPOLÍTICA

Vitória Valentim

Resumo: O presente artigo relaciona o conceito de Necropolítica de Achille Mbembe com obras de arte contemporânea que representam a violação do corpo e de vidas que são, sistematicamente, feridas pelo Estado Soberano. As obras de Gabriel Borba, Alfredo Jaar e Félix González-Torres dialogam com um contexto brutal de corpos subjugados pela biopolítica de Estados que desvalorizam determinados corpos, sendo sintoma de uma gestão sobre corpos descartados, destituídos de valor existencial.

Palavras-chave: Necropolítica. Arte Contemporânea. Soberania. Corpo.

THE RIGHT TO KILL AND TO SILENCE: DIALOGUES BETWEEN CONTEMPORARY ART AND NECROPOLITICS

Abstract: This article correlates Achille Mbembe's concept of Necropolitics with contemporary artworks that portray the violation of the body and lives systematically harmed by the Sovereign State. Works by Gabriel Borba, Alfredo Jaar, and Félix González-Torres engage with it's brutal context where bodies are subjugated by the biopolitics of States that devalue certain bodies, serving as a symptom of governance over discarded bodies, devoid of existential value.

Keywords: Necropolitics. Contemporary Art. Sovereignty. Body.

INTRODUÇÃO

Em seu ensaio *Necropolítica*, o filósofo Achille Mbembe busca alicerçar o conceito homônimo a noções já pré-estabelecidas de biopoder, soberania e estado de exceção. 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. No entanto, Mbembe afirma que tal noção de biopoder é "insuficiente para explicar as formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte" (Mbembe, 2016, p. 146).

A distância entre biopoder e necropolítica dá-se em dois simples axiomas: o biopoder legitima-se em como "fazer viver e deixar morrer" (Foucault, 2003, p. 241), no qual o exercício do antigo direito soberano de matar é praticado pelo Estado através do controle biológico e racista daqueles que devem morrer ou viver, dando ou tirando sua condição de vida a partir de sua classe social, religião e etnia — de uma "raça boa" ou de "raça ruim", como afirma Adriano Negris (2020, p. 82); enquanto o eixo da necropolítica delimita-se em "deixar viver e fazer morrer", uma tecnologia que visa o massacre populacional e ultrapassa os limites de uma violência provocada somente pelo Estado, tendo outros agentes perpetradores à margem (Gigena, 2012, p. 21).

Tanto Michel Foucault quanto Mbembe trabalham com a noção de racismo como tecnologia do Estado que possibilita o direito de matar, no entanto, a insuficiência da biopolítica reside em uma distância geopolítica, na qual o filósofo camaronês atribui a necropolítica à violência da experiência colonial enquanto para o filósofo francês, a biopolítica e o racismo do Estado resulta, originalmente, das formações sócio-políticas da Europa Ocidental (Gigena, 2012, p. 19).

No primeiro capítulo, *Política, trabalho da morte e "devir do sujeito"*, Mbembe lida com o pensamento de Giorgio Agamben, Hannah Arendt, Georges Bataille, Friedrich Hegel e Foucault para delimitar a soberania como uma "produção de normas" criadas e gerenciadas por "homens e mulheres livres e iguais" (Mbembe, 2016, p. 124) que, consequentemente

com a ascensão ao poder, suscita uma "instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações" (2016, p. 125). A condição inumana dos campos de concentração nazista é um dos maiores exemplos do conceito de Estado de Exceção, onde corpos são "desprovidos de estatuto político" (2016, p. 124) e, segundo Arendt, o horror do campo não pode ser imaginado por "situar-se fora da vida e da morte" (Arendt, 2012, p. 494). Dessa forma, a soberania, além de representar o condicionamento de corpos descartáveis ou úteis, é também "a transgressão de todos os limites" e exige "a força para violar a proibição de matar" (Bataille *apud* Mbembe, 2016, p. 127).

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" (2016, p. 128) e essa noção quase ficcional é o que Foucault chama por "racismo" — uma divisão da espécie humana em grupos e subgrupos que constantemente desumaniza povos e é, acima de tudo, uma forma permissiva "[d]este velho direito soberano de matar" (Foucault, 2003, p. 240).

Mbembe afirma que a política de raça está atrelada com a política da morte, e que o Estado Nazista foi a combinação de um estado racista, assassino e suicidiário que teve suas raízes fincadas na violência do Império Colonial. Nos capítulos seguintes, Mbembe aborda a colônia, o *plantation* e o *apartheid* como exemplos de uma dominação absoluta, na qual populações negras perdem seu lar, seu direito e autonomia ao corpo e, por fim, seu estatuto político. Essa sobrevivência sob um "estado de injúria" é também uma existência de "sombra" (Mbembe, 2016, p. 131), coisificada em estados de exceção e de sítio.

Apesar de ter focado nos capítulos iniciais, o ensaio de Mbembe será importante para mobilizar os trabalhos que serão vistos adiante por ajudar a pensar o assassinato e desaparecimento de corpos e/ou testemunhos; como afirma o filósofo, "soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é descartável e quem não é" (2016, p. 135) — seguindo essa lógica, 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 G*overnar 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 necrogoverno eficiente (Almeida, 2021, p. 12).

Essa afirmativa sobre um Estado omisso que mata, deixa que se matem e deixa morrer é pertinente para pensar o contexto evocado pelos trabalhos de Gabriel Borba e Alfredo Jaar que confrontam a estrutura sistematicamente violenta do Brasil, de Ruanda e, de certa forma, o silêncio dos estados modernos que perpetuam as redes de brutalidade que remontam correntes coloniais, escravocratas e nazistas. É preciso apresentar, de antemão, que com a breve apresentação do trabalho de González-Torres, estarei mobilizando a crise da aids como o sintoma de um necrogoverno norte-americano que se omitiu diante de um suposto câncer gay que estaria livrando a sociedade dos sonhos americanos da comunidade LGBT.

Se a governabilidade para Foucault atribui "diferentes sentidos para a vida e a morte" (Almeida, 2021, p. 12), de acordo com Reinhart Koselleck, estados afetados pela Segunda Guerra Mundial passam a enxergar a morte como uma pergunta e a inquirir um sentido sobre ela e tais estados — Alemanha e França são os exemplos do historiador — passaram a propor monumentos para lembrar os mortos "como garantia de paz" (Koselleck, 2000, p. 259). Dessa forma, o Estado soberano também decide quem deve ou não ser lembrado e a melhor forma para fazê-lo; além disso, "a necrogovernamentalidade, ao gerir os corpos, gere as subjetividades, definindo quais mortes poderão ser pranteadas na sociedade e quais desaparecerão sem deixar qualquer rastro" (Fran-

co, 2021, p. 98). As obras aqui estudadas refletem sobre as vítimas de uma necropolítica que intrinsecamente visa a destruição sistemática de corpos e, além disso, lutam contra o esquecimento implementado por governos necropolíticos.

NECROPOLÍTICA DO BRASIL DITATORIAL: GABRIEL BORBA, *NÓS E NÓS II* (1977)

O artista plástico paulistano Gabriel Borba, na década de 1970, trabalha com a realidade de uma sociedade brasileira sob os "anos de chumbo" e o teor político e engajado de Borba está presente na série Imagens de Urgência, em seu álbum fotográfico e experimental TRÄMA e na exposição feita em 1977 no revolucionário Espaço B do MAC/USP; para o Espaço B, o artista montou a instalação Nós e fez um vídeo-performance Nós II, ambos analisados aqui.

A partir dos anos 1970, segundo a análise de Fábio Luis Franco (2021), o governo brasileiro implementou um método de desaparecimento forçado e administrativo que provocou mudanças nas práticas repressivas do país. Esse modelo autoritário foi institucionalizado e possibilitou um controle mais efetivo da violência e da forma como ela era relatada e documentada. Durante esse período, o Exército brasileiro institucionalizou o desaparecimento por meio de organizações militares, como o Centro de Informação e Segurança da Aeronáutica e o Centro de Informações da Marinha; e um elemento importante nesse processo foi a Operação Bandeirante (OBAN), sediada na 36ª delegacia em São Paulo, que recebeu financiamento de empresários e apoio de políticos paulistas e culminou no estabelecimento do Sistema de Segurança Interna (Sissegin). Nesse momento, o poder administrativo do Exército se expandiu por todo o território brasileiro com a criação dos Destacamentos de Operações de Informações (DOI) dentro dos Centros de Operação de Defesa Interna (Codi). De acordo com Franco (2021, p. 81), os DOI-Codi, que tinham orçamentos regulares, aparelharam todas as ações do Serviço Nacional de Informações (SNI), da Marinha, Aeronáutica, Polícia Federal, Civil e Militar e "contavam com dotações orçamentárias

regulares, o que permitia uma ação repressiva muito mais aparelhada". Além disso, o DOI-Codi estabeleceu centros de repressão em quartéis, delegacias e nos Departamentos de Ordem Política e Social (DOPS), ligado à Polícia Civil.

Os métodos de desaparecimento do corpo físico constituíam na desova, retalhamento e incineração dos corpos, como fora descrito pelo ex-delegado Cláudio Antônio Guerra em um dos relatórios da Comissão Nacional da Verdade, mencionado no livro de Fábio Luís Franco (Guerra *apud* Franco, 2021, p. 85). A instalação Nós de Gabriel Borba trazia lençóis brancos com imagens de casais, pássaros, paisagens, etc., e, ao chão, era encontrado um par de calças e sapatos cobertos de jornal ao lado de um gravador que, de forma melancólica e fantasmagórica, chamava nomes de presos e desaparecidos (Figura 1).

Figura 2. Gabriel Borba: *Nós II*, 1977. Frame do vídeo. Fonte: Acervo Digital Gabriel Borba.

A instalação também era composta pelo vídeo *Nós II,* no qual Borba simula um fuzilamento diante de um paredão e, em cada *slide/ frame* do vídeo, vemos o artista de costas e com as mãos amarradas para trás (Figura 2). A noção do fuzilamento está presente através do som que se escuta durante a troca de slide/frame que remete o barulho de um tiro de escopeta e do recarregamento da munição. Com o passar dos slides e, consequentemente, do fuzilamento, o corpo cai aos poucos e fica menos visível e mais granulado, o que pode aludir ao desaparecimento e a incineração das vítimas do governo ditatorial e necropolítico brasileiro. Tanto na instalação *Nós* quanto no vídeo *Nós II,* o corpo é utilizado para retratar a angústia vivida em um país onde a execução seguida de diferentes formas de desaparecimento (como corpos não encontrados, incineração, sepultados com identidades falsas, subnotificação, etc.) era a prática comum do governo militar. A obra Nós, tanto na forma de vídeo quanto na instalação, reflete o desaparecimento institucionalizado e os corpos anônimos, executados e abandonados à própria morte, enterrados em valas coletivas distantes de seus familiares e do resto da sociedade.

REPRESENTAR O IMPENSÁVEL: ALFREDO JAAR, *EL SILENCIO DE NDUWAYEZU* (1997)

O artista chileno Alfredo Jaar em seu mais longo projeto artístico visitou Ruanda em agosto de 1994, meses após o genocídio que acarretou o massacre da etnia tútsi, liderado pelo governo de representantes hútus e, principalmente, da milícia Interahamwe. Assim como em outras obras do *Projeto Ruanda* (1994-2010), Jaar tem aqui o intuito de contar a história do testemunho de um genocídio que, em apenas 5 meses, causou a morte de um milhão de ruandeses. O pretexto do genocídio foi a morte do presidente Juvénal Habyarimana, um líder hútu, que presidiu o país de 1973 a 1994. Segundo Agnes Callamard (1999), o governo francês de François Mitterrand teve papel fundamental no suporte militar e diplomático no regime ditatorial de Habyarimana, treinando as forças armadas do país africano, provendo armamentos e selando negócios entre países (Callamard, 1999, p. 158). Logo após o assassinato de Habyarimana, iniciou-se o genocídio dos

tútsis que terminou com 11% dos ruandeses mortos e uma média de "333,3 mortos por hora ou 5,5 por minuto" (Gourevitch, 2006, p. 130).

> Entre abril e julho de 1994, o país dividiu-se de facto entre carrascos, vítimas e testemunhas. Foi um período em que professores mataram alunos, médicos mataram pacientes, padres mataram fiéis, irmãos mataram irmãos. As atividades do quotidiano ficaram suspensas e o país transformou-se num gigantesco campo de morte a céu aberto, num cenário em que a morte violenta, as pilhagens e violações se tornaram absolutamente banais (Pinto, 2011, p. 48).

Nas rádios, os líderes do movimento hutus alertavam que os tútsis deveriam se abrigar em igrejas e escolas, locais supostamente seguros que, consequentemente, tornaram os tútsis em presas fáceis (Mendonça, ibidem). Alfredo Jaar decide viajar à Ruanda depois de uma reportagem em que o descobrimento de 35.000 corpos flutuando sobre o rio Kagera foi noticiado em apenas 5 linhas em uma página qualquer do jornal, como afirma em entrevista para a Art21 (s/d, tradução nossa).

A instalação *El silencio de Nduwayezu* (Figura 3) conta com a história de uma criança que assistiu seus pais serem assassinados com machadadas. Jaar, ao encontrá-lo em um campo de refugiados, se depara com "os olhos mais tristes que já viu" e retrata o silêncio de uma criança traumatizada que permaneceu calada por quatro semanas — segundo o artista "seu silêncio se refere ao silêncio da comunidade internacional que deixou isso acontecer" (Jaar, s/d). Quando Jaar fotografa aquilo que restou do genocídio e expõe somente os olhos de Nduwayezu (Figura 4), ele faz um exercício de representação ao tentar dar uma visualidade à violência brutal de um genocídio "sem fazer a vítima sofrer novamente" (Jaar, s/d), respeitando a dignidade dos chacinados e do testemunho.

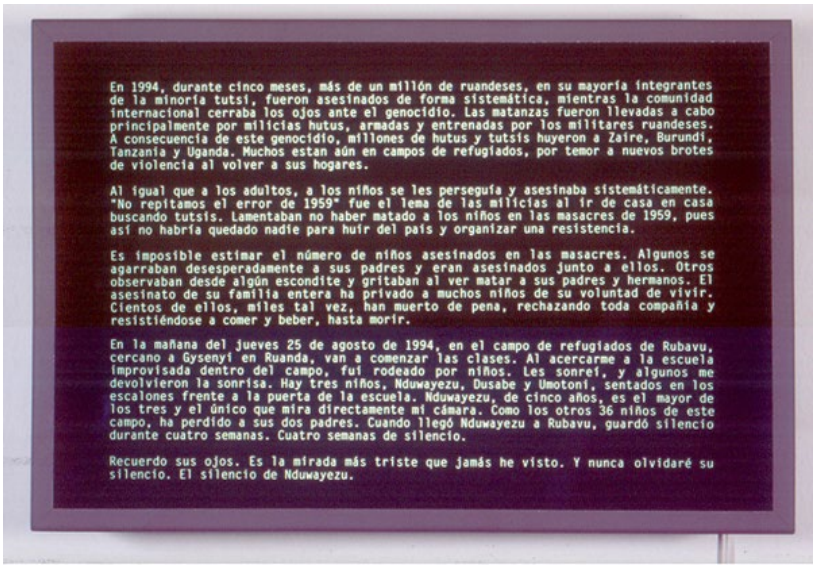

Figura 3. Alfredo Jaar: *El Silencio de Nduwayezu*, 1997. Fonte: Galeria Olívia Arauna..

Figura 4. Alfredo Jaar: *El Silencio de Nduwayezu*, 1997. Fonte: Alfredo Jaar Studio.

Ao ter o texto como parte fundamental da instalação, Jaar preocupa-se em atribuir sentido para a imagem, de não deixá-la cair em apreensões genéricas ou subjetivas. A metonímia de um olhar que representa 1.000.000 de chacinados "subverte" como afirma Jacques Rancière, "a conta do individual e do múltiplo" (2012, p. 95) e, dessa forma, Jaar pretende, ao confrontar os visitantes com uma história e com o silêncio representativo de uma criança de 5 anos que evoca uma mídia e governos internacionais que se calaram diante do genocídio[1], o artista produz significado sobre o acontecimento e a população vitimada.

O trabalho de Jaar relaciona-se com aquilo que Achille Mbembe fala sobre o genocídio de Ruanda; o artista percebe a "corporiedade vazia" provocada por massacres, onde "corpos sem vida são rapidamente reduzidos à condição de simples esqueletos" (2016, p. 142) e constrói uma estratégia que dimensiona o ocorrido sem recorrer às imagens da carnificina — o que parece mover a instalação Jaar é o que Mbembe chama de "desejo persistente de ter sentido, de significar algo" (2016, p. 142).

A instalação, que ocorre em uma sala escura, trabalha com o claro e escuro; a "luz do horror" (Jaar, s/d) versus ocultação ao trazer o texto em um fundo preto com letras brancas e uma mesa de luz que ilumina as pilhas de um milhão de slides fotográficos com o olhar angustiado de Nduwayuzu (Figura 5). Se o texto conta a história, a pilha de fotos remete as valas comuns, aos amontoados de cadáveres e a quantidade de vidas destroçadas; articulando os suportes visualmente — sendo assim, Jaar pretende criar um "memorial para as pessoas de Ruanda", como ele mesmo afirma em entrevista (Jaar, s/d). Seu trabalho direciona politicamente os visitantes através do texto e o emociona através do contato indireto com os olhos de uma criança que assistiu ao intolerável e o impensável de um genocídio ignorado.

1 De acordo com Marina Gusmão de Mendonça, a ONU tinha noção da gravidade do contexto do país desde 1993. Em janeiro de 1994, o Assessor Militar da Secretaria Geral da ONU é informado sobre a movimentação da milícia Interahamwe e sobre a possibilidade de uma guerra civil fundamentada pelo racismo étnico. A informação foi compartilhada nas embaixadas da França, Bélgica e Estados Unidos que também não intervieram (Mendonça, 2013, p. 313).

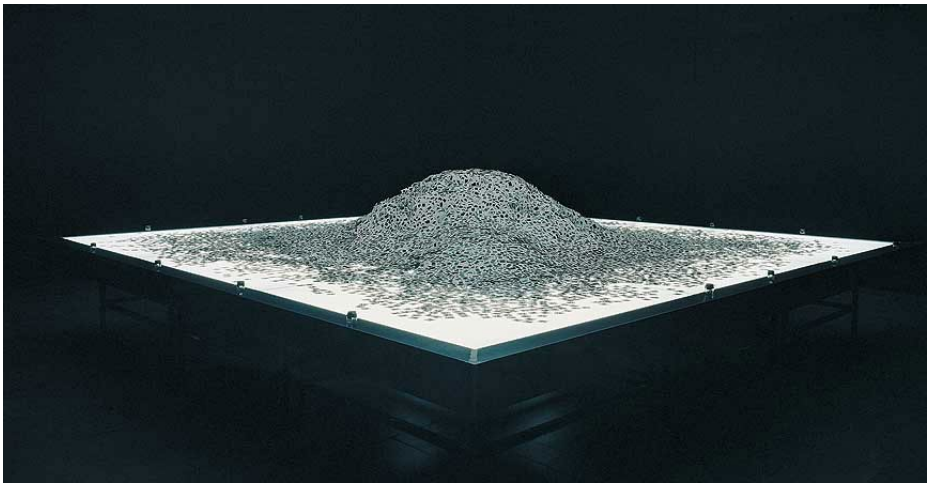

Figura 5. Alfredo Jaar: El Silencio de Nduwayezu, 1997. 1 milhão de slides, mesa de luz, lupas e texto de parede iluminado. Fonte: Art21.

Ao falar sobre a narrativa e testemunho indireto das gerações seguintes ao holocausto, Jeanne Marie Gagnebin afirma, "Os sobreviventes que voltaram das trincheiras, observa Benjamin, voltaram mudos. Por quê? Porque aquilo que vivenciaram não podia mais ser assimilado por palavras." (Gagnebin, 2018, p. 51); tanto na Shoah quanto no caso de Nduwayezu, o testemunho direto é interrompido diante da impossibilidade da narrativa ocasionada pelo trauma da vivência sob injúria de um estado que mata e deixa que se matem, referenciando a descrição da necrogovernamentalidade feita por Silvio Almeida previamente.

ALEGORIA DO ABANDONO GOVERNAMENTAL: FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES, *UNTITLED (PORTRAIT OF ROSS IN L.A)*, (1991).

Os primeiros casos de aids começaram a surgir nos Estados Unidos em 1981 com sintomas relativamente comuns, como os pneumáticos, no entanto, os casos aumentaram exponencialmente e nenhum tratamento fazia efeito a médio ou longo prazo. Por afetar grupos minoritários (homens gays e bissexuais; usuários de drogas injetáveis e parte da população latina e negra) a administração do presidente Ronald

Reagan pouco fez para educar a população estadunidense sobre a doença e, além disso, evitava falar sobre sua existência. Exemplo disso é que, em 1982, o porta-voz do presidente americano, ao ser perguntado sobre os 600 casos da epidemia, afirmou que nem ele, nem o presidente tinham conhecimento algum sobre a enfermidade. Reagan, que foi presidente de 1981 a 1989, falou sobre a aids somente em 1985, quatro anos depois de seu início.

Os primeiros casos da doença foram detectadas em homens gays ou bissexuais que apresentavam sintomas de pneumonia seguida de falha no sistema imunológico e, logo depois, a doença passou a ser chamada 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.

A ascensão de Ronald 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, 2016, 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, a saber que esses eram "dois grupos pelos quais a Casa Branca tinha pouca consideração" (Kirp, 1989, p. 67); Patrick Buchanan, braço direito de Reagan, afirmou que a aids era um castigo divino diante do sexo anormal dos homossexuais — perspectiva essa amplamente difundida pela população americana.

Segundo Anna Beatryz Cardoso (2023), a época do surgimento da aids coincidiu com a ascensão dessa classe "conservadora, heterossexual, monogâmica e religiosa" com poder o suficiente para gerir os interesses e o funcionamento de uma nação. Se em décadas antes os Estados Unidos haviam sido o plano de fundo para a liberação 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 das minorias que lutaram por direitos previamente como "oportunidade

de restabelecer seu modo de vida e seu domínio sobre a população" (Cardoso, 2023, p. 152). 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 testagem em massa e conseguiu cerca de 700.000 assinaturas para a implementação desse projeto.

Quando Achille Mbembe denota o necropoder como significado de segregação espacial e a soberania como uma ocupação que delega sujeito e objeto; 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 pouca ou nenhuma ajuda do governo.

O contexto da crise da aids permeia a obra de Félix González-Torres que, com uma fatura minimalista e conceitual, aborda a solidão, o luto e destruição progressiva que a doença causa em suas vítimas. E, retratando sua experiência individual, González-Torres transforma o individual no coletivo. Sua famosa obra *Untitled (Portrait of Ross in L.A)* (1991) é formada por uma pilha de balas sortidas e coloridas que deve pesar um total de 175 lbs (79,38 kg) que era o peso que Ross Laycock, parceiro do artista, tinha quando ainda era saudável. *Portrait of Ross* (Figura 6) é uma obra viva, que precisa da interação dos espectadores para fazer sentido.

Figura 6. Félix González-Torres: *Untitled (Portrait of Ross in L.A),*1991. Fonte: Felix Gonzalez-Torres Foundation.

É possível interpretar a obra de forma simbólica: a pilha de doces representa o corpo de Ross, antes de entrar no estágio final da doença e que, com sua evolução e degradação física — representada aqui quando o espectador pega os doces —, vai perdendo o peso e, consequentemente, desaparecendo. E é aí que a pilha é recarregada. Esse corpo não mimético que, segundo o artista, representa "esse momento da nossa história, nesse momento da cultura, é definido não apenas pela carne, mas também pela lei, pelas legislações, e pela linguagem, antes de tudo" (González-Torres *apud* Alves, 2017, p. 32) é o corpo político de uma minoria que era negligenciada por seu Estado, deixado à própria morte a partir do silêncio de Ronald Reagan.

Esse necropoder presente durante a omissão na crise da aids, que isolou, matou e deixou morrer está presente em outras obras, a exemplo

de *Untitled, Perfect Lovers* (1991) de González-Torres que conta com dois relógios com horários em descompasso – representando o tempo de vida distinto do pintor e de seu parceiro e na emblemática *Unfinished Painting* (1989) de Keith Haring que, em seu penúltimo ano de vida, constrói uma obra soturna e interrompida pela intervenção da aids; a obra inacabada detém aquilo que poderia ter sido — a obra que poderia ter sido finalizada se houvesse vida evoca tantas outras possibilidades que poderiam/deveriam ter existido se não houvesse o ímpeto de um Estado conservador que deixa agonizar certos corpos.

O ativista do ACT UP[2] Vito Russo, de forma extremamente sucinta, explica sua condição e contexto da aids diante de um governo conservador; ele afirma: "se eu estou morrendo de alguma coisa, é de homofobia [...] estou morrendo de Jesse Helms[3] e de Ronald Reagan" e finaliza com "se eu estou morrendo de alguma coisa, é do fato de que o número de homens brancos heterossexuais ricos que pegaram aids não é o suficiente para que alguém dê a mínima" (Russo *apud* Gran Fury, 2021, p. 295). Quando Reagan decide, depois de quatro anos, falar diretamente sobre a aids em setembro de 1985, seu amigo pessoal Rock Hudson havia anunciado que estava infectado em julho do mesmo ano (Massih, 2016, p. 143). Além disso, essa fala de Vito Russo reverbera quando Anna Beatryz Cardoso afirma que o governo americano só passou a investir em uma cura para a enfermidade no início dos anos 1990, quando o vírus estava se espalhando "entre pessoas monogâmicas e heterossexuais, o que gerou um aumento considerável de financiamento para prevenção, conscientização e pesquisa" (Cardoso, 2023, p. 172).

2 O ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) foi fundado em março de 1987 em Nova Iorque por Larry Kramer com o intuito de melhorar o tratamento e a defesa das pessoas portadoras da doença através de ações diretas, a fim de mudar as políticas e legislações públicas da época no país. O ACT UP ficou conhecido por participar ativamente de marchas, comícios e também pelas práticas de "desobediência civil" que chamaram a atenção da grande mídia dos Estados Unidos.

3 As Helms AIDS Amendments foram uma série de emendas aos projetos de lei do Congresso dos Estados Unidos da América criada e apresentada pelo Senador Jesse Helms em 1987 que proibia o uso de verbas federais em qualquer material educacional sobre HIV/AIDS que pudesse "promover ou encorajar, direta ou indiretamente, atividades homossexuais". O projeto de lei com a emenda de Helms foi aprovada no Senado (94 x 2) e na Câmara dos Deputados (358 x 47) e assinado por um "defensor entusiasta" da emenda, Ronald Reagan, no mesmo ano.

Dessa forma, como qualquer governo necropolítico, os Estados Unidos gerenciou a morte daqueles corpos que não importavam, corpos de minorias, de "dissidentes sexuais", de viciados, de pessoas que, na visão conservadora, "escolheram" aquele estilo de vida. A obra de González-Torres é sobre indignação, amor e perda; é assistir, passivamente, o amor da sua vida ser tomado por um vírus que seu país ignora, é saber que suas vidas não importam e que sua morte é deleite, um livramento, para seus governantes conservadores e negacionistas. O reabastecimento de *Portrait of Ross in L.A* é o ciclo sem fim da doença que ceifou a vida de Ross e que, em breve, ceifaria a vida do artista, que também faleceu devido a complicações da aids em 1996. É o ciclo vicioso da deterioração angustiante para uma doença que, na época, era sinônimo de pena de morte. O corpo dissidente é o outro, aquele que é hostil, o promíscuo, o "atentado contra minha vida" (Mbembe, 2016, p. 128), contra a família tradicional, contra a moral cristã e seus bons costumes e enquanto a aids matava o outro, suas vítimas lutavam e o Estado, necropolítico como é, confirmava "aquele velho direito soberano de matar" (Foucault, 2003, p. 256).

CONCLUSÃO

Os trabalhos de Gabriel Borba, Alfredo Jaar e Félix González-Torres desvendam as estruturas de governos autoritários, o racismo imbuído em um Estado tribalista e a homofobia de um Estado conservador e, dessa forma, apesar da distância espacial e temporal, é possível encontrar semelhanças na forma em que o estado soberano desvaloriza corpos outros. Com a obra de Borba é possível refletir sobre toda a sistematização do assassinato e desaparecimento político por trás do governo ditatorial brasileiro, onde vidas foram reduzidas "a sua própria insignificância" e envoltas em uma existência "anonima, solitária e constituída de escassez e ausência: ausência de nome próprio, ausência de laço" (Ferreira, 2009, p. 166).

O Estado que mata, deixa que morra e que se matem de Ruanda (e também de organizações internacionais que nada fizeram) simboliza o racismo como uma "tecnologia destinada a permitir o exercício de biopoder" (Mbembe, 2016, p. 128). A obra de Alfredo Jaar questiona

esse silêncio biopolítico que possibilita a morte de um "corpo feito-para-a-morte", sob injúria e melancolizado; e se "o corpo negro tem de permanecer sem sentido, sem vida" (Almeida, 2021, p. 13), Jaar contrapõe essa lógica ao significar a carnificina de 1994 através do testemunho do olhar e da contextualização da vida e do silêncio de Nduwayezu. Sendo assim, ambos os trabalhos possibilitam a apreensão, mesmo que em locais geograficamente distantes, de um Estado necropolítico que funciona a partir da subjugação e desvalorização de corpos.

Com um corpo que gradualmente desaparece sendo abocanhado por mãos é um retrato de um Estado conivente com um vírus silencioso e mortal; um Estado que negligencia e culpabiliza a alteridade, o corpo dissidente que tensiona a estrutura conservadora soberana. Félix Gonzalez-Torres constrói uma alegoria desse corpo infectado que se desfaz dia após dia, esse corpo transpassado por utopias, como afirma Foucault em *Corpo Utópico, as Heterotopias* (2013), esse corpo que é "uma jaula desagradável [...] o lugar irremediável a que estou condenado" (2013, p. 8), corpo aberto e fechado (entre o vírus e a morte), que se reconhece no espelho, no amor e na morte — na pilha de doces constantemente reposta que remonta o luto de ver a morte incurável no outro e reconhecer a sua própria, solapante nos próximos anos. A gerência da morte pelos Estados Unidos na crise da aids incorpora uma estrutura biopolítica, esplanada por Michel Foucault no ensaio de Achille Mbembe e perpetua uma melancolia, um "viver no eterno banzo, na tristeza sem fim, na depressão" a concretude de uma sociedade na qual "você sente que vive em um mundo que, mais que não ter sido feito para pessoas como você foi feito contra pessoas como você" (Almeida, 2021, p. 36).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio. Prefácio. In: FRANCO, Luís. Governar os mortos: Necropolíticas, desaparecimentos e subjetividade. 1° ed. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. Félix Gonzalez-Torres: palavras sob a luz do campo de ouro. In: Revista-Valise, Porto Alegre, v. 7, n. 14, ano 7, dez. 2017. p. 29-37.

ARENDT, Hannah. Origens do totalitarismo. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 589.

BORBA, Gabriel. "Nós (Versão II), 1977". São Paulo: Gabriel Borba, 2019. (02 min). Disponível em: <https://vimeo.com/307586353?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=92440 658>. Acesso em: 06 jul 2023.

CARDOSO, Anna Beatryz 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.

CALLAMARD, Agnès. French Policy in Rwanda. In: HOWARD, Adelman; SUHRKE, Astri. The Rwanda Crisis: History of a Genocide. New Jersey: Transaction Publishers. 1999.

FERREIRA, Letícia Carvalho de Mesquita, Dos autos da cova rasa. Rio de Janeiro: e-papers, 2009.

FOUCAULT, Michel. Corpo Utópico, Heterotopias. Tradução de Salma Muchail. São Paulo: N-1, 2013.

FOUCAULT, Michel. Society must be defended. 1° ed. New York: Picador, 2003.

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar Escrever Esquecer. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

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.

GOUREVITCH, Philip. Gostaríamos de informá-lo de que amanhã seremos mortos com nossas famílias. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GRAN FURY. Uma apresentação. In: BRADLEY, Will; ESCHE, Charles; MESQUITA, André (org.). Arte e Ativismo: antologia. São Paulo: MASP - Museu de Arte de São Paulo: Afterall, 2021.

JAAR, Alfredo. Interview "The Rwanda Project!" ART21, s/d. Disponível em: <https://art21.org/read/alfredo-jaar-the-rwanda-project/>. Acesso em: 09 jul. 2023.

KIRP, David. The AIDS Perplex. The Public Interest, Summer 1989.

KOSELLECK, Reinhart. Eclusas da Memória e estratos da experiência: a influência das guerras mundiais na consciência social. In: KOSELLECK, Reinhart. Estratos do tempo: estudos sobre história. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contratempo, 2000.

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.

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

MENDONÇA, Marina Gusmão de. O genocídio em Ruanda e a inércia da comunidade internacional. BJIR, Brazilian Journal of International Relations. vol. 2, p.300-328, mai/ago. 2013.

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.

PINTO, Teresa Nogueira. Ruanda: entre a segurança e a liberdade. Relações Internacionais. Lisboa, n. 32, dezembro/2011. Disponível em: https://ipri.unl.pt/images/publicacoes/revista_ri/pdf/ri32/n32a04.pdf Acesso em: 18 dez. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Tradução: Ivone C. Benedetti. 1º ed. São Paulo: Editora WWF Martins Fontes, 2012.

Vitória Valentim é mestranda e pesquisadora da PUC-Rio no Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura e bolsista CAPES. Bacharel em História da Arte pela UFRJ com experiência em crítica de arte e mediação cultural. Suas pesquisas orbitam, majoritariamente, as interseções entre corpo, memória e política na arte contemporânea das Américas, tendo experiência no estudo sobre a representação artística do corpo durante os governos arbitrários e ditatoriais da América do Sul entre as décadas de 1960 e 1990.