



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC

CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO – CCE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA – PPGL

Arthur Vinicius Anoroza Nunes

O espetáculo como regime de verdade: a discursivização do hiv na dramaturgia musical
brasileira

Florianópolis

2023

Arthur Vinicius Anoroza Nunes

O espetáculo como regime de verdade: a discursivização do hiv na dramaturgia musical
brasileira

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em
Linguística da Universidade Federal de Santa Catarina
como requisito para a obtenção do título de Doutor em
Linguística.

Orientação: Professor Dr. Daniel do Nascimento e Silva

Florianópolis

2023

Nunes, Arthur Vinicius Anorozo

O espetáculo como regime de verdade: :a discursivização do
hiv na dramaturgia musical brasileira / Arthur Vinicius Anorozo
Nunes ; orientadora, Daniel do Nascimento Silva, 2023.
142 p.

2. Discurso. 3. Biopolítica. 4. HIV. 5. Aids. I. Silva, Daniel
do Nascimento . II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Linguística. III. Título.

Arthur Vinicius Anoroza Nunes

O espetáculo como regime de verdade: a discursivização do hiv na dramaturgia musical
brasileira

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 28 de agosto de 2023,
pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Cristine Görski Severo, Dr.(a)

UFSC

Prof.(a) Daniela Palma, Dr.(a)

UNICAMP

Prof. Junot de Oliveira Maia, Dr.

UFMG

Prof. Alexandre Cadilhe

UFJF

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado
adequado para obtenção do título de Doutor em Linguística.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Dr. Daniel do Nascimento e Silva

Orientador

Florianópolis, 2023

Dedico este trabalho a todos que lutaram pela dignidade e pelos direitos das pessoas vivendo
com hiv.

AGRADECIMENTOS

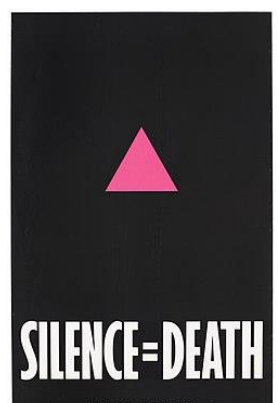
Este trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Agradeço a esta instituição pela bolsa de doutorado concedida no último ano do meu curso de pós-graduação.

Agradeço ao professor e orientador Daniel do Nascimento e Silva, assim como os demais professores que me auxiliaram durante o desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço ao compositor das músicas executadas nos musicais analisados nesta tese, Rafa Miranda, por contribuir com minha pesquisa e por disponibilizar ambas as peças para fins de análise.

Agradeço a minha família, por me apoiar integralmente na realização dos meus estudos ao longo da vida.

Agradeço ainda aos amigos e demais pessoas que ajudaram na minha trajetória enquanto aluno e pesquisador.



Act up

RESUMO

Este trabalho trata dos discursos acerca do hiv e da aids enunciados a partir do campo da arte. O objetivo é averiguar o modo como a dramaturgia musical produzida no Brasil atualmente institui novos regimes de verdade por meio da veiculação de diferentes discursos sobre o hiv e a aids. Propõe-se a discussão de como aquilo que é nomeado como uma arqueogenealogia, em Foucault, pode ser uma ferramenta útil para um trabalho de análise dos discursos, uma vez que as noções de verdade absoluta, história universal, movimento linear e contínuo, início e fim, são descartadas para dar lugar à ideia do pensamento como algo produzido a partir de condições históricas específicas. Foi realizada uma entrevista com Rafa Miranda, compositor das músicas executadas nos musicais *Lembro todo dia de você* e *Brenda Lee*. Em conjunto com essa entrevista, foram analisados os discursos veiculados em ambas as peças. As análises discursivas permitiram compreender modos situados da produção de subjetividade daqueles que vivem com o hiv e que encontram na arte um modo de resistência e de subjetivação possível.

Palavras-chave: hiv/ aids; biopolítica; discurso; dramaturgia musical.

ABSTRACT

This thesis works with discourses about hiv and aids formulated from the artistic field of the musical theatre. It aims to analyze how musical theatre produced in Brazil institutes a new regime of truth through the spread of discourses about hiv and aids. It is proposed a discussion about the notion of archaeology according Foucault as a tool for uncovering alternative histories of systems of knowledge. Rafa Miranda, the songwriter who composed the soundtrack of both plays, *Lembro todo dia de você* and *Brenda Lee e o palácio das princesas*, analyzed in this work, was interviewee. It was also analyzed the discourses from the screenplay. The analyses showed specific ways of subjectivity production from those who live with hiv and who see art as a form of resistance.

Keywords: hiv/aids; discourse; musical theatre.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cena do musical <i>Lembro todo dia de você</i>	13
Figura 2 - A atriz Verônica Valenttino interpretando Brenda Lee	13
Figura 3 - Cartaz do musical <i>Brenda Lee e o palácio das princesas</i>	14
Figura 4 - Foto 1 da exposição do fotógrafo Mendel (1993).....	43
Figura 5 - Foto 2 da exposição do fotógrafo Mendel (1993)	44
Figura 6 - Foto 4 da exposição do fotógrafo Mendel (1993).....	45
Figura 7 - Foto 5 da exposição do fotógrafo Mendel (1993).....	45
Figura 8 - Foto 6 da exposição do fotógrafo Mendel (1993)	46
Figura 9 - Foto 7 da exposição do fotógrafo Mendel (1993)	46
Figura 10 - Foto 8 da exposição do fotógrafo Mendel (1993)	47
Figura 11 - Foto 9 da exposição do fotógrafo Mendel (1993)	47
Figura 12 - Teatro de revista.....	72
Figura 13 - A atriz Cláudia Raia no musical Cabaré	73
Figura 14 - Brenda Lee e seu amigo médico.....	89
Figura 15 - Raíssa passa por consulta médica.....	90
Figura 16 - Brenda Lee e Cintia conversam.....	97
Figura 17 - Tiago conversa com sua médica.....	111
Figura 18 - Cena do musical <i>Lembro todo dia de você</i>	114

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABIA Associação Brasileira Interdisciplinar de Aids

AIDS Acquired Immunodeficiency Syndrome

GAPA Grupo de Apoio à Prevenção da Aids

HIV Human Immunodeficiency Virus

IST Infecções Sexualmente transmissíveis

LGBTQIAP+ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Intersexuais, Assexuais, Pansexuais, + (Demais orientações sexuais e identidades de gênero)

PEP Profilaxia Pós-Exposição

PREP Profilaxia Pré-Exposição

SUS Sistema Único de Saúde

TARV Terapia Antirretroviral

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. PRINCÍPIOS METODOLÓGICOS DE ANÁLISE DO DISCURSO SEGUNDO UMA ARQUEOGENEALOGIA	25
2. DISPOSITIVOS DO HIV E DA AIDS	43
3. A DRAMATURGIA MUSICAL COMO REGIME DE VERDADE E AS ESTRATÉGIAS DE RESSIGNIFICAÇÃO DISCURSIVA	63
4. RESISTÊNCIA, MEMÓRIA E SUBVERSÃO: <i>BRENDA LEE</i> E O ACONTECIMENTO DA AIDS NA DÉCADA DE 80 TRANSFORMADOS EM ESPETÁCULO	75
5. IMPACTO DO DIAGNÓSTICO, CONFISSÃO E CULPA: <i>LEMBRO TODO DIA DE VOCÊ</i> E A DISCURSIVIZAÇÃO DO HIV NO PERÍODO PÓS- TARV	103
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
7. REFERÊNCIAS	125
8. APÊNDICE: ENTREVISTA COM RAFA MIRANDA	131

INTRODUÇÃO

Figura 1 - cena do musical *Lembro todo dia de você*



Fonte: Núcleo experimental de teatro de São Paulo

Figura 2 - A atriz Verônica Valentino interpretando Brenda Lee



Fonte: Revista Híbrida

Figura 3 - Cartaz do musical *Brenda Lee e o palácio das princesas*



Fonte: Núcleo experimental de teatro de São Paulo

O ACONTECIMENTO DA DOENÇA E SEU PROCESSO DE DISCURSIVIZAÇÃO

Esta tese trata do processo de discursivização do hiv e da aids¹ que ocorre a partir do campo da arte, especificamente da dramaturgia musical, de modo a contribuir para a compreensão acerca da subjetividade soropositiva. Começo com as reflexões de Veriano Terto Jr. (2020), em texto publicado na Associação Brasileira Interdisciplinar de Aids, a ABIA, que trata da história dos movimentos sociais e das ONGs destinadas ao hiv e a aids no Brasil. Segundo o autor, tais movimentos surgiram a partir de grupos que já estavam organizados politicamente, como os grupos de gays, hemofílicos e posteriormente também o movimento das mulheres. Os movimentos de luta e resistência ligados ao acontecimento do hiv e da aids surgiram porque, na década de 1980, ele afetou grupos que já se interessavam por debates relacionados a questões de saúde. Os primeiros movimentos de apoio aos pacientes com hiv

¹ As palavras hiv e aids serão grafadas em minúsculas por um posicionamento político adotado pelo autor que remete, inicialmente, a Hebert Daniel, que já escrevia dessa forma para minimizar o protagonismo da sigla nos corpos dos infectados, mas que, atualmente, já é amplamente utilizado por uma série de ativistas, aparecendo dessa forma até mesmo em textos de caráter mais formal. A sigla AIDS ou a palavra Aids serão usadas para manter o termo historicamente concebido em cada época, quando aparecerem em citações de outros autores.

apareceram em São Paulo e na Bahia, entre 1981 e 1982. Trata-se de grupos relacionados ao movimento gay. A primeira ONG de aids em nível de formalidade e institucionalidade de que se tem registro é o Grupo de Apoio e Prevenção à Aids, o GAPA – São Paulo, em 1985². Em 1986, foi criada a ABIA, que envolveu não apenas pessoas e grupos afetados pela aids, mas também instituições de apoio. Uma grande vitória dessas organizações no início da década de 1990 foi a Declaração dos Direitos Fundamentais da Pessoa Vivendo com HIV/AIDS, apoiada por mais de 50 ONGs, contribuindo para vitórias no campo da saúde e dos direitos humanos. O autor também cita outros textos, como as primeiras cartilhas produzidas pelo governo com apoio da sociedade civil voltadas para esta questão: *Rapazes da noite* e *Damas da noite*. Todo esse movimento de solidariedade, luta e de busca por direitos promovido pelas ONGs e primeiras casas de apoio ao hiv, somadas ao trabalho de importantes ativistas, como Hebert Daniel, “contribuíram para a criação de um “contra discurso” de solidariedade e participação, em contraponto ao discurso do medo e do preconceito – que era predominante na sociedade brasileira naquele momento” (TERTO JR., 2020, p. 15). O autor ainda cita como marco a inclusão da aids como pertencente ao rol de doenças tratadas no SUS e a vitória sobre os planos de saúde, que tiveram que cobrir despesas relacionadas ao hiv e a aids (até 1996, o usuário desses planos morria sem assistência). O autor também cita a lei 9.313/96 como importante para o combate à discriminação e também para a garantia de acesso aos medicamentos antirretrovirais no SUS, considerando a premissa da saúde como um direito humano fundamental.

Um outro deslocamento importante e que incide sobre categorias subjetivas ditas marginais é aquele no qual vemos a organização de certos grupos (pessoas trans, travestis, usuários de drogas injetáveis). Apesar de historicamente serem cidadãos muito marginalizados, após o fim da ditadura militar, a partir de programas de redução de danos – como ocorre com os usuários de drogas – conseguem lutar pelo direito à voz, contribuindo para a luta coletiva acerca do hiv e da aids:

Nos anos 1980, não havia movimento organizado das pessoas trans, por exemplo; essa população era completamente invisibilizada, mesmo dentro dos

² Apesar de citar o GAPA – São Paulo como a primeira ONG oficial relacionada ao hiv/ aids, Terto Jr. (2020) fala do exemplo da casa Brenda Lee, na Bela Vista, em São Paulo. Brenda Lee foi uma travesti que usou a sua própria casa para acolher outras travestis que morriam de aids na época. Terto Jr. lembra que essa foi umas das primeiras casas de apoio no Brasil e foi considerada de extrema importância, tendo em vista que na época muitas delas morriam na porta de hospitais. Recentemente, Rafa Miranda, o compositor entrevistado neste trabalho, também compôs as canções de um musical destinado a contar a história de Brenda Lee, que também será analisado nesta tese.

primeiros grupos gays. O mesmo se aplica aos chamados usuários de drogas injetáveis, que através dos projetos de prevenção baseados em Redução de Danos nos anos 1990, passaram a se organizar e se projetar na sociedade como cidadãos, e não mais como “marginais” ou “criminosos”. (TERTO JR., 2020, p. 17)

Vejamos mais alguns estudos com o intuito de vislumbrarmos um panorama geral das questões referentes ao hiv e a aids na atualidade. Pedroso e Guimarães (2019) realizaram uma pesquisa em que buscaram compreender como jovens soropositivos vivenciaram seus processos de adoecimento e enfrentamento da doença a partir de um trabalho de análise dos discursos. No estudo, alguns jovens portadores do hiv que vivem na cidade de Presidente Prudente/ SP, em situação de vulnerabilidade, foram entrevistados. Em suas falas, enunciados que remetem à depressão e ao suicídio aparecem nas entrevistas, sobretudo após a etapa inicial do diagnóstico e da adaptação à nova vida com a sorologia positiva para o hiv. Um dos potenciais do trabalho é que, além de trazer os relatos de vários pacientes contendo suas impressões acerca da vivência com o vírus, ele também confere destaque às diferentes etapas dos processos que ocorrem após o acontecimento do hiv. Em praticamente todos os discursos analisados pelos pesquisadores, a descoberta da sorologia positiva para o vírus assinala uma cisão bem delimitada por uma nova rotina e um novo modo de viver, o que acarreta no confronto com novos enunciados pelo indivíduo que são responsáveis por delimitar suas subjetividades. Assim, é a partir dos enunciados dos remédios que tomam, dos exames que fazem e das relações que se estabelecem a partir dos discursos sobre o hiv e a aids que novas formações discursivas vão se constituindo.

Essas abruptas transformações estão interligadas com as adaptações e readaptações [...] em grande maioria ligadas ao início do ‘Tratamento’, aproximando-os dos ‘Medicamentos/Remédios’, sendo esta uma parte difícil para os sujeitos, tanto pela questão da habitualidade com esta nova rotina, como também da adaptação com as reações decorrentes da medicação, como se é enfatizado pelos entrevistados. (PEDROSO; GUIMARÃES, 2019, p. 89)

Percebe-se ainda, no estudo em questão, alguns discursos que vão contra à ideia usualmente veiculada atualmente que aproxima o hiv de uma condição crônica, no sentido de que, justamente confrontados pelas novas imposições que ocorrem subjetivamente – e que agora esses jovens sentem como intrínsecas a eles mesmos – percebe-se um agenciamento com questões próximas da morte e da finitude, como vemos nos enunciados selecionados pelos pesquisadores a partir de seus depoimentos. Um deles, por exemplo, alega que por mais que

exista um tratamento, ela ainda é uma doença mortal e que o tratamento não leva à cura. O entrevistado faz questão de ressaltar que não se morre de hiv ou aids, mas sim das doenças oportunistas, dando a entender que o sujeito estaria mais exposto à chance de morte justamente por desenvolver essas doenças com mais facilidade. Assim, para os entrevistados, a constituição da subjetividade soropositiva implicaria num processo de disciplinarização necessário para a regulação de um novo modo de vivência possível, desde que algumas condições sejam atendidas, condições essas necessárias para lidar com este novo corpo frágil e suscetível ao adoecimento (PEDROSO; GUIMARÃES, 2019).

Neste momento, recorro a Paul Preciado, em seu *Testo Junkie*, para explicar esse processo de subjetivação que pode estar inserido naquilo que o autor conceitua por regime farmacopornográfico, o regime pós-industrial de caráter global e midiático, no qual percebemos os aspectos biomoleculares (fármaco) e semiótico-técnicos (pornô) na composição da subjetividade sexual. Para o filósofo espanhol, a tecnociência permitiu a materialização dos conceitos de "psiquismo, libido, consciência, feminilidade, masculinidade, heterossexualidade, homossexualidade, intersexualidade e transexualidade em realidades tangíveis, que se manifestam em substâncias químicas e moléculas comercializáveis em corpos" (PRECIADO, 2018, p. 37). Para o autor, a indústria tecno científica é bem-sucedida por "transformar nossa depressão em Prozac, nossa masculinidade em testosterona, nossa ereção em Viagra, nossa fertilidade ou esterilidade em Pílula, nossa aids em triterapia" (PRECIADO, 2018, p. 37).

Recorrendo a uma breve genealogia, o autor cita acontecimentos relevantes para a produção e veiculação de novos discursos relacionados à subjetividade sexual, como as primeiras moléculas naturais de progesterona e estrogênio que foram obtidas a partir da urina de éguas grávidas, em 1941, permitindo a modificação radical das ideias arraigadas de identidades sexuais patológicas, por meio da noção bioquímica do hormônio, ou ainda a comercialização da molécula de sildenafil pela Pfizer como o nome de Viagra, em 1998, possibilitando o tratamento para a "disfunção erétil". Poderíamos citar ainda a invenção da pílula anticoncepcional como "a primeira técnica bioquímica capaz de separar a prática heterossexual da reprodução" (PRECIADO, 2018, p. 30). Tais acontecimentos desencadeariam na hipótese do autor de que o motor do capitalismo atual está no controle farmacopornográfico da subjetividade e "todo complexo material e virtual que participa da indução de estados mentais e psicossomáticos de excitação, relaxamento e descarga" (PRECIADO, 2018, p. 42).

Por fim, cabe destacar que a sociedade contemporânea é constituída por "subjetividades toxicopornográficas que se definem pela substância (ou substâncias) que abastece seu

metabolismo, pelas próteses cibernéticas e vários tipos de desejo farmacopornográficos que orientam as ações dos sujeitos” (PRECIADO, 2018, p. 37). Teríamos então, segundo o autor, os sujeitos-Prozac, sujeitos-cannabis, sujeitos-ritalina etc. Partindo desse raciocínio e considerando a contemporânea Terapia Antirretroviral (doravante, TARV³), poderíamos então falar de sujeito-TARV? Obviamente que sim. Trata-se de perceber o sujeito que vive com hiv e que faz uso da TARV como alguém constituído discursivamente a partir dos próprios enunciados sobre a Terapia Antirretroviral, afinal, tanto os discursos sobre os efeitos colaterais, quanto o discurso da não transmissibilidade em decorrência da carga viral indetectável são possíveis graças a sua existência.

Também recorro ao trabalho de Bastos e Oliveira (2017), intitulado *Figuras do HIV: efeitos da diferença em uma confusa encruzilhada monstruosa*, para mostrar que, por meio de relatos publicados em blogs e analisados pelos pesquisadores, eles investigaram a produção da subjetividade soropositiva como abjeta, tanto por ainda perceber a insistência de discursos estigmatizantes e preconceituosos no processo de discursivização desses sujeitos, como por perceberem a insistência de retomada da figura do portador de hiv das décadas de 1980 e 1990, numa formação discursiva que insiste em manter vivos e ativos certos enunciados pelos quais esses sujeitos são transformados em discurso. Os autores se questionam “por que aquela figura da década de 80 é constantemente retomada?” (BASTOS; OLIVEIRA, 2017). Ao usarem a metáfora do monstro, os autores recorrem à filosofia da diferença para mostrar a instauração de uma lógica que demarca aquilo que “as relações sociais definem como não desejável, perigoso, proibido” (BASTOS; OLIVEIRA, 2017, p. 3). Eles destacam que para a produção de uma figura monstruosa é necessário também sua subordinação a uma outra figura, com a qual estabelece um relação de oposição: “[...] uma figura HIV soropositiva monstruosa precisa ser criada e recriada como a outra, estando assim subordinada à HIV soronegativa, igualmente produzida, para fazer desta desejável, um status de saúde a ser preservado, seja na rede sociotécnica científica, nas redes sociais, na escola, ou qualquer outra trama social” (BASTOS; OLIVEIRA, 2017, p. 3).

Para os autores, “o vírus torna-se uma marcador simbólico para diferenciar o corpo doente do saudável, o não desejado daquele a ser preservado” (BASTOS; OLIVEIRA, 2017, p. 3). Nessa relação, é na diferença entre a soropositividade e a soronegatividade que ocorre a cisão entre dois modos de vida distintos, pois prevalece a existência e a manutenção da

³ Conjunto de medicamentos usados para tratar o hiv desde meados da década de 90 do século XX.

produção de uma subjetividade monstruosa, em que vemos corpos sexuados e seus diversos “modos de experimentar a sexualidade constantemente atravessados por essa lógica de demarcação e confusão de fronteiras” (BASTOS; OLIVEIRA, 2017, p. 4).

Partindo do trabalho de Guacira Lopes Louro sobre o aspecto da diferença, em que a autora argumenta que ela só possui sentido quando inserida em uma relação, quando há a referência a um outro alguém ou a uma outra coisa, os autores afirmam que “falar de diferenças é assumir movimentações não conclusivas” (BASTOS; OLIVEIRA, 2017, p. 4). Os autores então recorrem às postagens do blog “Diário de um jovem soropositivo” para investigarem não as postagens do jovem em si, mas os comentários dessas publicações. Os autores contabilizaram quase 600 comentários até a escrita do artigo. Após analisarem os primeiros enunciados, dizem que “uma nova condição obrigatória invade a existência desses corpos” (BASTOS; OLIVEIRA, 2017, p. 9). Trata-se do território do portador do hiv e da aids, que se delineia a partir das forças anti-caos que emergem após o diagnóstico do vírus. Sua existência passa a ser tomada por novos discursos e enunciados, de modo que ao sujeito é permitido novos agenciamentos, cuja materialidade ganha corpo, forma e substância na nova rotina vivenciada pelo portador do vírus, o que inclui uma realização constante de exames, uso de medicações e controle do próprio corpo que pode, a qualquer momento, tornar-se próximo do polo da monstruosidade.

O caráter monstruoso defendido pelos autores Bastos e Oliveira (2017) pode ser compreendido a partir do pensamento e das reflexões de Suely Rolnik, da diferença que se produz e que se torna capaz de desestabilizar as forças e formas vigentes, colocando os seres vivos diante da exigência de criação. Cabe ao portador do vírus novos agenciamentos que possibilitam a criação de uma nova categoria subjetiva, produzida a partir da diferença do outro, considerado “ser saudável”: “[...] o que podemos notar é que essa experiência intempestiva, quando vivida, arrastaram tais corpos para uma encruzilhada monstruosa, uma vez que emerge uma diferença desestabilizadora, que os separa daquilo que acreditavam ser, experienciando a linha do Fora” (BASTOS; OLIVEIRA, 2017, p. 10). Tais possibilidades de criação e de (re)valorização de seus corpos e de suas experiências possibilitam novos modos de experienciar a subjetividade soropositiva. Ao citarem Deleuze, dizem que há momentos em que nós somos colocados numa crise a partir de uma nova relação que se estabelece com o fora ou com o diferente. É a partir desse mal-estar que novas redes de forças são criadas. Ao analisarem os comentários veiculados no blog, por exemplo, os pesquisadores percebem que, após lerem os relatos de outras pessoas com o vírus, as pessoas que vivem com hiv ressignificam seus

discursos, fazendo emergir novas possibilidades de criação subjetiva, como ocorre com Antonio Luiz, por exemplo, que ao deixar seu agradecimento a JS, demonstra que, a partir das potencialidades produzidas por seu discurso, foi capaz de atribuir um novo valor relacionado ao acontecimento do hiv: Antonio mostra-se mais confiante para ir às consultas e seguir seu tratamento a partir do fortalecimento da crença no discurso médico e nos resultados obtidos pelas pesquisas científicas (BASTOS; OLIVEIRA, 2017).

Já no que se refere às políticas para o tratamento de hiv e aids no Brasil, assistimos a novos acontecimentos. Em publicação de uma nota de repúdio por membros da ABIA, a Associação brasileira interdisciplinar de Aids, no dia 10/10/2022, percebe-se o desmonte de políticas públicas de hiv e aids por meio dos cortes orçamentários:

A atual política nacional de HIV/AIDS, que contempla o acesso universal a medicamentos às pessoas vivendo com HIV, instituída pela Lei 9.313/96, corre sérios riscos. O corte de verbas do Ministério da Saúde, conforme noticiado na imprensa, realizado pelo presidente Jair Bolsonaro para conceder mais recursos ao devastador orçamento secreto, afetou diretamente o Atendimento à População para Prevenção, Controle e Tratamento de HIV/AIDS, outras Infecções Sexualmente Transmissíveis e Hepatites Virais Total, que perdeu cerca R\$ 407 milhões para o ano de 2023. O programa financia a compra, a produção e a distribuição de medicamentos como os antirretrovirais, para o tratamento de pessoas com HIV, e demais doenças. (ABIA, 2022)

Na sequência do texto de repúdio, foi noticiado o impacto do corte destinado ao tratamento do hiv e da aids por meio do Ofício Circular nº 42/2022 do Ministério da Saúde, que traz um sinal alarmante: o estoque reduzido da lamivudina 150mg, utilizada em alguns esquemas de antirretroviral. Segundo o Ministério da Saúde, os laboratórios fabricantes estavam com dificuldade para atender a demanda nos prazos de entrega requeridos. É importante ressaltar que a disponibilidade da TARV é essencial para a manutenção da qualidade de vida dos sujeitos que vivem com hiv e para o não desenvolvimento da aids (termo que foi apagado ao longo da gestão de Bolsonaro e foi substituído por “doença avançada” em vários documentos e materiais). Se a TARV não apresenta uma solução no que se refere à cura do hiv ou ao surgimento de uma vacina, por exemplo, sem ela os sujeitos que vivem com hiv tampouco teriam condições de viver com seus direitos mínimos assegurados.

Os autores, após repudiarem os cortes orçamentários, assim como as necropolíticas vigentes que permitiram a morte instituída, sobretudo após a pandemia de Covid-19 e seus mais

de 680 mil mortos até então, temiam pelo desmonte de uma das políticas para o tratamento do hiv mais bem sucedidas no mundo, reconhecida internacionalmente pelo seu sucesso, sendo o acesso universal aos medicamentos pelas pessoas que vivem com hiv uma política de Estado, cujo tratamento é tido como um direito fundamental.

Após a vitória do presidente eleito Luís Inácio Lula da Silva, no entanto, um horizonte mais promissor se destaca. Trago para minhas reflexões introdutórias um novo acontecimento que reflete um deslocamento entre esse cenário apontado e um novo horizonte, de valorização das políticas voltadas ao hiv, materializada, sobretudo, na recriação do Departamento de Vigilância de ISTs, Aids e Hepatites Virais, no Ministério da Saúde, por meio do decreto 11.358, de 1º de janeiro de 2023, antes reconfigurado pelo governo Bolsonaro como Departamento de Doenças de Condições Crônicas. Em coluna para o site Uol, intitulada Viver bem, Rico Vasconcelos (2023) esclarece que o então departamento reconfigurado por Bolsonaro deveria ser capaz de cuidar de uma grande gama de condições, indo de hanseníase a parasitoses. Para o autor, o programa brasileiro de hiv foi criado oficialmente em 1988 e reflete uma história significativa de conquistas e avanços ao longo das décadas. O programa foi resultado de uma grande mobilização social ocorrida no Brasil alguns anos antes. Diante da pressão por parte da sociedade por um apoio governamental, foi criado o programa estadual de hiv/ aids, em São Paulo, o primeiro do país, o que acabou, em seguida, fazendo com que programas como esse fossem espalhados por todo o território. Nesse ano, ocorreu a promulgação da Constituição Brasileira e, com ela, a criação do SUS. Essa participação popular tão presente na reivindicação por uma pasta governamental que cuidasse do acontecimento da aids era um dos pilares da criação do Sistema Único de Saúde brasileiro e foi fundamental para o desenvolvimento de uma resposta governamental oficial nos primeiros anos da epidemia. Por este motivo, vemos a importância singular dessa instituição para que os direitos dos que vivem com o hiv sejam assegurados e para que as políticas sejam cada vez mais fortalecidas. Recentemente, também, o Brasil aderiu à iniciativa global contra o estigma e a discriminação relacionados ao hiv. O país juntou-se aos 34 países que, desde 2018, haviam aderido à parceria global para eliminar as formas de estigma e preconceito relacionados ao vírus (ABIA, 2023).

Dito isto, passemos às questões teóricas relevantes para a compreensão deste trabalho. O objetivo geral é investigar o modo como a dramaturgia musical produzida no Brasil atualmente institui novos regimes de verdade por meio da veiculação de diferentes discursos sobre o hiv e a aids, o que contribui para o entendimento da subjetividade soropositiva, uma

vez que a noção de regime de verdade está diretamente relacionada à questão da formação de subjetividades.

Para colocar em prática o empreendimento de uma pesquisa que se propõe a analisar discursos, torna-se essencial delimitar o método que será usado para que tenhamos clareza acerca do modo como nossos arquivos serão manuseados. Amparado principalmente na filosofia de Michael Foucault, a partir daquilo que é conceituado como uma arqueogenealogia, proponho-me a pensar e discutir como certos enunciados podem ser proferidos e outros não, ou então como certas pessoas podem ter a permissão de proferir certos enunciados ou não.

Desse modo, nesta tese, propõe-se um estudo conduzido a partir de pesquisa bibliográfica seguido de análise do discurso, cujo objetivo é analisar os arquivos selecionados – a saber, as peças *Brenda Lee e o palácio das princesas* e *Lembro todo dia de você* – de modo a considerar suas condições de produção e circulação, objetivando compreender os discursos sobre o hiv e a aids. Serão realizadas análises discursivas das canções presentes nos musicais e dos enredos de ambas as peças, em conjunto com uma entrevista feita com o compositor das canções no musical. Apesar de analisar um texto musical, me interessarei apenas sobre o aspecto discursivo das músicas, me atentando, portanto, aos enunciados veiculados nas canções.

Já os objetivos específicos desta tese são:

- Apontar as séries, regularidades e deslocamentos dos enunciados sobre o hiv e a aids por meio da análise dos discursos veiculados em dois musicais diferentes que versam sobre este acontecimento: *Lembro todo dia de você* e *Brenda Lee*.
- Compreender a produção das subjetividades e as práticas de subjetivação possíveis àqueles que vivem com o hiv a partir dos enunciados analisados;
- Averiguar quais são os trabalhos artísticos que versam sobre o hiv e a aids, de modo a investigar como o campo da arte produz discursos sobre um tema que tradicionalmente pertence à biomedicina.

A hipótese deste trabalho é de que há em vigor naquilo nomeado como dispositivo do hiv novas possibilidades de subjetivação possíveis decorrentes dos aspectos de cronicidade conferidos aos sujeitos que vivem com vírus atualmente. Acredita-se que, a partir dessas possibilidades, o sujeito pode agenciar-se de múltiplos modos no interior do dispositivo, permitindo o surgimento de novas narrativas e fazendo configurar novos enunciados acerca do que seja o viver com o hiv.

A partir de meados da década de 1990, com o surgimento da Terapia Antirretroviral (TARV), instaura-se um divisor de águas na história do hiv e da aids, que permitiu uma certa perspectiva de cronicidade aos sujeitos vivendo com o vírus, incidindo em novos modos possíveis de subjetivação: trata-se de um sujeito medicalizado e açambarcado por um dispositivo formulado a partir das biopolíticas, cujo corpo deve ser controlado para impedir não apenas o aparecimento da Aids – num novo agenciamento que antes da TARV não era possível – , mas também a não infecção, uma vez que categorias, como as de “carga viral indetectável”, passam a ser assumidas como consequência do processo de adesão à TARV, ou seja, instaura-se um regime tecnobiodiscursivo (BUTTURI JUNIOR, 2019), em que vemos novas possibilidades de agenciamento e de práticas de subjetivação a partir de certas tecnologias específicas.

Nesses novos dispositivos – que não são rígidos, e que, portanto, se reformulam e se reconfiguram com o passar do tempo – percebe-se a criação de novas categorias subjetivas e de novos processos que normalizam costumes e condutas. Mas, ao mesmo tempo, aos sujeitos não lhes é destinado à submissão ou adequação às normas, tampouco lhes é assegurado o direito de viver alheio a elas. Pensemos num exemplo: um sujeito que vive com hiv, mas se recusa a tomar os medicamentos. Ou o contrário, alguém que descobriu a sorologia e decide iniciar o tratamento imediatamente. Em ambos os casos, não se trata de um poder que nos capta deixando-nos sem possibilidade de fuga, tampouco de uma possibilidade de escolha que diga respeito ao próprio sujeito: independentemente de aceitar ou não os medicamentos, a questão é que não existem tantos outros caminhos possíveis assim, e que, uma vez captado pelo dispositivo, é dentro de suas limitações que estarão as possibilidades rígidas e impostas de subjetivação, e que no caso da aids são vendidas como possibilidade de sobrevivência e de normalização.

Dito isso, o que essa pesquisa propõe, principalmente, é pensar de que modo a arte possibilita novos modos de subjetivação e novas rotas de fuga para os processos normalizantes que ocorrem no interior dos dispositivos do hiv e da aids.

A justificativa para a escolha do tema diz respeito à necessidade de novos olhares e dizeres sobre o acontecimento do hiv, que ultrapassem os discursos produzidos pelos campos do saber que tradicionalmente se ocuparam a falar sobre vírus e a aids. Ao propor pesquisar a arte de pessoas vivendo com hiv, quero apontar para a produção de novos discursos, sobretudo aqueles que são provenientes do campo artístico, visando mostrar a relevância deste campo do saber para o entendimento do que significa, hoje, viver com o vírus. Além disso, séries e filmes

estadunidenses que versam sobre o tema são muitas vezes mais conhecidos do que as produções brasileiras, o que demonstra a importância de haver estudos acadêmicos sobre as produções nacionais indispensáveis à preservação de nossa memória.

Em minha dissertação de mestrado, defendida no ano de 2018, na UFSC, trabalhei com o conceito de ressignificação discursiva para tratar o modo como os discursos sobre o hiv sofreram inúmeros deslocamentos na literatura produzida sobre o tema desde meados da década de 80. Neste momento, ao desenvolver minha pesquisa de doutorado, debruço-me sobre a dramaturgia musical para compreender o modo como o hiv é discursivizado hoje. No entanto, me interessa também em perceber de que modo uma memória sobre a luta contra a aids ainda aparece retomada por meio da produção de novos discursos, como ocorre com o musical *Brenda Lee*.

O Brasil já foi considerado pioneiro no tratamento para o hiv e aids, no sentido, principalmente, de oportunizar a TARV no SUS de modo gratuito, informatizado e democrático. A manutenção das políticas de hiv e de aids são fundamentais para que o Estado continue a assegurar à população direitos garantidos na Constituição Brasileira de 1988. Uma pesquisa que considere a fala e os discursos das pessoas que vivem com o hiv e a aids tende a contribuir para desmarginalização desses sujeitos, ao confrontar as relações de poder/ saber que criam hierarquias e disparidades, e que se manifestam de modo singular na língua, produzindo um campo vasto de análise tanto para os estudos do discurso, quanto para os demais estudos linguísticos. Além disso, os estudos sobre o hiv e a aids no campo das humanidades tendem a contribuir para o vasto repertório acerca das patologias e das condições de saúde das pessoas que convivem com elas, uma vez que oportunizam a interdisciplinaridade, a transdisciplinaridade, o diálogo entre os diferentes campos do conhecimento, os conflitos e confrontos entre diferentes campos do saber etc.

Desse modo, para realizar a proposta pesquisa que delinee acima, o texto desta tese se encontra organizado da seguinte maneira. No capítulo 1, apresentarei os princípios teóricos e metodológicos de análise dos discursos, o que inclui uma compreensão acerca daquilo que é nomeado como uma arqueogenealogia, a partir da teoria de Foucault. No capítulo 2, será apresentada uma breve genealogia da história do vírus no Brasil, de modo a compreender a formação dos dispositivos do hiv e da aids. No capítulo 3, falarei sobre a dramaturgia musical como regime de verdade e a possibilidade de pensarmos o teatro como instrumento de ressignificação discursiva. Por fim, nos capítulos 4 e 5, apresentarei as análises discursivas dos musicais *Lembro todo dia de você* e *Brenda Lee e o palácio das princesas*.

1. PRINCÍPIOS METODOLÓGICOS DE ANÁLISE DO DISCURSO SEGUNDO UMA ARQUEOGENEALOGIA

Nesta seção, serão apresentados os procedimentos e as teorias que embasarão as análises realizadas ao longo do trabalho.

1.2 O CONCEITO DE ENUNCIADO/ ARQUIVO EM FOUCAULT

O conceito de arqueologia aparece relacionado à ideia de arquivo. Segundo a analogia ao termo, “escava-se” para chegar a um dado discurso, que aparece como intrinsecamente associado a determinado campo do saber. Para Foucault, opera-se sobre esse campo, no qual o próprio discurso aparece como responsável por instituí-lo. O processo de pesquisa segundo uma arqueologia do saber se ampara, portanto, numa metodologia que visa descrever o arquivo das coisas ditas, associado a um procedimento de produção de discursos, que por sua vez é indissociável das relações de poder e das relações de produção de sujeito. O filósofo francês une a ideia de discurso à ideia de função de existência. Sendo assim, somos levados aos seguintes questionamentos: como as coisas puderam ser ditas? Ou, segundo o próprio Foucault, “[...] como apareceu um determinado enunciado e não outro em seu lugar?” (2008, p.30). Não se trata de olhar unicamente para o objeto, mas sim para o próprio fenômeno que toma a coisa por objeto. Trata-se de operar com as coisas ditas como modo de fazer as coisas do mundo existirem. Vale ressaltar também que, ao usar o termo enunciado, o filósofo o coloca no mesmo campo conceitual do discurso, diferente da proposição, que estaria associada à lógica, ou da frase, que estaria associada à gramática.

Em *As unidades do discurso*, capítulo de *Arqueologia do saber*, Foucault aponta ser necessário se libertar de determinados domínios que se constituem no campo teórico do saber, tais como aqueles que se referem à continuidade, à tradição, à influência.

Segundo o filósofo, “É preciso também que nos inquietemos diante de certos recortes ou agrupamentos que já nos são familiares” (FOUCAULT, 2008, p. 24). É importante ressaltar que não se objetiva abandonar todo o acúmulo discursivo que se produziu na história das ciências em geral, mas sim buscar nessa história novas visibilidades e novos dizeres. Com

relação a todas essas formas prévias de continuidade, o autor comenta que “Não se trata, é claro, de recusá-las definitivamente, mas sacudir a quietude cora a qual as aceitamos. [...] mostrar que elas são sempre o efeito de uma construção cujas regras devem ser conhecidas e cujas justificativas devem ser controladas” (FOUCAULT, 2008, p. 28). Desta forma, o filósofo aponta para o fato de que todo discurso emana de um determinado campo do saber, historicamente formulado e indissociável das diversas relações de poder e resistência existentes num dado dispositivo. E sendo assim, torna-se fundamental perceber o discurso a partir de um a priori estabelecido justamente nesse campo do saber no qual é formulado, e não como uma verdade absoluta, uma vez que a própria noção do que é verdadeiro ou falso dependerá do tempo, do espaço e do campo do saber no qual o enunciado é proferido.

Já em Definir o enunciado, outro capítulo de *Arqueologia do saber*, vemos de modo mais aprofundado o interesse do filósofo pelo enunciado, que conceitua como “ [...] a unidade elementar de um discurso” (FOUCAULT, 2008, p. 90). Foucault recorre a determinadas categorias que partem de campos do saber específicos, como a própria linguística, e mostra o porquê a sua ideia de enunciado não era a mesma da que a linguística definia como frase: “Sempre que existe uma frase gramaticalmente isolável, pode-se reconhecer a existência de um enunciado independente; mas, em compensação, não se pode mais falar de enunciado quando, sob a própria frase, chega-se ao nível de seus constituintes.” (FOUCAULT, 2008, p. 91). Assim como rejeita a categoria gramatical de frase, rejeita também a categoria de proposição. Em termos gerais, acaba por concluir que “[...] a língua, na verdade, jamais se apresenta em si mesma e em sua totalidade; só poderia sê-lo de uma forma secundária e pelo expediente de uma descrição que a tomaria por objeto.” (FOUCAULT, 2008, p.94). Para o filósofo, o enunciado não existiria do mesmo modo que a língua, nem do mesmo modo que os objetos que nos seriam apresentados pela percepção. No entanto, ressalta que ele é composto por signos que são definíveis apenas no interior de um sistema linguístico e que é dotado de uma certa materialidade, situada por coordenadas espaço-temporais específicas (FOUCAULT, 2008). Por fim, o caracteriza como “um modo de ser singular (nem inteiramente linguístico, nem exclusivamente material)” (FOUCAULT, 2008, p.97).

Já em A função enunciativa, outro capítulo estudado de *Arqueologia do saber*, Foucault reafirma o caráter singular do enunciado dizendo que “Um enunciado não tem diante de si um correlato ou um referente [...]. Está antes ligado a um ‘referencial’ que não é constituído de ‘coisas’, de ‘fatos’, de ‘realidades’, ou de ‘seres’, mas de leis de possibilidade” (FOUCAULT, 2008, p. 103). Assim, é justamente aquilo que possibilita um enunciado existir ou não que

interessa ao filósofo, e, mais que isso, trata-se de observar as relações de singularidade que ocorrem a partir dessa possibilidade de existência. O filósofo dirá que todo enunciado “[...] tem sempre margens povoadas de outros enunciados” (FOUCAULT, 2008, p. 110), o que o leva a enquadrar a categoria de enunciado numa dada série. Não haveria a possibilidade de um enunciado livre, independente e neutro, “mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo” (FOUCAULT, 2008, p. 110). Assim, é que somos levados a dizer, a partir de Foucault, que:

há enunciação cada vez que um conjunto de signos for emitido. Cada uma dessas articulações têm sua individualidade espaço-temporal. Duas pessoas podem dizer a mesma coisa; já que são duas, haverá duas enunciações distintas. [...] A enunciação é um acontecimento que não se repete; tem uma singularidade situada e datada que não se pode reduzir. [...] A afirmação de que a terra é redonda ou de que as espécies evoluem não constitui o mesmo enunciado antes e depois de Darwin; não é que, para formulações tão simples, o sentido tenha mudado; o que se modificou foi a relação dessas afirmações com outras proposições, suas condições de utilização e reinvestimento. (FOUCAULT, 2008, p. 116)

Assim, a constatação a qual se chega é de que o discurso se define a partir das condições de aparecimento de algo e, conseqüentemente, da possibilidade de algo ser dito. Ao falar do correlato do enunciado, ele aponta justamente ao referencial espaço-temporal e histórico que permite o enunciado surgir a partir de um campo de possibilidades.

Já no que se refere ao sujeito, percebe-se que o enunciado liga aquilo que se enuncia ao sujeito enunciante. Ou, como o próprio Foucault ressalta, “Não há signos sem alguém para proferi-los” (FOUCAULT, 2008, p. 104), o que nos leva a concluir que não há sujeito a não ser pela via da linguagem. O sujeito seria exatamente o efeito desse ato de produzir linguagem. No entanto, como já ressaltado anteriormente, não basta a existência do sujeito, mas sim a existência de um certo domínio do saber para que o enunciado se materialize. Os enunciados são sempre produzidos por algum domínio. Logo, o sujeito como efeito do próprio ato de produção seria, na verdade, o sujeito como efeito do ato de produção de um domínio do saber específico, espaço-temporalmente localizado e historicamente concebido.

Ainda sobre a ideia de sujeito como resultante do ato de produzir linguagem, recorro a Benveniste (1991), que em seu *Problemas de Linguística Geral I*, proferiu que “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito. [...] A ‘subjetividade’ de que tratamos

aqui é a capacidade do locutor para se propor como sujeito” (BENVENISTE, 1991, p. 285). O autor dirá que a consciência de si só é possível por meio de um contraste, experimentado a partir de um outro. Trata-se do eu que se define a partir de um tu: “[...] Eu não emprego eu a não ser dirigindo-me a alguém [...] que será na minha alocação um tu” (BENVENISTE, 1991, p. 286). Assim, a linguagem só seria possível porque a cada locutor é dada a possibilidade de se apresentar como sujeito, remetendo a ele mesmo em seu discurso por meio do uso dos pronomes, por exemplo.

A que, então, se refere o eu? A algo de muito singular, que é exclusivamente linguístico: eu se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e *lhe* designa o locutor. [...] É portanto verdade ao pé da letra que o fundamento da subjetividade está no exercício da língua. Se quisermos refletir bem sobre isso, veremos que não há outro testemunho objetivo da identidade do sujeito que não seja o que ele dá assim, ele mesmo sobre si mesmo. [...] Os pronomes pessoais são o primeiro ponto de apoio para essa revelação da subjetividade na linguagem. (BENVENISTE, 1981, p. 288)

As afirmações de Benveniste, ao apontarem para a materialização do discurso subjetivo na linguagem, demonstram de que modo a partir do uso da 1ª pessoa pode-se produzir enunciados sobre si. A partir desse testemunho que o sujeito dá sobre ele mesmo, podemos vislumbrar muitos discursos que o definem a partir da sua visão de si, que provavelmente diferem do modo como esse mesmo sujeito seria visto por outras pessoas.

Faço notar ainda que, quando uso, neste trabalho, os conceitos de subjetividade e formas de subjetivação, refiro-me à formação de dois processos que se relacionam diretamente ao sujeito e que se inserem dentro dos dispositivos que os engendram. Trata-se de observar nestes processos não apenas como o sujeito é constituído, açambarcado, transformado em discurso, mas sim as diferentes formas de um constituir-se a si mesmo, o que aponta para as práticas de resistência, desconstrução subjetiva e ressignificação de si. O sujeito, resultante da sujeição às forças históricas e das relações de poder/saber, é também capaz de se relacionar com novas forças, constituindo-se de novos meios. Pelas forças externas que codificam os sujeitos dentro de determinados dispositivos vemos o conceito de subjetividade. Já pelas forças internas que resultam na criação de novos modos de um constituir-se a si próprio vemos as formas de subjetivação. Todas essas forças que se impõem aos sujeitos dentro das relações de poder/ saber são consideradas, a partir de uma visão foucaultiana, como sendo de ordem histórica (CARVALHO, 2007; BUTTURI JUNIOR, 2016).

1.3 PRINCÍPIOS DE ANÁLISE ARQUEOLÓGICA

Foucault explica que o método de análise segundo uma arqueologia não deveria ter um caráter formalizador ou interpretativo. Ao questionar se sua máquina (método) funcionaria, ele destaca qual seria seu caráter singular em relação a outros métodos de análise já existentes. Foucault fala de uma história da alquimia, ao invés de uma história da química; de uma história da escrita cotidiana – rapidamente apagada, segundo o filósofo – ao invés de uma história da literatura. Mas, além de ocupar-se desse domínio marginal, seu método arqueológico deveria também preocupar-se com uma questão de enfoque, já que “descreve os conhecimentos que serviram de fundo empírico e não refletido para formalizações ulteriores” (FOUCAULT, 2008, 160), reencontrando assim, a experiência imediata transcrita pelo discurso.

As particularidades de uma análise arqueológica segundo Foucault são: 1- a arqueologia busca definir os discursos como práticas que obedecem às regras. Além disso, ela não trataria o discurso como documento, mas como monumento; 2- um de seus objetivos seria definir os discursos em sua especificidade; 3- o método arqueológico estranha a instância do sujeito criador como princípio da unidade de sua obra. A própria ideia de obra na arqueologia é rejeitada; 4- propõe a descrição sistemática de um discurso-objeto (FOUCAULT, 2008).

Para Foucault, a categoria da precedência não poderia executar a função de uma medida absoluta para distinguir o original do repetitivo: “Estendendo o discurso ao longo de um calendário e dando uma data a cada um de seus elementos, não se obtém a hierarquia definitiva das precedências e das originalidades; esta só se refere aos sistemas dos discursos que tenta valorizar.” (FOUCAULT, 2008, p. 161)

Foucault questiona, ainda, a questão da identidade na escrita: “Sabemos que o fato de duas enunciações serem exatamente idênticas, formadas pelas mesmas palavras usadas no mesmo sentido, não autoriza a que as identifiquemos de maneira absoluta.” (FOUCAULT, 2008, p. 161). Então enfatiza, mais uma vez, que ainda que tivéssemos em Benoit de Maillet e Darwin o mesmo enunciado acerca do princípio evolutivo, não teríamos o mesmo acontecimento discursivo, tendo em vista que as condições de aparecimento desses discursos não seria a mesma.

Por fim, conclui que “Não é legítimo, pois, indagar à queima-roupa, aos textos que estudamos, sobre seu valor de originalidade e sobre os fragmentos de nobreza que se medem aqui na ausência de ancestrais” (FOUCAULT, 2018, p. 162).

Foucault (2008, p. 167) ainda comenta que a arqueologia busca “revelar a regularidade de uma prática discursiva que é exercida, do mesmo modo, por todos os seus sucessores menos originais, ou por alguns de seus predecessores”. Não se trata de buscar uma originalidade na formação dos enunciados, mas observar, sobretudo, a retomada dos enunciados veiculados pelos predecessores. A partir desse princípio, seria impossível estabelecer os limites entre o que seria um enunciado novo ou não, até porque, ao se interessar pelo enunciado, Foucault considera justamente a singularidade de suas condições de produção, ou seja, ainda que tivéssemos duas frases idênticas do ponto de vista gramatical, não teríamos o mesmo enunciado, tendo em vista as implicações históricas relacionadas à produção dos mesmos.

É desse modo que o filósofo descarta as totalizações decorrentes das deduções e derivações:

Nada seria mais falso do que ver na análise das formações discursivas uma tentativa de periodização totalitária: a partir de um certo momento e por um certo tempo, todo mundo pensaria da mesma forma, apesar das diferenças de superfície, diria a mesma coisa, através de um vocabulário polimorfo, e produziria uma espécie de grande discurso que se poderia percorrer indiferentemente em todos os sentidos. Ao contrário, a arqueologia descreve um nível de homogeneidade enunciativa que tem seu próprio recorte temporal, e que não traz com ela todas as outras formas de identidade e de diferenças que podem ser demarcadas na linguagem; e neste nível, ela estabelece um ordenamento, hierarquias e todo um florescimento que excluem uma sincronia maciça, amorfa, apresentada global e definitivamente. Nas tão confusas unidades chamadas "épocas", ela faz surgirem, com sua especificidade, "períodos enunciativos" que se articulam no tempo dos conceitos, nas fases teóricas, nos estágios de formalização e nas etapas de evolução linguística, mas sem se confundir com eles. (FOUCAULT, 2008, 167)

A partir da recusa desses princípios de totalização, percebe-se a predileção pela série ao invés das verdades absolutas. A partir de seus ordenamentos e das hierarquias que se formam através do método arqueológico, Foucault faz ver a especificidade das formações discursivas.

Sobre a tarefa de analisar discursos, Foucault (2008) comenta que consiste em fazer com que as contradições apareçam e reapareçam. Trata-se de mostrar como elas desempenham uma aparência emprestada pelo próprio discurso. Para o filósofo, a história das ideias credita coerência ao discurso que analisa, que consiste em encontrar um princípio de coesão organizador que resolve toda irregularidade no uso das palavras e as diversas proposições que são incompatíveis:

Essa lei de coerência é [...] quase uma coação moral da pesquisa: não multiplicar inutilmente as contradições; não se deixar prender às pequenas diferenças; não atribuir peso demasiado às transformações, aos arrependimentos, aos retornos ao passado, às polêmicas; não supor que o discurso dos homens esteja continuamente minado, a partir do interior, pela contradição de seus desejos, das influências que sofreram, ou das condições em que vivem; mas admitir que se eles falam e dialogam é muito mais para superar essas contradições e encontrar o ponto a partir do qual poderão ser dominadas. (FOUCAULT, 2008, p. 168)

No entanto, Foucault conclui que a contradição é a própria lei de existência do discurso, pois é a partir dela que o enunciado emerge. A coerência surgiria para arrematar a análise, estabelecendo os elos entre os diversos pontos desconexos responsáveis pelas contradições.

Para o filósofo, analisar discursos consistiria em fazer as contradições aparecerem e desaparecerem, mostrando assim, o jogo que elas desempenham no interior e no funcionamento do próprio discurso. Não se trata de transpor uma aparência ou de destacar um princípio secreto, mas sim descrever o objeto por si mesmo. Para ilustrar esse pensamento, Foucault comenta acerca do fixismo, teoria filosófica difundida no século XVIII que propunha a fixação das espécies (na biologia) ou dos continentes (na geologia) como criação de um poder divino. Certas teorias amplamente aceitas pela comunidade científica hoje, como a de que os continentes tenham se movido ao longo das eras, refutariam drasticamente aquilo que era aceito como verdade universal alguns séculos atrás. O filósofo francês, apontando, portanto, para o campo das contradições, argumentará que:

Tomando as contradições como objetos a ser descritos, a análise arqueológica não tenta descobrir em seu lugar uma forma ou uma temática comum, e sim determinar a medida e a forma de sua variação. [...] a arqueologia descreve os diferentes espaços de dissensão. (FOUCAULT, 2008, p. 172)

Pelo conceito de dissensão, podemos pensar num estado de conflito, disputa, desavença. Trata-se de pensar na divergência, motivo pelo qual o método arqueológico descreveria o lugar em que a contradição se dá, ele localiza a divergência e o lugar em que os discursos se justapõem (FOUCAULT, 2008).

Um outro aspecto relevante tratado por Foucault que se refere a um princípio do método arqueológico são os fatos comparativos: “o estudo arqueológico está sempre no plural” (FOUCAULT, 2008, p. 177). Ao individualizar e descrever as formações discursivas, comparamos e opomos essas formações umas às outras, além de “relacioná-las no que podem

ter de específico com as práticas não discursivas que as envolvem e lhes servem de elemento geral” (FOUCAULT, 2008, p. 177). No entanto, destaca-se que a arqueologia busca elencar configurações singulares, ao invés de fazer aparecer formas gerais. Não se trata de reduzir a diversidade dos discursos ou de configurar uma unidade que deva totalizá-los, mas sim “repartir sua diversidade em figuras diferentes. A comparação arqueológica não tem um efeito unificador, mas multiplicador.” (FOUCAULT, 2008, p. 180).

O método arqueológico define as regras de formação de um conjunto de enunciados: “fala - bem mais à vontade do que a história das ideias - de cortes, falhas, aberturas, formas inteiramente novas de positividade e redistribuições súbitas.” (FOUCAULT, 2008, p. 191). Ele não considera o discurso como uma sucessão de acontecimentos homogêneos. A arqueologia distingue diversos planos de acontecimento possíveis. Certas concepções, como a ideia de época, por exemplo, em que se constata a articulação da sincronia dos cortes, não são pertinentes para um trabalho arqueológico. Isso porque a época clássica, por exemplo, “é o nome que se pode dar a um emaranhado de continuidades e descontinuidades, de modificações internas às positivities, de formações discursivas que aparecem e desaparecem” (FOUCAULT, 2008, p. 198). Já por ruptura, o filósofo entende as transformações referentes a uma ou várias formações discursivas.

a Revolução Francesa [...] não representa o papel de um acontecimento exterior aos discursos, cujo efeito de divisão, para pensarmos como se deve, teria de ser reencontrado em todos os discursos; ela funciona como um conjunto complexo, articulado, descritível, de transformações que deixaram intactas um certo número de positivities, fixaram, para outras, regras que ainda são as nossas e, igualmente, estabeleceram positivities que acabam de se desfazer ou se desfazem ainda sob nossos olhos. (FOUCAULT, 2008, p. 198)

Sobre o conceito de saber, Foucault (2008, p. 204) dirá que “não há saber sem uma prática discursiva definida, e toda prática discursiva pode definir-se pelo saber que ela forma”. Ainda dirá que um saber se refere ao conjunto de elementos formados de maneira regular por uma prática discursiva e que são fundamentais para a constituição de uma ciência e que se define pelas diferentes possibilidades de utilização e apropriação que o discurso oferece, assim como pelas relações de dependência e independência que os enunciados mantêm entre si. Ele é o domínio que se constitui a partir de diferentes objetos, que irão adquirir estado de cientificidade ou não. O filósofo ainda ressalta que o saber é “o espaço em que o sujeito pode tomar posição para falar dos objetos de que se ocupa em seu discurso” (FOUCAULT, 2008, p.

204). Assim, a arqueologia percorre o eixo prática discursiva – saber – ciência, mas distinguindo-se daquilo que considera um domínio científico, pois, para Foucault, os territórios arqueológicos interessam-se por textos de diversas ordens e não apenas as proposições que obedecem a certas leis de construção, como vemos naquilo que se compreende por domínio científico. Assim, o saber, para Foucault (2008) pode estar nas ficções, narrativas, reflexões regulamentos etc.

Ele dirá ainda que há em toda formação discursiva uma relação específica entre saber e ciência e que a função da arqueologia deve ser mostrar “como uma ciência se inscreve e funciona no elemento do saber” (FOUCAULT, 2008, p. 207). Adiante, o filósofo diz que a “análise das formações discursivas, das positivities e do saber, em suas relações com as figuras epistemológicas e as ciências, é o que se chamou, para distingui-las das outras formas possíveis de história das ciências, a análise da episteme.” (FOUCAULT, 2008, p. 214). A episteme representaria um estado geral da razão, por meio do qual seria possível uma estrutura do pensamento que impossibilitaria aos homens de uma época a fuga. Trata-se do conjunto de relações capaz de originar sistemas formalizados como as ciências. A episteme é o que torna possível a existência das ciências.

Ao concluir suas considerações em *Arqueologia do saber*, Foucault (2008) assume a visão do discurso como algo histórico, não constituído de elementos disponíveis, como a língua, mas sim de acontecimentos reais, sendo impossível analisá-lo fora do tempo em que se desenvolveu. Trata-se ainda, para o filósofo, de observar as diferenças e de mostrar como no interior de uma mesma prática discursiva é possível encontrar objetos diferentes, opiniões opostas, práticas discursivas distintas umas das outras. Ele ressalta também que queria mostrar as diversas funções que o sujeito pode ocupar na diversidade dos discursos.

Por fim, ao tratar a arqueologia enquanto método – que tenta fazer aparecer a regra de formação dos conceitos, os modos de sucessão e coexistência dos enunciados – Foucault (2008) diz que ela se depara com o problema das estruturas epistemológicas. Ao estudar a formação dos objetos e seus campos, a arqueologia se ocupará das condições de apropriação dos enunciados. Ao situar a arqueologia entre tantos outros discursos, o filósofo destaca que se trata de revelar, junto com o arquivo, “as formações discursivas, as positivities, os enunciados e suas condições de formação” (FOUCAULT, 2008, p. 233). O grande êxito de Foucault no que diz respeito ao seu empreendimento arqueológico tenha sido o de não se interessar pelos limites colocados aos sujeitos como portadores de um discurso, mas sim de mostrar o campo em que esses sujeitos se articulam, as regras empregadas, as relações que servem de suporte, por fim:

Trata-se de revelar as práticas discursivas em sua complexidade e em sua densidade; mostrar que falar é fazer alguma coisa - algo diferente de exprimir o que se pensa, de traduzir o que se sabe e, também, de colocar em ação as estruturas de uma língua; mostrar que somar um enunciado a uma série preexistente de enunciados é fazer um gesto complicado e custoso que implica condições (e não somente uma situação, um contexto, motivos) e que comporta regras (diferentes das regras lógicas e linguísticas de construção); mostrar que uma mudança, na ordem do discurso, não supõe "ideias novas", um pouco de invenção e de criatividade, uma mentalidade diferente, mas transformações em uma prática eventualmente nas que lhe são próximas e em sua articulação comum. Longe de mim negar a possibilidade de mudar o discurso: tirei dele o direito exclusivo e instantâneo à soberania do sujeito. (FOUCAULT, 2008, p. 234)

Parafraseando Foucault, é necessário tratar os discursos não a partir da doce consistência em que se exprime, mas sim a partir de um conjunto incógnito de regras anônimas. Por fim, sendo a arqueologia o domínio das coisas ditas, a ela cabe analisá-lo: ao descrever discursos, a arqueologia rompe com a idealização do autor, do livro, da obra, dando visibilidade aos conjuntos de enunciados que formam domínios autônomos, como a medicina, a biologia ou a política. Trata-se de revelar a condição de aparecimento dos enunciados, suas formas de acúmulo e encadeamento, assim como suas regras de transformação.

O projeto de uma história das relações entre subjetividade e verdade nas sociedades ocidentais aparece como uma questão central nos textos de Foucault. Em especial, sobre a questão da história da verdade no Ocidente, Foucault distingue e opõe duas séries distintas: aquilo que considera uma verdade-demonstração, daquilo que pensa como uma verdade-evento. Na primeira, haveria uma relação de conhecimento, enquanto que na segunda teríamos uma caracterização bélica de dominação e vitória, portanto, uma relação de poder (LORENZINI, 2016). A partir dessa distinção, Foucault aponta para a ciência como sendo produzida a partir de um ritual e que, portanto, ao tratarmos da ideia de verdade, deve-se pensá-la a partir do problema de sua produção (e não de sua descoberta). Deste modo, a verdade aparece como uma questão política. A verdade seria sempre produzida a partir de uma realidade específica. A partir dessa produção de verdades, percebe-se que uma série de efeitos são gerados, resultando nos processos de constituição da nossa subjetividade, por exemplo

a questão principal confrontada por Foucault é de fato como, quando e por que, na história das sociedades ocidentais, a verdade foi inscrita no indivíduo, dando assim origem a uma forma peculiar de subjetividade construída no

espaço da “interioridade” – um campo de pensamentos, desejos e sentimentos que o indivíduo é solicitado a decifrar (LORENZINI, 2016, p. 195)

Para a autora, a descoberta da verdade de nós mesmos em nós mesmos, manifestando-a num discurso de aprovação, é o efeito de uma série de técnicas de poder e sujeição inseridas num regime de verdade. Neste ponto, é relevante observar como a prática da confissão se atrela a essas técnicas, fazendo-nos manifestar um discurso de verdade sobre nós mesmos, mas que para Foucault apresenta-se como o efeito de um poder. O filósofo, ao apontar para a relação entre o ritual da manifestação da verdade e o exercício do poder, elucida que o exercício do poder:

se acompanha de um conjunto de procedimentos verbais ou não verbais que podem ser, por consequência, da ordem da informação recolhida, da ordem do conhecimento, da ordem de tabelas, fichas, notas etc., que podem ser um certo número de conselhos; mas que podem ser igualmente rituais, cerimônias; podem ser operações diversas como magias, consultas aos oráculos, aos deuses etc. (FOUCAULT, 2009, p. 11)

Para Foucault, não existe, portanto, exercício do poder sem isso que ele considera uma aleturgia, entendida pela manifestação da verdade como um procedimento possível pelo qual se atualiza o que é colocado como verdadeiro. Para o filósofo, seria difícil encontrar um poder que não se exerça sem uma manifestação de verdade:

e tudo aquilo que se chama conhecimento, quer dizer, a produção da verdade na consciência dos indivíduos pelos procedimentos lógicos e experimentais, não é, depois de tudo, mais que uma das formas possíveis de aleturgia. A ciência, o conhecimento objetivo, é somente um momento possível de todas essas formas pelas quais pode-se manifestar o verdadeiro. (FOUCAULT, 2009, p. 13)

O problema do governo dos seres humanos a partir da manifestação da verdade em nossas subjetividades faz com que o filósofo busque compreender por que a verdade nos governa e nos constitui enquanto sujeitos. Sobre o conceito de regime de verdade, vislumbra-se a ideia de um campo estratégico, no qual vemos a verdade produzida servir como manutenção de várias relações de poder que ocorrem no interior de uma sociedade. Um ponto interessante ressaltado por Foucault (2009, p. 21) é o de que “as artes de governar e os jogos de verdade não são independentes um do outro, e que não é possível governar sem entrar, de uma maneira ou de outra, nos jogos de verdade.”

O filósofo associa o regime de verdade ao exercício de governo do Estado de modo a mostrar que “não pode haver governo possível sem que aquele que governa não indexe sua ação, sua escolha, sua decisão, a um conjunto de conhecimentos verdadeiros, de princípios racionalmente fundados ou de conhecimentos exatos” (FOUCAULT, 2009, p. 21). Tais conhecimentos se referem à racionalidade da ação governamental (razão de Estado), em que vemos a “verdade do Estado como objeto de ação governamental” (FOUCAULT, 2009, p. 22). Assim, Foucault nos mostra como não é possível conduzir os homens sem realizar operações da ordem da verdade:

pode haver poder sem adorno? Dito de outro modo, pode haver efetivamente um poder que se passaria sem jogos de sombras e de luzes, de verdade e de erro, do verdadeiro e do falso, do oculto e do manifesto, do visível e do invisível? Ou ainda, pode haver exercício de poder sem um [clarão] de verdade, sem um círculo aleturgico que gira em torno dele e que o acompanha? (FOUCAULT, 2009, p. 29)

Já Michel Foucault em diálogo com Gilles Deleuze, em conversa intitulada Os intelectuais e o poder, publicada em *Microfísica do poder* (2021), os filósofos apontam para as novas relações existentes entre teoria e prática nos processos de discursivização do saber científico. Deleuze argumenta que ao contrário da tradição, em que as relações entre teoria e prática se dão num processo de totalização, para eles, elas ocorreriam num processo muito mais fragmentário e parcial. Uma teoria é sempre local, sendo que, o que ocorre, é um conjunto de revezamentos, de uma teoria a outra e de uma prática a outra.

Já Foucault argumenta que a politização de um intelectual se fazia a partir de sua posição na sociedade burguesa e na ideologia que produz e também a partir de seu próprio discurso enquanto revelava uma verdade ou descobria relações que geralmente não eram percebidas:

o intelectual era rejeitado, perseguido, no momento mesmo em que as "coisas" apareciam em sua "verdade", no momento em que não se devia dizer que o rei estava nu. O intelectual dizia a verdade àqueles que ainda não a viam e em nome daqueles que não podiam dizê-la: consciência e eloquência. (FOUCAULT, 2021, p. 42)

Para o filósofo, os intelectuais se deram conta de que as massas não precisam deles para saber, uma vez que sabem e dizem perfeitamente. No entanto, assim como já havia apontado

uma série de interdições que definem o que pode ser dito e quem pode dizer algo em sua célebre aula inaugural no College de France, *A ordem do discurso*, Foucault ressalta que:

existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a idéia de que eles são agentes da "consciência" e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar "um pouco na frente ou um pouco de lado" para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da "verdade", da "consciência", do discurso (FOUCAULT, 2021, p. 42)

Assim, esse torna-se um dos motivos pelos quais não devemos aplicar uma teoria, tendo em vista que a própria teoria pode ser considerada em si uma prática. Mais que isso, para Foucault, as teorias podem ser consideradas um sistema de lutas. Deleuze concorda com o posicionamento de Foucault e usa a metáfora da caixa de ferramentas para definir qual seria então a função de uma teoria: uma caixa de ferramentas, ou seja, é preciso que sirva, que funcione. A teoria não se totaliza, a teoria se multiplica.

Já Foucault, que em suas pesquisas na prisão, deu voz aos prisioneiros e permitiu com que esses expusessem suas opiniões e veiculassem seus discursos, percebeu, ao ouvi-los, que eles mesmos tinham uma teoria da prisão, da penalidade e da justiça. Para o filósofo, este discurso contra o poder, expresso por eles mesmos, é muito mais fundamental do que uma teoria sobre a delinquência e ainda acrescenta que o sistema penal é a forma como o poder se mostra de maneira mais manifesta, pois prende-se alguém, que é mantido na prisão, privado de escolhas, impedido de sair:

O que é fascinante nas prisões é que nelas o poder não se esconde, não se mascara cinicamente, se mostra como tirania levada aos mais íntimos detalhes, e, ao mesmo tempo, é puro, é inteiramente "justificado", visto que pode inteiramente se formular no interior de uma moral que serve de adorno a seu exercício: sua tirania brutal aparece então como dominação serena do Bem sobre o Mal, da ordem sobre a desordem. (FOUCAULT, 2021, p. 43)

Deleuze, em seguida, acrescenta que esse tipo de poder se exerce não apenas nas prisões, mas também nas fábricas e escolas.

Ao discorrer de modo mais apurado sobre o exercício do poder, Foucault diz que “Onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui.” (FOUCAULT, 2021, p. 45). Depois, citando Nietzsche e a influência de sua filosofia em seu próprio pensamento como filósofo, Foucault argumenta que ao invés de buscar o tema do sentido, do significado, do significante, deve-se pensar na questão do poder e de suas lutas, como a própria desigualdade dos poderes:

Cada luta se desenvolve em torno de um foco particular de poder (um dos inúmeros pequenos focos que podem ser um pequeno chefe, um guarda [...], um diretor de prisão, um juiz, um responsável sindical, um redator-chefe de um jornal). E se designar os focos, denunciá-los, falar deles publicamente é uma luta, não é porque ninguém ainda tinha tido consciência disto, mas porque falar a esse respeito – forçar a rede de informação institucional, nomear, dizer quem fez, o que fez, designar o alvo – é uma primeira inversão de poder, é um primeiro passo para outras lutas contra o poder. Se discursos como, por exemplo, os dos detentos ou dos médicos de prisões são lutas, é porque eles confiscam, ao menos por um momento, o poder de falar da prisão, atualmente monopolizado pela administração (FOUCAULT, 2021, p. 45)

Deste modo, a inversão de poder de que trata Foucault pode ser lida como a ruptura da interdição que inibe e impede. Um ato revolucionário, cujo desenlace leva a novas lutas e a novas formas de resistir. Assim, o filósofo destaca que “todos aqueles sobre quem o poder se exerce como abuso, todos aqueles que o reconhecem como intolerável, podem começar a luta onde se encontram e a partir de sua atividade (ou passividade) própria” (FOUCAULT, 2021, p. 46).

Já em *A coragem da verdade*, em sua aula de 1º de fevereiro de 1984 (o filósofo morre como vítima da aids pouco depois, no mês de junho do mesmo ano), Foucault (2021b, p. 4) comenta sobre “o estudo da fala franca, da parresia como modalidade do dizer-a-verdade”. Foucault (2021, p. 5) se questiona: “A partir de que práticas, através de que tipos de discursos se tentou dizer a verdade sobre o sujeito louco ou sobre o sujeito delinquente?”. No entanto, Foucault vai além, e ao invés de tratar apenas dos discursos de verdade sobre o outro, procura analisar também os discursos de verdade que são produzidos sobre si mesmo, como ocorre na confissão e no exame de consciência. Assim, ao atentar para a análise das práticas históricas de dizer a verdade sobre si mesmo, o filósofo detalha a parresia como uma articulação entre os modos de verificação (modos de dizer a verdade), as técnicas de governamentalidade e os diferentes modos de prática de si. A noção de parresia estaria atrelada à ideia de um outro, que

seria capaz de dizer a verdade sobre alguém. Poderia ser um médico, um psicólogo, um professor.

Deste modo, ao estudar a relação entre verdade, poder e sujeito, Foucault (2021b) aponta para três elementos distintos: os saberes, que são estudados a partir de sua veridicção, as relações de poder, estudadas não como a vigência de um poder invasivo, mas sim por quais meios a conduta dos homens é governada, e por fim, as práticas de si, modos pelos quais os sujeitos se constituem. Foucault comenta que, na Grécia Antiga, o termo *parresia* poderia ser usado de dois modos, um positivo e outro negativo. Sua denotação negativa consistiria em atribuir ao falante que diz tudo como um tagarela, sem filtros ou sem nenhum princípio de razão ou verdade. Já seu sentido positivo estaria relacionado ao "dizer a verdade, sem dissimulação nem reserva nem cláusula de estilo nem ornamento retórico que possa cifrá-la ou mascará-la. O "dizer tudo" é nesse momento dizer a verdade sem dela nada esconder" (FOUCAULT, 2021, p. 11)

No entanto, Foucault lembrará que não basta dizer uma verdade qualquer. Por exemplo, um professor poderia elaborar uma sentença considerada verdadeira sobre seu objeto de ensino e nem assim ser considerado uma *parresia*. Isso porque, para o filósofo, "Para que haja *parresia* [...] o sujeito, [ao dizer] essa verdade que marca como sendo sua opinião, seu pensamento, sua crença, tem de assumir certo risco, risco que diz respeito à própria relação que ele tem com a pessoa a quem se dirige." (FOUCAULT, 2021b, p. 12). Assim, este conceito implica "uma certa forma de coragem, coragem cuja forma mínima consiste em que o *parresiasta* se arrisque a desfazer, a deslindar essa relação com o outro que tornou possível precisamente seu discurso." (FOUCAULT, 2021b, p. 12). De modo resumido: "A *parresia* é, portanto, em suas palavras, a coragem da verdade naquele que fala e assume o risco de dizer, a despeito de tudo, toda a verdade que pensa" (FOUCAULT, 2021b, p. 13).

Foucault ainda estabelece uma diferença entre a *parresia* e a retórica, uma vez que entende a segunda como uma arte, uma técnica, um conjunto de procedimentos que permitem alguém dizer alguma coisa que não necessariamente represente seu pensamento fidedignamente, isso porque a retórica tem por objetivo produzir na pessoa a quem se dirige certas convicções, induzindo condutas e estabelecendo certas crenças, que não implicam necessariamente um vínculo de crença no discurso de quem fala. Ou seja, não há o risco de se enunciar uma verdade com a qual o sujeito de agência.

Neste momento, para finalizar este capítulo, trago para as discussões o debate estabelecido por César Candiottto acerca das práticas de confissão, em que falará dos modos de veridicção e da “dramatização da enunciação, no acontecimento histórico de sua produção” (CANDIOTTO, 2007). O autor diz que Foucault recusa-se a interrogar a verdade partindo das condições e limites do sujeito, apontando, assim, como e em quais condições um modo de veridicção pôde emergir na história.

As práticas confessionais ou práticas de enunciação do eu fazem-se presentes na formação das ciências humanas modernas em que se percebe a sujeição da subjetividade como efeito do poder sobre o sujeito. O autor dirá, a partir de Foucault, que a verdade opera a partir da exclusão da loucura no regime que a sustenta, motivo que leva o filósofo francês a estudar “a peculiaridade da prática de enunciação do eu (aveu) e sua relevância na produção de verdade” (CANDIOTTO, 2007). O aveu ocorreria em contextos institucionalizados como se percebe na confissão judiciária ou na confissão católica. No entanto, destaca que: “O aveu suscita ou reforça relações de poder exercidas sobre aquele que confessa, razão pela qual somente há confissão, declaração ou reconhecimento verdadeiro se forem difíceis de serem confessadas, declaradas e reconhecidas” (CANDIOTTO, 2007).

Ele diz que o fato de um doente ou criminoso dizer e reconhecer algo constitui um fator necessário para que eles modifiquem suas relações com a loucura ou com a doença, permitindo a cura:

Ao vincular o sujeito à obrigação de verdade daquilo que enuncia, o aveu qualifica-o diferentemente: criminoso, mas talvez suscetível de arrepender-se; apaixonado, mas declarado; doente, mas suficientemente consciente de sua doença, de modo que ele mesmo possa empreender seu processo de cura. Em suma, aveu designa o ato verbal pelo qual o sujeito, mediante reconhecimento sobre o que é ou fez, ata-se a essa verdade, coloca-se em situação de dependência a outrem e, por esse mesmo dizer, modifica a relação consigo. A constituição do sujeito pela enunciação de sua própria verdade configura o efeito de uma relação de poder e por isso se trata de subjetivação sujeitada. O vínculo entre o sujeito e sua verdade é estabelecido em virtude dos mecanismos do saber-poder. A afirmação: “sou louco”, pronunciada pelo paciente é performativa, sua enunciação está desvinculada de quem enuncia, embora opere a cura e realize o fim para o qual se propunha. A cura tem como condição suficiente a verbalização que reconhece a loucura. (CANDIOTTO, 2007)

Candiottto destaca que na modernidade ocorreu a ploriferação da verbalização do sujeito sobre si mesmo como modo de se chegar a uma identidade verdadeira. Segundo ele, para

Foucault, a confissão aparece não apenas como tentativa de cura para doenças psíquicas ou a libertação da sexualidade reprimida. Mas também atua como um mecanismo de poder que sujeita os indivíduos (CANDIOTTO, 2007). Ele aponta, ainda, o deslocamento que fez com que o pecado deixasse de incindir numa relação com o outro para atingir o próprio corpo do indivíduo:

O corpo desejante torna-se objeto maior de preocupação dos diretores de consciência e confessores em meados do século XVIII. O centro da atenção do pastor, do diretor de consciência ou do educador não é a vida conjugal, mas a sexualidade solitária da criança, do aluno e do seminarista que normalmente satisfazem o desejo sexual pelo contato com o próprio corpo. (CANDIOTTO, 2007)

Por fim, Candiottto argumentará acerca da produção da verdade na clínica depender não apenas de um indivíduo que fala, mas de um outro que escuta e interpreta:

A articulação entre enunciação e interpretação ocorre mediante um exercício do poder, já que aquele que interpreta e supostamente conhece a verdade se impõe sobre aquele que a verbaliza, de modo que este reconheça aquela decifração como sua verdade. Completa-se o mecanismo de sujeição: o indivíduo se reconhece como sujeito porque antes é sujeito por um conhecimento que desconhecia e agora admite como seu e como sua verdade. (CANDIOTTO, 2007)

Assim, é a partir da relação que se estabelece entre verdade e subjetividade que vemos mecanismos, como o da confissão, surgirem como técnicas de controle e sujeição. Sujeitar-se a uma verdade é sujeitar-se a uma forma de poder que se estabelece sobre nossa subjetividade. Dito isto, passemos ao próximo capítulo, em que discorrerei sobre os dispositivos do hiv e da aids.

2. DISPOSITIVOS DO HIV E DA AIDS

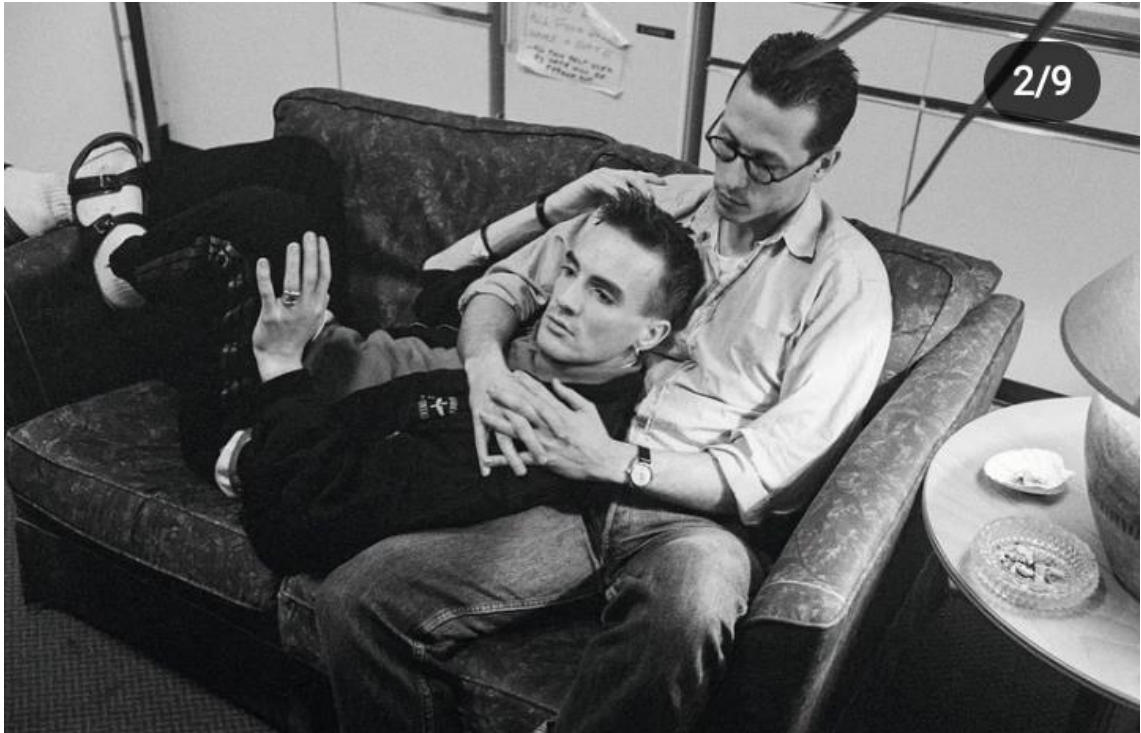
Começo as minhas reflexões neste capítulo trazendo algumas fotos publicados pela página @culturainquieta no Instagram no dia 19 de janeiro de 2023, que traz o trabalho do fotógrafo Gideon Mendel, que em 1993, passou semanas fotografando quatro pacientes no hospital Middlesex, em Londres, naquela que seria a primeira sala dedicada a aids no Reino Unido. John, Stephen, Ian e André aceitaram ser fotografados por Mendel. Todos eles morreram pouco depois. O fotógrafo queria registrar não os corpos esqueléticos que suscitava o imaginário sensacionalista daquele ano, mas sim mostrar quanto amor havia dentro daquelas salas de hospital, quanta vida havia em torno daqueles sujeitos, quantas relações e conexões despontavam do encontro daqueles corpos adoentados com seus familiares, amigos, companheiros. A maior parte desses pacientes não tiveram acesso aos medicamentos que estariam disponíveis tempos depois. Vejamos:

Figura 4 - foto 1 da exposição do fotógrafo Mendel (1993)



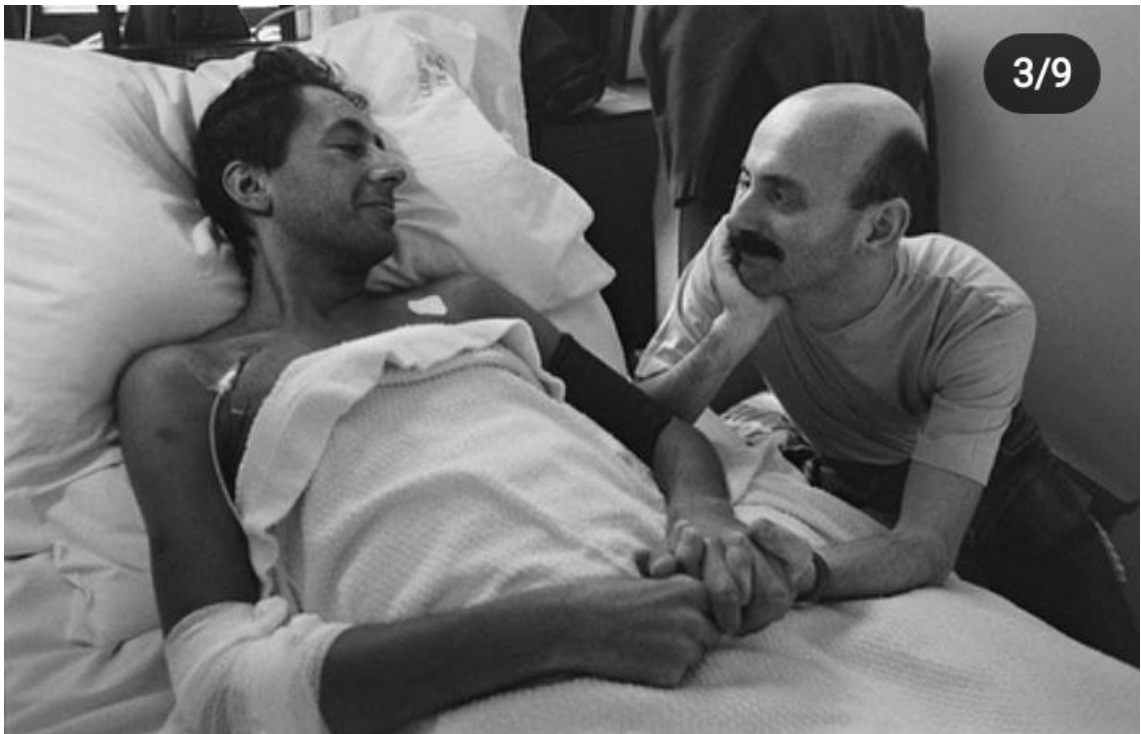
Fonte: Página @culturainquieta do Instagram

Figura 5 - foto 2 da exposição do fotógrafo Mendel (1993)



Fonte: Página @culturainquieta do Instagram

Figura 6 - foto 3 da exposição do fotógrafo Mendel (1993)



Fonte: Página @culturainquieta do Instagram

Figura 6 - foto 4 da exposição do fotógrafo Mendel (1993)



Fonte: Página @culturainquieta do Instagram

Figura 7 - foto 5 da exposição do fotógrafo Mendel (1993)



Fonte: Página @culturainquieta do Instagram

Figura 8 - foto 6 da exposição do fotógrafo Mendel (1993)



Fonte: Página @culturainquieta do Instagram

Figura 9 - foto 7 da exposição do fotógrafo Mendel (1993)



Fonte: Página @culturainquieta do Instagram

Figura 10 - foto 8 da exposição do fotógrafo Mendel (1993)



Fonte: Página @culturainquieta do Instagram

Figura 11 - foto 9 da exposição do fotógrafo Mendel (1993)



Fonte: Página @culturainquieta do Instagram

A existência desses sujeitos aparece marcada muitas vezes pela dor imposta pela doença, mas não só isso, vemos também o amor e as relações de afeto que fizeram da aids um

acontecimento em que a resistência e a luta por melhores condições de vida estavam presentes junto à angústia por lidar com uma doença tida como incurável e intratável, tanto no que diz respeito à pressão da sociedade para que fossem criados medicamentos mais eficazes, quanto para que esses sujeitos fossem respeitados apesar da condição em que encontravam-se.

As relações homoafetivas e familiares são marcadas pelos abraços e demonstrações de carinho, em um momento em que o único consolo diante da dor pelo diagnóstico de uma doença terminal era poder contar com pessoas que estivessem do seu lado, demonstrando apoio, suporte. Quantos parentes e amantes queridos se foram, quão corajosos esses quatro pacientes foram de permitirem com que suas histórias de dor fossem registradas, apesar de todo o preconceito, estigma e discriminação existente principalmente antes da chegada da TARV.

Ao pensarmos no modo como o acontecimento da aids, e posteriormente na maneira como a chegada dos medicamentos usados para transformá-la numa condição crônica, foram introduzidos na sociedade do fim do século XX e início do século XXI, estamos lidando com questões referentes ao dispositivo. Junto com o vírus, toda uma série de discursos vieram à tona, permitindo a criação de mitos, estereótipos, informações falsas e de caráter sensacionalista, mas também a produção de discursos científicos, artísticos, biotecnológicos. Todo esse conjunto de enunciados que foram produzidos dentro das condições impostas pelo acontecimento da aids pode ser enquadrado disso que chamamos de dispositivos do hiv e da aids. Foi a urgência histórica desse tempo que fez com que milhares de enunciados fossem produzidos para dar conta da existência e morte desses sujeitos acometidos por essa nova enfermidade. Vejamos então o conceito de dispositivo.

A partir das considerações de Foucault (2021), é proposto o conceito de dispositivo como sendo um conjunto heterogêneo constituído por discursos, instituições, proposições filosóficas e morais, leis, estruturas arquitetônicas, formando assim uma rede estabelecida entre todos esses elementos. O dispositivo é constituído por elementos linguísticos e não linguísticos, possui uma função estratégica e responde a uma certa urgência num determinado momento da história. Trata-se da imposição de um poder externo aos indivíduos, ou, de um modo mais preciso, da relação que se estabelece entre os viventes e o mundo que os açambarca.

Agamben ainda considera o dispositivo como “[...] aquilo em que e por meio do qual se realiza uma atividade de governo no ser, o que implicaria um processo de subjetivação que consiste justamente na produção de sujeitos” (AGAMBEN, 2009, p. 40). Para o filósofo italiano, o dispositivo poderia ser considerado como “[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (2009, p. 40).

Além dos seres vivos, também haveria os dispositivos e, “entre os dois, como terceiro, os sujeitos” (AGAMBEN, 2009, p. 40). Tal citação vai ao encontro da argumentação de Rolnik (2017), para quem identidade nada mais é do que uma produção. Ela considera a questão da identidade um falso problema, no sentido de que, ao ser questionada sobre o que seria “a crise da identidade moderna”, ela argumenta que na verdade não ocorre uma crise na “identidade moderna” e sim uma crise no próprio conceito de identidade. Ela cita como exemplo a psicanálise de Freud, não apenas no que se refere à criação de conceitos, mas de todo um ritual, um território ritualístico onde se trabalha esse princípio de subjetivação: a invenção da psicanálise, cujo processo resulta num trabalho que atua nesse princípio de subjetivação, aquilo que corresponderia a ideia de sujeito. Rolnik (2017) questiona “Como o mundo chega até nós enquanto um corpo vivo, enquanto um diagrama de forças, que estão sempre em movimento, em função dessa movimentação também do encontro dos corpos. E essas forças chegam, nos afetam”. Sobre a questão específica do sujeito, ela diz:

Quando falamos de identidade do sujeito moderno, a gente já tá de saída definindo a subjetividade como sujeito, a gente já tá de saída reduzindo a subjetividade ao sujeito. [...] o sujeito é uma parte da experiência subjetiva. Uma parte muito importante porque ele é o gestor da comunicabilidade, da comunicação, da sociabilidade. No entanto, nossa experiência subjetiva não se reduz a ele. Quando a gente fala “sujeito”, já tá apontada aí uma certa concepção de subjetividade. [...] Como se dá essa experiência subjetiva do sujeito? [...] Como sujeito apreende o mundo? (ROLNIK, 2017)

Voltando a Agamben, ele dirá que “Chamamos sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os vivos e os dispositivos. [...] Neste sentido, por exemplo, um mesmo indivíduo, uma mesma substância pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação.” (AGAMBEN, 2009, p. 40).

Diante disso, neste trabalho, parto da pressuposição teórica de que os seres vivos são implicados por um processo de subjetivação mediado por dispositivos, que se colocam entre eles, os vivos, e o mundo que os cerca. Tal processo de produção de subjetividades e de distribuição do poder-saber emana das próprias estratégias vigentes nessa rede de elementos linguísticos e não-linguísticos. Assiste-se, assim, à inscrição do dispositivo num jogo de poder, indissociável, por sua vez, de um campo do saber, que ao mesmo tempo que deriva deste, o condiciona.

Recorro à tese de doutorado de Sueli Carneiro, que trata dos dispositivos de racialização, para mostrar como as tecnologias de poder incidem sobre a formação do dispositivo da

racialidade/biopoder, sintetizando os procedimentos disciplinares do dispositivo e os processos de vitalismo e morte nos quais encontram-se inseridas as racialidades. A partir dessa unidade analítica, a autora destaca o epistemicídio como um operador do dispositivo justamente por conter tanto procedimentos disciplinares, como por mecanismos de morte e anulação da população negra no Brasil. Ao mesmo tempo que o dispositivo atua como um operador de estratégias de inferiorização intelectual do negro, consolida a supremacia intelectual do branco, o que contribui para a manutenção e perpetuação de diversas formas de violência contra esses sujeitos pelo viés discursivo de uma supremacia racial.

A autora enfatiza que, da perspectiva foucaultiana, as relações raciais no Brasil implicam num domínio que produz e articula saberes e poderes, de modo a incidir sobre modos de subjetivação. Assim, a racialidade em sua pesquisa é compreendida a partir de uma dimensão social, emergida a partir da interação de indivíduos racialmente demarcados. A partir da leitura que realiza sobre o conceito de dispositivo foucaultiano, Carneiro (2005) articula a ideia de dispositivo como uma relação que expressa um objetivo estratégico para atender a uma urgência histórica.

A partir dessa premissa, na qual vemos a existência de um dispositivo da racialidade, pode-se pensar os sujeitos que vivem com o hiv como pessoas que também estão marcadas racialmente, fator que ao mesmo tempo que difere do racismo colonial que atinge diretamente a população preta, acaba por aproximar essas pessoas quando pensamos que ambas interagem a partir de uma relação em que se encontram racialmente demarcados enquanto sujeitos.

No entanto, neste trabalho, por questões didático-metodológicas, ao invés de me referir ao dispositivo da racialidade, serão usados os termos dispositivo do hiv para me referir ao período pós-TARV e dispositivo da aids para o período pré-TARV. Não pretendo com isso apagar um termo e substituí-lo por outro, mas sim destacar que em períodos diferentes, o mesmo acontecimento será nomeado de diferentes modos e a escolha linguística entre um termo e outro ressalta esses deslocamentos.

Foucault, em *História da sexualidade, volume I*, comenta sobre o deslocamento ocorrido no dispositivo sexual, quando o poder é transferido da igreja para a medicina e novas formas de saber que incidiram sobre o corpo a partir do poder disciplinar são produzidas, permitindo novas relações entre as disciplinas individuais e o corpo social, incidindo na produção de biopolíticas.

Foucault diz que a partir do século XIX, a sexualidade, transferida para dentro de casa, é confiscada pela família e absorvida pela função de reproduzir. O filósofo interroga “o regime

de poder saber-prazer que sustenta, entre nós, o discurso sobre a sexualidade humana” (FOUCAULT, 1993, p. 16), ou, em outras palavras, a colocação do sexo em discurso: “[...] o ponto importante será saber sob que formas [...] o poder consegue chegar às mais tênues e mais individuais das condutas. [...] de que maneira o poder penetra e controla o prazer cotidiano – tudo isso com efeitos que podem ser de recusa, bloqueio, desqualificação mas, também, de incitação, de intensificação.” (FOUCAULT, 1993, p. 16)

Foucault diz que o surgimento da “população”, no século XVIII, levou os governos a perceberem o sexo, por meio dos fenômenos específicos de natalidade, morbidade, expectativa de vida, fecundidade, saúde, doença, como o cerne de um problema econômico e político: “[...] é necessário analisar a taxa de natalidade, a idade do casamento, os nascimentos legítimos e ilegítimos, a precocidade e a frequência das relações sexuais, a maneira de torná-las fecunda ou estéreis, o efeito do celibato ou das interdições, a incidência das práticas contraceptivas.” (FOUCAULT, 1993, p. 28-29)

Um dos pontos relevantes para a constituição dessa tecnologia diz respeito à medicalização obtida a partir dos efeitos da confissão, instaurada por meio de certas operações terapêuticas. A confissão vai sendo, cada vez mais, “[...] exigida pelo médico, indispensável ao diagnóstico e eficaz, por si mesma, na cura” (FOUCAULT, 1993, p. 66). Assim, diante da tarefa de se produzir discursos verdadeiros sobre o sexo – ajustando os antigos procedimentos da confissão às regras do discurso científico – a confissão aparece como uma das primeiras técnicas para se produzir a verdade sobre o sexo: “Desde o século XVI, esse rito fora, [...] desvinculado do sacramento da penitência e [...] emigrou para a pedagogia, para as relações familiares, a medicina e a psiquiatria. [...] um complexo dispositivo foi instaurado [...] pois vincula a velha injunção da confissão aos métodos da escuta clínica. (FOUCAULT, 1993, p. 67)

A partir desse breve panorama, pensemos nos dispositivos do hiv e da aids como um problema biopolítico e que, portanto, estão vinculados a toda essa rede. Ao longo da história no Ocidente, a aids – assim como a peste, a sífilis e a lepra em outras épocas – foi produzida discursivamente como a personificação do terror presente no espaço público, nas políticas de saúde e nos meios de comunicação. Também os polos da morte e da finitude se faziam presentes na vida de muitos sujeitos, como Hebert Daniel, que lamentou quando iniciou o seu tratamento contra a aids com o AZT, pois para ele aderir à medicação era sinônimo de “estar morrendo”, tendo em vista que o medicamento era introduzido nos estágios já evoluídos da síndrome. Diferentes discursos passaram a ser produzidos e a fazer parte dos noticiários veiculados pela mídia televisiva e impressa, possibilitando o surgimento de diferentes séries discursivas que

objetivavam um falar sobre a doença, instigando consequentemente a necessidade de produção discursiva de um novo sujeito: o doente de aids. No entanto, uma modificação importante veio alterar este acontecimento histórico, a partir o uso da TARV como tratamento de pessoas com hiv, que possibilitou uma mudança clara de perspectivas a respeito do que seja viver com o vírus e com a síndrome em si. Tal mudança pode ser lida como uma cisão no dispositivo da aids. Assim, por meio do conceito de soropositividade, a rede de elementos que se constituía em torno de uma doença fatal se transforma a partir do conceito de cronicidade, possibilitando a existência de novos tipos de sujeitos e de novas identidades.

Em *O que é AIDS*, texto publicado na coleção *Primeiros passos*, pela editora Brasiliense, em 1987, Perlongher faz menção aos primeiros casos da síndrome e a respectiva associação que se criou entre a Aids e os homossexuais: de “câncer gay” à “peste rosa” e até mesmo a primeira denominação extra-oficialmente dada à doença, GRID (Gay Related Immune Deficiency ou Deficiência Imunológica Relacionada à Homossexualidade). O autor retoma enunciados importantes acerca do primeiro momento da aids, quando ainda sequer tinham encontrado qual era o vírus causador da síndrome. Ele argumenta que coube à equipe do instituto Pasteur, de Paris, o mérito de identificar o vírus através da biópsia de um gânglio de um paciente homossexual. O vírus completamente novo ficou conhecido como LAV (Lymphadenopathy Associated Virus), um vírus associado a afecções do sistema linfático. Depois, os cientistas americanos, liderados pelo médico Robert Gallo, conseguiram isolar artificialmente o vírus em laboratório, dando o nome de HTLV –III, sendo nomeado posteriormente como HIV (Human Immunodeficiency Virus).

O texto de Perlonguer, do ponto de vista arqueológico, é de demasiada riqueza, pois o autor explica, didaticamente, o que é a aids, como se transmite, quais os sintomas, como o vírus age no organismo etc, mas, além disso, o autor também traça um panorama social acerca das consequências do acontecimento da doença na sociedade:

Da mesma maneira que a AIDS transcendeu, no início, a dor particular de suas vítimas para se estender aos corredores dos “guetos” como um poderoso mecanismo de moralização e controle, derivado das ondas de pânico, o fantasma parece abandonar os difusos limites dos circuitos minoritários para apavorar também os heterossexuais. Assim, a AIDS, que começou sendo vista como uma “doença homossexual”, é agora anunciada como uma ameaça às famílias. (PERLONGUER, 1987, p. 9)

Também recorro ao autor para traçar um breve panorama do início do acontecimento da aids no Brasil. Ele diz que coube à dermatologista Valéria Petri a detecção dos dois primeiros casos brasileiros de aids (rapazes que tinham ido aos Estados Unidos e apresentavam o sarcoma

de Kaposi). No Brasil, assim como nos estados Unidos, criou-se a associação entre a aids e os homossexuais. Para o autor, “Chegou-se longe demais, paga-se agora a culpa pelos excessos libidinosos! Um retorno ao casal, uma volta à família, a morte definitiva do sexo anônimo e impessoal.” (PERLONGUER, 1987, p. 52). Para ele, delineou-se como alvo da campanha contra a aids os homossexuais, especificamente no que se refere à questão da promiscuidade entre dois homens. No que se refere a este tipo de “sexo anônimo”, diz que:

Esse tipo de prática – na qual dois ou mais sujeitos se olham, ou apenas se apalpam, e logo, às vezes, sem trocar palavras, se entrelaçam no frenesi dos corpos - , frequente nas redes homossexuais, deriva, em parte, das condições históricas de segregação e clandestinidade tradicionalmente impostas a essas uniões: no corre-corre da perseguição, não há tempo a perder em cortejos floridos. (PERLONGUER, 1987, p. 60)

Outra questão levantada por Perlonguer diz respeito às truculentas blitz contra os gays paulistanos, assim como o metralhamento contra travestis ao longo de 1986, o que será abordado a fundo nas análises discursivas do musical *Brenda Lee*.

Quase na mesma época, Michael Pollak, em seu *Os homossexuais e a aids* (1990), classifica a síndrome como uma “Patologia nova em processo de definição [...], um objeto privilegiado de observação das conexões existentes entre as ordens biológica, social e moral” (POLLACK, 1990, p. 11). O autor comenta sobre o poder de mudança profunda das relações sociais e dos modos de vida que normalmente ocorrem em decorrência das grandes epidemias na história da humanidade. No caso em questão, ele fala do modo como o acontecimento da aids veio marcar o fim de uma época de liberação sexual entre os homossexuais e o fim de um modo de expressar essas diferentes homossexualidades, o que é percebido por meio das categorizações criadas em torno da expressão “grupos de risco” e dos múltiplos significados que daí decorrem, revelando o modo como determinadas subjetividades foram historicamente construídas e colocadas numa posição periférica. Pollack argumenta que muitos discursos aproximam a homossexualidade a uma certa clandestinidade – tal como Perlongher também havia citado – transformando-as, respectivamente, em sexualidades marginalizadas, reforçando e enfatizando, por exemplo, a separação da sexualidade e da afetividade, fazendo com que a homossexualidade obrigue “[...] uma organização que minimize os riscos e, ao mesmo tempo, otimize a eficácia.” (POLLACK, 1990, p.26).

Também Susan Sontag (2007) pensou os discursos acerca da doença de modo geral em *A doença como metáfora*, publicado pela primeira vez em 1978, e especificamente sobre a aids, em *AIDS e suas metáforas*, publicado 10 anos depois. Ao pensar na linguagem usada para se referir e expressar a doença, ela propõe em seu trabalho publicado em 1978 que a doença não

é e não deve ser vista como uma metáfora, apesar de assim acontecer. Para a autora “a maneira mais fidedigna de encarar a doença – e a maneira mais saudável de estar doente – é aquela mais expurgada do pensamento metafórico e mais resistente a ele” (SONTAG, 2007, p. 12). Ao refletir sobre o papel que o câncer ocupava na sociedade da década de 1970 – como sendo similar ao papel que a tuberculose obteve um dia e que se viu também presente na década de 1980 no que se refere ao acontecimento da aids – a autora cita que uma doença como o câncer numa sociedade industrial como os Estados Unidos na época poderia ser algo escandaloso, no sentido de fazer a pessoa perder o emprego ou a vida amorosa, de modo a fazer com que as pessoas que eram afetadas pela doença fossem recatadas e dissimuladas acerca de suas enfermidades. A própria prática comum na medicina dos anos de 1970, em que os médicos escondiam dos pacientes o diagnóstico de câncer, contando apenas para a família, pode ser lida como o câncer era metaforicamente discursivizado na época: algo tão abjeto que sequer era pronunciado.

A autora reflete sobre os processos discursivos que constituíram metaforicamente tanto a tuberculose, quanto o câncer, apontando suas semelhanças e diferenças na formação discursiva acerca das duas doenças:

desde a antiguidade tardia até uma época bem recente, tuberculose era — tipologicamente — câncer. E o câncer, a exemplo da tuberculose, foi descrito como um processo em que o corpo é consumido. As concepções modernas das duas enfermidades não puderam formar-se antes do advento da patologia celular. Só com o microscópio foi possível apreender a peculiaridade do câncer como um tipo de atividade celular e compreender que a doença nem sempre tomava a forma de um tumor externo ou mesmo palpável. (Até meados do século xix, ninguém poderia identificar a leucemia como uma forma de câncer.) E só foi possível separar, em definitivo, o câncer da tuberculose após 1882, quando se descobriu que a tuberculose era uma infecção bacteriana. Tais progressos no pensamento médico permitiram que as metáforas predominantes nas duas doenças se tornassem de fato distintas e, em sua maior parte, contrastantes. (SONTAG, 2007, p. 18)

A autora aponta para as diferentes condições de aparecimento – tal qual formulado por Foucault (2008) – acerca dos enunciados da tuberculose e do câncer, de modo a mostrar como a doença foi discursivizada de modo diferente historicamente. Ora tidas como semelhantes, ora vistas como resultados de processos diferentes. Neste ponto, cabe pensar a medicina como um campo do saber limitado historicamente pelas condições de aparecimento dos enunciados que lhe são possíveis, de modo a compreender que ela não é uma instituição superior dotada de procedimentos capazes de proferir verdades absolutas, mas, ao contrário, está sujeita a constantes modificações ao longo do tempo e do espaço.

Ao pensar sobre os discursos que definiram historicamente ambas as doenças, Sontag (2007, p. 20) observa que enquanto a tuberculose era conhecida por gerar um apetite intenso, períodos de euforia e um forte desejo sexual, “o câncer é visto como algo que destrói a vitalidade, transforma comer numa provação, amortece o desejo. Ter tuberculose foi considerado afrodisíaco e fonte de extraordinários poderes de sedução. O câncer é visto como dessexualizador”. Ao pensar no processo metafórico de elaboração dos discursos, ela chega a alguns enunciados acerca da tuberculose, como “desintegração, enfecimento e desmaterialização” (SONTAG, 2007, p. 20), já o câncer seria elaborado discursivamente como uma “gravidez demoníaca” (SONTAG, 2007, p. 20), ou como percebe a partir de uma anotação redigida em uma enciclopédia por volta de 1978 por Novalis um enunciado que define o câncer como um parasita em seu grau máximo de desenvolvimento, com estrutura própria e capaz de crescer, cujo poder consistiria em comer o próprio corpo (Sontag, 2007).

Dez anos depois, ao reler seu Doença como metáfora, Sontag (2007) escreve AIDS e suas metáforas, no ano de 1988, período de grande relevância para a história do hiv e da aids, pois seu diagnóstico era tido como uma sentença de morte, motivo pelo qual, assim como a tuberculose e o câncer, a aids foi capaz de despertar uma intensa produção discursiva na sociedade do final do século XX. Em seu novo texto, a filósofa estadunidense disserta acerca das metáforas militares usadas para falar sobre as campanhas de saúde pública, que acabavam por transformar não só a doença, mas também o doente, em inimigo a ser combatido.

Também o escritor e sociólogo brasileiro Hebert Daniel escreveu sobre o acontecimento da aids e a vivência com o vírus no período pré-coquetel. Em seu texto intitulado A síndrome dos nossos dias, publicado na revista Desvio, em março de 1986, o autor reflete: “como, porém, tolerar a existência da morte, esta coisa indizível, improdutiva e mágica, num mundo que se funda na racionalidade de corpos sãos, ativos, produtivos e reprodutivos, dentro de um sistema cujo objetivo é a eficiência e a rentabilidade?” (DANIEL, 2018, p. 129). Segundo o autor, o ideal do corpo eterno marcado pela ideia da própria morte como algo que seria “curável” pela medicina, ou ainda, a “estratégia de medicalização do fenômeno humano” (DANIEL, 2018, p. 129).

Hebert Daniel elabora sua argumentação utilizando-se, muitas vezes, de uma estética poética em sua escrita. Ao ressaltar, por exemplo, a culpa atribuída aos homossexuais e a outros do chamado grupo dos agás: heroinômanos, haitianos, hemofílicos, ele diz: “Agora, quando já está claro (aquilo que era no mínimo, óbvio) que o vírus não tem sensibilidade política para optar por certos eleitos ou en-viados, continua uma campanha contra todos os perigosos des-viados, os chafurdeiros da licenciosidade” (DANIEL, 2018, p. 134). Assim como Sontag,

Daniel também percebe a metaforização militar usada para definir a aids, quando diz, por exemplo, que a “AIDS tem mil e uma utilidades. Seu emprego é flexível e define a ‘doença’ como parte de uma guerra ideológica duradoura” (DANIEL, 2018, p. 134).

Partindo do olhar atento de quem já estava inserido no âmbito acadêmico, político e social do Brasil nas últimas décadas do século XX, mas, ao mesmo tempo, servindo como testemunho de quem vivenciou o acontecimento da aids no próprio corpo, Hebert enxerga o acontecimento do vírus como uma tentativa de delimitação controlada do exercício da cidadania da comunidade gay, uma vez que: “A luta contra a desagregação da família higiênica passa não pela impossível amputação da “homossexualidade”, mas, ao contrário, pela construção do “homossexual”, como ente e figura estatutária, bem definido no seu território dentro do corpo e dentro da comunidade.” (DANIEL, 2018, 135).

No entanto, a insistência de Daniel em transformar seu medo e seu incômodo em discurso aparece muito mais relacionada à tentativa de lutar contra o pânico que se instalava na sociedade da época: “Eu queria falar mais ainda, para xingar o pânico e dizer como usei o medo favoravelmente para falar da lei do mais fraco (ou, pomposamente, da resistência e da solidariedade)” (DANIEL, 2018, p. 137).

Em artigo publicado junto com Richard Parker, intitulado A terceira epidemia: o exercício da solidariedade, Daniel e Parker (2018, p. 18) comentam sobre as três fases da epidemia da aids, que comentam ser, de acordo com o Dr. Jonathan Mann, da Organização Mundial da Saúde, a epidemia de transmissão do vírus hiv, num primeiro momento, a epidemia de aids, num segundo momento e a “epidemia de reações sociais, culturais, econômicas e políticas à AIDS”.

Os autores lembram que durante os vinte anos de governo militar autoritário no Brasil o atendimento ao serviço básico e primário de saúde foi negligenciado para a população em decorrência do grande número de privatizações, o que levou as autoridades a tratarem o tema da saúde pública com descaso e omissão. Em especial no que se refere à aids, Daniel e Parker dizem que ela foi apresentada, muitas vezes, pelos próprios ministros da saúde, como um problema secundário com relação a outras endemias e dilemas sanitários presentes na sociedade brasileira da época:

A gravidade potencial da epidemia foi minimizada ainda mais por uma visão que considera as pessoas com AIDS uma parte de uma minoria social; por um lado, como membro de uma “elite” limitada, e por outro lado, como fundamentalmente “marginal” dentro da estrutura global da sociedade. Essas análises distorcidas, por sua vez, modelaram amplamente as políticas oficiais

destinadas ao controle da epidemia de AIDS. (DANIEL; PARKER, 2018, p. 15)

É interessante pensar em como essa formação discursiva que justifica a criação de políticas de saúde pública baseadas em análises distorcidas, visões preconceituosas de mundo e crenças que não se justificam cientificamente – entendendo a ciência como produtora de regimes de verdade que se articulam entre relações de saber e poder, a partir de uma visão foucaultiana – vai permanecer na sociedade brasileira em diferentes momentos como se percebe durante a pandemia de Covid-19 no Brasil em 2020, quando em artigo publicado na revista *Letra magna*, defendi a existência de uma necropolítica vigente no enfrentamento à pandemia no Brasil, a partir das considerações de Mbembe (2011), por perceber naturalizado na sociedade brasileira discursos que alegavam que a pandemia só atingiria velhos e pessoas doentes, ou até mesmo na fala do próprio ex-presidente da república, Jair Bolsonaro que, em entrevista relatada no portal de notícias Uol, pelo repórter Pedro Henrique Gomes (2020b), proferiu que o brasileiro precisaria ser estudado, pois “pula em esgoto e não acontece nada”. Tal fala foi proferida para tentar justificar o porquê da sociedade não se preocupar com a infecção pelo coronavírus, pois, segundo o ex-presidente, por muita gente já ter sido infectada, teriam adquirido anticorpos que ajudariam “a não proliferar isso daí”. Isso numa época em que corpos chegavam aos montes nos cemitérios do país (GOMES, 2020b).

Voltando a Daniel e Parker (2018), os autores defenderam durante o período pré-coquetel a informação e a solidariedade como sendo as únicas respostas eficientes ao avanço da aids, tanto no que se refere à epidemia em si, quanto ao aparecimento dos inúmeros enunciados de pânico que surgiram a partir da epidemia de reações sociais, culturais, econômicas e artísticas contrárias ao seu avanço. São os autores que apontam para a epidemia de discursos que foi além do campo da biomedicina e atingiu diferentes esferas da sociedade:

Muito antes que muitos brasileiros tenham tido qualquer contato direto com a doença já circulavam concepções dela que tomaram formas complexas e frequentemente contraditórias. Essas concepções basearam-se amplamente nas imagens e representações da AIDS, dos doentes, ou daqueles que estariam em maior risco de contrai-la, produzidas e reproduzidas pelos meios de comunicação e daí estendidas e desenvolvidas nos discursos da vida do dia-a-dia. (DANIEL; PARKER, 2018, p. 17)

Os autores ainda argumentam com relação à associação histórica que se criou entre a aids e a homossexualidade que, apesar de não ter sido aprofundada por cientistas e profissionais de saúde, a falsa ideia de que a aids pudesse atingir apenas homossexuais, motivo pelo qual foi enunciada como “praga gay”, “câncer gay” etc., é uma formação discursiva que foi e continua

sendo veiculada. Segundo os autores “essas imagens dominaram as precoces discussões sobre a epidemia e continuaram a desempenhar um papel central na concepção popular de AIDS.” (DANIEL; PARKER, 2018, p. 18).

No entanto, ainda na década de 1980, os autores argumentam que já existia uma compreensão epidemiológica da aids no Brasil, mostrando que “apesar dos contatos homossexuais continuarem a contribuir com o maior número de casos notificados, eles, no entanto, constituíam menos da metade dos casos notificados no total” (DANIEL; PARKER, 2018, p. 19), mostrando que o número de casos ligados a bissexuais, heterossexuais e o contato com sangue contaminado, poderiam rapidamente emergir como fatores igualmente significativos no crescimento da epidemia.

Retomo os argumentos de Sontag (2007), que ao pensar no processo de metaforização usado para descrever a aids, chamou a atenção para as metáforas militares, mostrando que, por a aids ser uma infecção sexualmente transmissível, ocorreria a associação do transmissor como sendo o culpado, enquanto o infectado apareceria na posição da vítima. Sendo o culpado, estaria relacionado ao inimigo a ser combatido, o que pode ajudar a compreender o porquê de ser estabelecido certos grupos que muitas vezes são tidos como responsáveis pela disseminação do caos, motivo pelo qual suas mortes físicas ou sociais seriam justificadas. Tal situação ocorre na década de 1980 tendo como alvo não apenas os homossexuais. A princípio, Daniel e Parker (2018) chegam a comentar que, no Brasil, a epidemia de aids apareceu por um momento relacionada a uma certa elite homossexual que tinha condições para viajar para o exterior, mas que, em seguida, a epidemia acabou por atingir também as classes sociais mais baixas e grupos mais periféricos, passando a ser associada a hábitos morais, motivo pelo qual as prostitutas, usuários de droga e travestis também passaram a se tornar alvos. Além disso, os autores também pontuam que:

Desde que a epidemia começou a tomar forma, particularmente nas páginas dos jornais diários, a observada marginalidade de suas vítimas foi ligada à observável severidade das consequências da doença. Uma atenção particular foi dada, talvez acima de todo o resto, a pelo menos três características da doença: sua natureza contagiosa, sua aparente incurabilidade e seu desfecho inevitavelmente fatal. (DANIEL; PARKER, 2018, p. 20)

Sobre o discurso da incurabilidade, destaca-se que ele ainda continua atual, apesar da ciência já ter noticiado casos de cura do hiv⁴, ainda não se pode dizer que ele é um

⁴ O site BBC publicou uma reportagem no dia 21 de abril de 2023 relatando o caso de Paul Edmonds, que conseguiu entrar em remissão total de hiv e leucemia graças a um transplante de células-tronco, sendo uma das cinco pessoas no mundo que conseguiu o estado de cura para o hiv (CÔRREA, 2023).

acontecimento possível a todos que gostariam de acessá-lo. Já sobre os discursos de contágio e sobre seu desfecho fatal, a aids, hoje, mostra-se diferente do período em que Daniel e Parker escreveram esse texto. Tecnologias disponíveis a partir do surgimento da TARV que hoje encontram-se, inclusive, democratizadas no SUS, como ocorre com a PEP, PREP, além, claro, da própria TARV, que define uma perspectiva de cronicidade possível a esses sujeitos que na década de 1980 ainda não existia:

Diferentemente do que acontece com outras enfermidades, tem sido repetidamente enfatizado que a AIDS não oferece às suas vítimas nenhuma esperança de cura e sua incurabilidade tornou-se um ponto central em praticamente todas as concepções populares mais básicas da doença como um todo. (DANIEL; PARKER, 2018, p. 21)

Se hoje é possível pensar a subjetividade da pessoa que vive com o hiv de modo menos estigmatizante do que no passado, mas ainda não sem evocar uma formação discursiva recente desse passado que se instalou, é relevante compreender essas diferentes séries discursivas acerca da doença. Neste sentido, continuam Daniel e Parker (2018, p. 20): “associando complexas noções de doença, sujeira ou contaminação, e perversão sexual, a AIDS relacionou essa noção de contágio com a transgressão perigosa, implícita em práticas proibidas, como sexo ou uso de drogas”. A partir dos enunciados vigentes no dispositivo do período em questão, observa-se, segundo os autores, atos de violência e desumanização permitidos a partir da naturalização de anunciados de abjeção acerca das pessoas que vivem com hiv:

No interior de Minas Gerais, um jovem que voltou para casa depois de ter contraído o vírus da AIDS no Rio de Janeiro foi apedrejado e expulso de sua cidade. Em grandes cidades, como Rio ou São Paulo, pacientes com AIDS foram recusados em hospitais locais e foram deixados, às vezes, deitados nas entradas de emergência durante horas, enquanto seus parentes tentavam arranjar permissão para que fossem atendidos. Choferes de ambulâncias recusaram-se a dar transporte a pacientes suspeitos de estarem com AIDS. (DANIEL; PARKER, 2018, p. 22)

Há ainda um outro relato que precisa ser trazido à tona neste trabalho que diz respeito à negligência médica a determinados grupos discursivamente marcados já citados aqui, pois, a partir do método arqueológico, pensa ser relevante apontar casos de resistência num dispositivo marcado pela delimitação dos corpos como passíveis de morte, tal qual formulou Foucault (2005) em sua aula intitulada Em defesa da sociedade:

Desde o aparecimento da AIDS e sua amplamente noticiada associação com prostituição dos travestis, tornou-se virtualmente impossível encontrar pessoal médico que consinta em participar até mesmo em procedimentos cirúrgicos

rotineiros (como uma apendicectomia) em pacientes travestis. Não é à toa, diante de tão extensa discriminação, que muitas e muitas pessoas abandonem o local desesperadas, sem receber a atenção médica de que precisavam. Entre esses grupos estigmatizados, o número de doentes de AIDS que morrem sozinhos em suas casas, sem nenhum atendimento médico, está crescendo tragicamente. (DANIEL; PARKER, 2018, p. 24)

Assim, conforme pontuam os autores, a história da aids no Brasil tem sido marcada pelo medo, pela injustiça, pela negligência e pelo preconceito. Os autores, no entanto, citam a criação de movimentos de resistência que foram fundamentais na luta contra a desinformação e o estigma provocados pelo vírus, como é o caso da fundação do GAPA, Grupo de Apoio à Prevenção à aids, em São Paulo, e a ABIA, Associação Brasileira Interdisciplinar de aids, no Rio. Assim, apesar do medo e da desinformação que foram tão comuns nas primeiras décadas após o acontecimento da aids, houve também “uma oposição crescente e organizada, dirigida a formar uma resposta mais justa e humana contra a AIDS e a favor das pessoas que ela mais obviamente afeta” (DANIEL; PARKER, 2018, p. 30).

Por fim, ao concluírem seu texto, defendem que a luta contra a aids no Brasil depende da preservação dos direitos e da dignidade daqueles que já foram infectados, de modo que não pode haver a separação do “eles”, sujeitos infectados, e “nós”, no sentido de que esta luta só pode ser encarada através de um esforço de solidariedade.

Já ao lidarmos especificamente com a categoria de cronicidade, é importante ressaltar a ambiguidade ocasionada pelo uso da TARV, tal como comenta Butturi Junior (2016) – quando fala, por exemplo, dos efeitos colaterais ocasionados pelo uso dos medicamentos – e dos inúmeros desafios que ainda se colocam frente à vida dos que vivem direta, ou indiretamente, com o hiv, como a superação dos discursos de estigma, preconceito e exclusão. É importante ressaltar que, não apenas em decorrência da TARV, mas acima de tudo, diante de toda forma de militância, ativismo e resistências promovidas para que pesquisas desenvolvidas em diversas áreas do conhecimento fossem produzidas. Hoje, vislumbramos novos discursos que apontam para novos cenários no dispositivo, motivo pelo qual torna-se tão importante descrever possibilidades de resignificação de discursos para os sujeitos que vivem com hiv – deles e sobre eles. Vejamos, por exemplo, a questão do discurso da carga viral indetectável: em postagem de uma nota explicativa no site da Unaid sobre o lema indetectável = intransmissível, percebe-se os seguintes enunciados:

Ao longo dos últimos 20 anos, a ciência tem demonstrado que o tratamento antirretroviral é altamente eficaz na redução da transmissão do HIV. Agora, a evidência é clara: quando uma pessoa vivendo com HIV alcança a carga viral indetectável, o vírus deixa de ser transmitido em relações sexuais.

Três grandes estudos sobre a transmissão sexual do HIV entre milhares de casais, dos quais um parceiro vive com o HIV e o outro não, foram realizados entre 2007 e 2016. Nesses estudos, não houve um único caso de transmissão sexual do HIV. (UNAIDS, 2018, sem página)

Percebemos que esse discurso ao mesmo tempo que é válido e importante por possibilitar novas rotas de fuga no dispositivo – que, de certo modo, podem contribuir para o combate ao estigma dos sujeitos soropositivos – pode também criar normalizações em torno do indivíduo que precisa aderir aos preceitos biopolíticos para ser aceitável, instaurando uma condição que separa sujeitos medicalizados, de um lado, dos sujeitos matáveis, por outro.

Após essa discussão, em que estabelecemos não só a definição do conceito de dispositivo, mas também a concepção de dispositivos do hiv e da aids, seguimos agora para o estudo do gênero dramático enquanto possibilidade de análise discursiva, por entendê-lo como um corpus cujos enunciados permitem a compreensão histórica da aids, assim como os discursos sobre o hiv produzidos nos dias de hoje.

3. A DRAMATURGIA MUSICAL COMO REGIME DE VERDADE E AS ESTRATÉGIAS DE RESSIGNIFICAÇÃO DISCURSIVA

Começo este capítulo definindo o texto dramático e para isto recorro ao estudo clássico de Aristóteles acerca do teatro grego presente em *Poética* (2004). Como perceberemos, apesar do texto do filósofo grego tratar de um gênero comum na antiguidade grega, ou seja, há muitos anos distantes do surgimento dos musicais modernos e da própria epidemia de aids, veremos que há muitas semelhanças entre ambos os gêneros: a tragédia e o teatro musical. Para começar, ambos pertencem à tipologia dos textos dramáticos, em que a ação representada no palco conduz a narrativa. Depois, ambos utilizam da música para intensificar os fatos narrados. Na tragédia, temos o coro. Nos musicais, além do coro de vozes, as próprias personagens intercalam diálogos com canções. Conforme iremos estudando as observações de Aristóteles, perceberemos que muito do que ele pensou na antiguidade ainda continua atual e aplicável a outros gêneros envolvendo a dramaturgia.

Para o filósofo, na tragédia, assim como em qualquer outra forma de arte, tudo se realiza por meio da imitação (mimeses). Na tragédia, temos a imitação de uma ação elevada, ou seja, uma ação que representa homens superiores em cena, o que a difere da comédia, que mostra homens inferiores. Ele ainda afirma ter essa imitação uma função específica: a de provocar a purificação dos sentimentos vindos dos espectadores, fenômeno conhecido como catarse. Para Aristóteles, devido ao impacto das cenas, e, principalmente, ao desfecho trágico, o público sentia fortes emoções que suscitavam tanto o horror como a compaixão, visto que era esse público que a tragédia colocava em cena. Representando a sociedade no palco, o público, que tudo via, se identificava com aquelas situações, de modo a expurgar todos os males, pois sentia-se aliviado ao reconhecer que estava livre daquele destino imutável. Daí que ocorre, em praticamente todas as tragédias, o final catártico (ARISTÓTELES, 2004).

Também havia outras funções na tragédia clássica grega além da pura purgação dos males. A tragédia apresenta atores imitando situações que colocam o fazer jurídico em relevância, tendo em vista o momento político e racional vivido pela polis em oposição ao seu passado mítico, fazendo com que se torne uma importante forma de educação. Isso porque a sociedade, ao se ver e se identificar no palco, tinha a oportunidade de se colocar em situações em que aquelas leis, ainda em processo de elaboração, faziam acontecer. Assim, o homem grego, ao se ver diante de situações que exigissem alguma escolha, podia agora ter como exemplo a situação

dos grandes heróis trágicos. Ou seja, o cidadão agora podia, por fim, ter certa autonomia e possibilidade de decisão sobre o seu destino, baseando-se naquilo que tinha aprendido de lição nos palcos do teatro, sob o risco de, se punido, ver-se diante do aparato legal que a polis começava a estabelecer (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005).

No que diz respeito à estrutura do gênero, vejamos de que modo a tragédia se estrutura. Aristóteles diz haver na tragédia uma linguagem embelezada dotada de ritmo, harmonia e canto, sendo que em algumas horas são executados apenas os metros (partes dialogadas) e em outras apenas os cantos (partes cantadas). Para ele, toda tragédia possui seis partes pela qual é definida: “enredo, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e música” (ARISTÓTELES, 2004, p. 8). O enredo é o princípio de tudo, pois é o responsável pela imitação da ação. Os caracteres, por sua vez, são as personagens que atuam na peça. O pensamento aparece como a expressão das opiniões por meio das palavras, de onde ocorre a transmissão de ideias. A elocução é definida como a combinação dos metros – as partes faladas da peça – que simultaneamente e alternadamente se combinam com a Música, definida como “O maior dos embelezamentos!” (ARISTÓTELES, 2004, p. 51). Por fim, o Espetáculo é toda a montagem da peça, abrangendo questões de figurino, cenário e outros elementos que contribuem para a encenação como um todo. Assim como na tragédia, percebe-se, na configuração atual da estrutura do gênero teatro musical, muitas semelhanças com a teorização que Aristóteles descreveu em sua Poética.

A tragédia para a sociedade grega não era considerada apenas como uma manifestação artística, um gênero teatral, mas principalmente como uma instituição social. Por meio da fundação dos concursos trágicos, a tragédia adquire para os gregos a mesma importância adquirida pelos órgãos políticos e judiciários. Um espetáculo aberto a todos os cidadãos⁵, que representava homens superiores e que era organizado de modo que toda a cidade se fazia teatro e se tornava a grande protagonista. Tomada como objeto de representação, a cidade “desempenha a si própria diante do público” (VERNANT, 2005, p. 11), ao mesmo tempo em que se torna alvo de questionamentos. A tragédia, ao apresentar a sociedade dividida entre dois mundos que se opõem, torna a cidade inteira problemática. Assim, podemos dizer que se a verdadeira essência da tragédia é o próprio pensamento da cidade; logo, será a própria cidade que será submetida ao palco.

⁵ É importante ressaltar que Aristóteles, em *A Política*, não inclui na categoria de “cidadãos” as mulheres, as crianças, os escravos e os residentes estrangeiros. Justificando a falta de maturidade intelectual e de conhecimentos, aos dois primeiros, e a falta de tempo livre ao exercício da vida política, aos dois últimos, decorrente da condição escravocrata, por parte dos escravos, e das ocupações com o comércio e com o artesanato, por parte dos estrangeiros.

Freitas e Gonçalves (2018) refletem acerca da prática teatral como possibilidade de construção de conhecimentos e de subjetividades. As autoras pensam em que termos experiências formativas que são mediadas por práticas teatrais auxiliam na aprendizagem de conhecimentos socialmente relevantes e na compreensão crítica e reflexiva da realidade. O teatro, neste sentido, passar a ser visto como instrumento de politização, educação e socialização, o que remonta a sua prática na Grécia Antiga, em que se encontrava presente em diversas esferas da vida social.

Já Kruppa e Voltas (2016) apontam quatro concepções que têm orientado as discussões sobre o papel do teatro na formação de cidadãos. O teatro poderia ser instrumento didático, instrumento potencializador de aspectos do desenvolvimento humano, prática emancipatória e entretenimento.

Já no que se refere à relação entre dramaturgia, arte e a temática do hiv e da aids, o professor da área de Estudos comparados em literatura portuguesa Emerson Inácio, em texto intitulado *Carga zerada: HIV/AIDS, discurso, desgaste, cultura* (2016), comenta acerca da cultura produzida em torno do acontecimento da aids, citando filmes, músicas e demais produções artísticas que se propuseram a falar sobre o tema. Ao comentar as primeiras produções cinematográficas norte-americanas, o pesquisador ressalta que filmes como *Longtime companion* (1990) – no Brasil traduzido como *Meu querido companheiro* – e *Philadelphia* (1993) apresentam e expõem o debate sobre a imposição do acontecimento da aids nas comunidades gays norte-americanas, confrontando tempos anteriores ao hiv e mostrando como relações se deterioravam com o aparecimento do vírus. Segundo o autor, o acontecimento da aids deu fim a um período de libertação sexual vivido pela população homossexual, como percebe-se pelas próprias metáforas usadas para se referir à doença, como “peste” e “câncer gay”.

Clube de compras Dallas, *Angels in America* e *The normal heart* são exemplos de produções audiovisuais que apontam para a construção de novas redes, como as que desembocaram em novos elementos na luta por direitos humanos por parte da população LGBTQIAP+. O autor também lembra o papel que o corpo assume em grande parte dessas produções, deslocando-se do prazer ao dever, em que, por meio de novos discursos pós acontecimento da aids, o corpo passa a ser discursivizado como algo abjeto, fazendo com que seja digno de tratamento, mas não de gozo:

os prazeres do sexo tiveram que ser esvaziados da sua função de parte dos capitais simbólicos necessários àquela mesma vida humana a qual se pretendia conservar. O sexo passa, assim, a corresponder a um risco, a um gasto desnecessário e que, inclusive, poderia, quando efetuado, comprometer a existência material – perdas, mortes – de homens e mulheres. Dessa forma, foram as perdas que deram sentido ao discurso sobre o HIV e sobre a AIDS. (INÁCIO, 2016, p. 493)

É relevante a observação do autor acerca da discursivização da contaminação e da doença a partir da atribuição de um valor estético manifesto, demonstrando que os discursos culturais e literários podem assumir a função cidadã e artística de comentar a realidade. O autor cita ainda o arrefecimento dos temas relacionados ao hiv e a aids após o primeiro momento de grande exploração do assunto pelo audiovisual e pela música e literatura, como o autor cita ao mencionar Caio Fernando Abreu e Cazuza. De acordo com o autor:

Este “intervalo” não significa necessariamente o desaparecimento ou o apagamento dos discursos culturais possíveis sobre HIV e AIDS, mas uma ocorrência cada vez menos significativa — o aludido arrefecimento — seja em termos de impacto midiático seja em termos de relevância do tema dentro de um campo significativo das narrativas da e sobre a cultura, porque, evidentemente, houve um processo de naturalização e absorção de certos discursos, que saem dos campos de restrição – como é o caso da AIDS – e passam a habitar os lugares comuns das falas cotidianas. (INÁCIO, 2016, p. 495)

Em tempos de AIDS, a ideia de finitude do corpo e da vida atrelada à possibilidade de perpetuação do sujeito por meio da linguagem faz com que muitos escritores recorram ao tema. Além do já citado Caio Fernando Abreu, Inácio (2016) também lembra de *Antes que anoiteça* (narrativa autobiográfica do escritor cubano Reinaldo Arenas, publicada em 1990). Assim como a necessidade do escritor gaúcho de escrever para além dos muros, há, no texto de Arenas “a expressão dolorida da doença e da fragilidade da vida diante de um mal que, à altura, não dispunha de tratamento” (INÁCIO, 2016, p. 497).

No entanto, após um intenso período de produção discursiva sobre o tema, os trabalhos mais recentes sobre o hiv e a aids parecem digerir e diluir o drama da morte e da finitude decorrentes de uma doença desconhecida para dar lugar a uma diluição do tema no cotidiano: “se a morte foi desgastada por sua espetacularização e publicização, bem como pelas marcas do adoecimento, na produção cultural dos primeiros anos da AIDS, a contemporaneidade fez da doença um segredo, um horror que instaura o silêncio como forma” (INÁCIO, 2016, p. 498).

A partir da comparação que faz da aids com a protagonista de *A metamorfose*, de Kafka – que acorda no corpo de um inseto gigante e passa a ser rejeitado pela família – Inácio comenta que hoje não se morre mais propriamente do hiv, mas sim do silenciamento imposto pela condição sorológica:

visto que se não mais se morre por HIV, continua-se ainda a morrer no silêncio da impossibilidade de revelação da situação sorológica das pessoas; na rejeição advinda de uma possível exposição pública, o que envolveria a morte dos afetos e mesmo, ainda, aspectos como vergonha, silenciamento, abandono, mesmo em se tratando da existência de tratamentos eficazes como os que há hoje. Como Samsa, de *A Metamorfose*, à pessoa vítima de AIDS cabe o silêncio, as responsabilidades por não contaminar ninguém e a ver sua subjetividade convertida a uma identidade genérica que ora a trata como vítima ora como “paciente”, circunscrevendo-a a dois panoramas em que o humano demonstra-se como uma maléfica despesa. (INÁCIO, 2016, p. 499)

Por fim, comenta sobre a produção cinematográfica do espanhol Pedro Almodóvar, que segundo Inácio, faz menção à epidemia, sobretudo nos filmes do final da década de 80. *Tudo sobre minha mãe* (1999) é um exemplo de película que aborda a temática da aids como elemento norteador do enredo. O corpo-inseto de Samsa aparece agora personificado em Lola, transexual e vítima da aids. Para o autor, a idade de Almodóvar revela uma geração que viveu de modo mais intenso os efeitos dos discursos produzidos sobre os riscos da aids, motivo talvez pelo qual ela é trazida frequentemente pelo cineasta como tema de suas produções.

Apesar das inúmeras produções acerca do hiv e da aids realizadas entre o fim do século XX e o início do século XXI, vale destacar o conceito foucaultiano de rarefação discursiva usado por Inácio para explicar o silenciamento que ocorreu após o desenvolvimento da terapia antirretroviral, no sentido de que, se grandes produções como *Angels in America* (2004) e *Rent* (2005) abordavam o tema ainda que de modo secundário, a partir da democratização da terapia antiretroviral e de sua eficiência para conferir ao hiv uma condição crônica, percebe-se um desaparecimento de produções que versavam sobre o tema:

os discursos médicos sobre as drogas e tratamentos vão, aos poucos, convertendo as falas sobre a doença num enorme vazio, que distanciou a morte e o corpo doente fotografado por Oliviero Toscani em algo que ficara no passado, numa imagem a ser possivelmente esquecida ou apenas tomada como um objeto de arte. Em seu lugar, corpos saudáveis, sem marcas de câncer ou de magreza, a veicularem a visão de que a doença e o vírus não mais matariam ou que tinham se convertido numa verdade capaz de ser falseada pelo corpo saudável e mesmo pelo silenciamento midiático em torno da AIDS. Não que

aqui se defende o não tratamento ou ainda a veiculação das imagens da miséria humana a que as primeiras vítimas do vírus foram submetidas, mas apenas a percepção de que se trata ainda de um problema de saúde pública que vem sendo tratado como “mais uma doença crônica”, tratável e, portanto, sem razão para gerar o alarme que caracterizou os anos de 1980. (INÁCIO, 2016, p. 500)

Assim, a compreensão acerca do acontecimento da aids a partir da cultura pop, sobretudo no que se refere ao seu acontecimento na década de 80 e 90 do século XX, possibilita entender o acontecimento do vírus também pelo viés da resistência. Ainda que neste trabalho esteja sendo proposto um estudo sobre a dramaturgia musical brasileira, arqueologicamente é importante observar os enunciados em suas relações de dispersão e semelhança, atentando para as séries e formações discursivas. Ao pensar no acontecimento da aids, em especial na relação que estabelece com a comunidade LGBTQIAP+, é relevante citar nomes de pessoas que aproveitaram de suas visibilidades enquanto artistas ou personalidades para darem voz àqueles que sofriam pela fatalidade da doença. Citarei aqui, apenas para fins de exemplo, os nomes de Madonna e Lady Diana em momentos diferentes, porém muito significativos na história do hiv e da aids. O primeiro refere-se à visita feita por Lady Di no Middlesex hospital, em Londres, no ano de 1990, e o segundo refere-se à história de Madonna, que perdeu dois de seus amigos para a aids e que abordou o tema em algumas de suas canções.

Como diz Carvalho (2016),

Ao pensar nas aproximações existentes na performance de Madonna com movimentos sociais e, em contrapartida, na ajuda e no suporte que eles forneceram à consolidação de sua carreira, encontram-se importantes relacionamentos com o feminismo, com a população negra e com a comunidade LGBT [...]. Esta última [...] encontrava-se em grande situação de vulnerabilidade, pois acontecia também o surgimento da epidemia de AIDS, que colocou os LGBT, principalmente os homens homossexuais e as travestis e transexuais, em uma situação ainda pior de abjeção [...]. Com isso tem-se um grupo de pessoas vivendo em situação de completa rejeição e categorização, reduzidas à sua expressão de gênero, à sua orientação sexual e à certeza imposta de que são portadoras de uma epidemia mortal. (CARVALHO, 2016, p. 166)

A arte, quando conta sobre o acontecimento da aids, acaba por evocar muito dessa memória. Na terceira temporada da série estadunidense *Pose*, por exemplo, o crítico do site Omelete Henrique Haddefinir comenta que a epidemia de hiv aparece nas três temporadas, justamente por ser impossível falar da cena gay em Nova York dos anos 80 e 90 do século XX sem ater-se ao impacto do vírus na sociedade estadunidense. O modo como a aids afetou a comunidade gay,

mostrando as personagens frequentemente em velórios, envolto a diversas formas de violência e de vulnerabilidade, além claro, da militância inteligente e corajosa de grupos historicamente fundamentais na luta contra o vírus, como o movimento Act Up, que no primeiro episódio da temporada, por exemplo, organiza uma intervenção no meio de uma missa para protestar contra a igreja católica por não incentivar o uso da camisinha como forma de prevenção, resistindo, portanto, aos discursos de estigma, preconceito e ignorância presentes na sociedade da época. Tudo isto, claro, ao som de Madonna e seus grandes hits que embalavam as casas noturnas.

No que se refere à dramaturgia brasileira de musicais, Ricardo Severo (2015) comenta acerca da produção brasileira de musicais que:

Em sua grande maioria, as produções nacionais são de dois tipos: “importadas” (libreto e produção criados fora são trazidos para cá, versados para o português, e artistas nacionais copiam ou, no máximo, recriam o desenho de produção) ou então compilações de canções nacionais conhecidas (organizadas a partir da biografia de um cantor, compositor, gênero musical ou período histórico específico, e “costuradas” com uma tênue história). (SEVERO, 2015, p. 1)

Eles comentam que dos espetáculos importados o mais comum é o book show, desenvolvido a partir de uma história, e conhecido por usar as canções para impulsionar a narrativa. No Brasil, destaca-se como mais popular o musical do tipo revue, organizado a partir da biografia e das obras compostas por determinado artista. Há ainda a classificação, segundo o formato norte-americano, do play-with-music, usado muito em peças infanto-juvenis, em que observamos a montagem de peças teatrais com a utilização de canções, em que a canção interrompe a narração da história. Para os efeitos de análise nesta tese, concentrar-nos-emos na classificação dos musicais do tipo book show, dos quais pertencem as peças *Lembro todo dia de você* e *Brenda Lee e o palácio das princesas*.

A partir do panorama teórico exposto nesta pesquisa até o momento, propõe-se agora uma análise dos discursos sobre o hiv e a aids na dramaturgia musical brasileira. Primeiramente, considera-se necessária uma justificativa acerca da escolha do corpus de análise. Aproximam-se, assim, da ópera e da opereta, pois iniciam-se a partir do libreto. O autor diz que no Brasil, a história dos musicais é dividida em dois grandes períodos de efervescência. O primeiro, que se inicia na segunda metade do século XIX e se estende até 1950, quando perdeu espaço para a rádio e a televisão, marcado por operetas, com suas origens europeias, mas que foram, aos poucos, adquirindo uma estética nacional própria, e o segundo de 1960 a 1980, em que se

percebe um teatro musical politicamente engajado. Com temas, sonoridades e narrativas brasileiras, evidencia-se o nome de Chico Buarque como importante responsável pela produção de musicais nessa época.

O autor comenta que no final dos anos 1990, muitos book shows e outros musicais de origem estrangeira chegam e se popularizam no Brasil, versados para o português e com alguns elementos cênicos copiados integralmente. Tais produções com altos custos de execução e financiados por multinacionais e idealizado por produtores e diretores foram crescendo e conquistando espaço no cenário nacional. No entanto, os autores apontam a falta de playwriting e libretistas capazes de produzir a narrativa contada por meio de texto e música. Aponto os nomes de Fernanda Maia e Rafa Miranda como duas potencialidades para a escrita desse tipo de texto, ambos autores das peças estudadas neste trabalho. O autor cita os estudos de Stuart Ostrow, que versam sobre a estrutura textual usada para a composição dos libretos, para argumentar o que se deve levar em consideração no momento de escrita de um musical:

algumas questões básicas que podemos levantar são: a história que eu estou contando é “cantável”? O tema é forte o suficiente a ponto de “explodir” em uma canção? A canção vai acrescentar algo a mais à compreensão que temos de um personagem ou da situação? Com essas simples perguntas respondidas, o aspirante a compositor ou libretista pode poupar horas de tédio do espectador. (SEVERO, 2015, p. 4)

Outra característica que se destaca é a existência de um protagonista de ímpeto, que tem como meta um ambicioso objetivo a cumprir. Severo (2015) destaca que ao cantar uma história, tendemos a intensificá-la, fazendo com que o universo de um musical seja mais exagerado do que o normal e as personagens mais marcantes, já que personagens demasiado passivos acabam por observar muito e impedir a ação de se desenrolar. Um outro ponto a ser considerado é que “Além disso, a história deve ter um conflito que a impulsiona desde o início e não se resolva antes do final” (SEVERO, 2015, p. 5).

Momentos de texto narrativo têm de ser direcionados a uma resolução, já que os momentos de canto e dança de um musical tendem a “retardar” o avanço da história, criando um efeito “cumulativo” do drama. Ou seja, a cada cena, cantada ou falada, a história tem de avançar. Por isso mesmo, cenas de musicais quase sempre finalizam com questões a serem resolvidas mais adiante na história. Também é possível perceber que a condução da história ocorre pelas personagens principais e as primeiras cenas da peça apresentam a história de um

jeito mais envolvente e chamativo para tentar captar a atenção do espectador logo nos primeiros instantes da peça. As personagens secundárias costumam ter “seu destaque em momentos nos quais a história precisa ser impulsionada para dar sequência a seus acontecimentos. ” (SEVERO, 2015, p. 6)

Como o gênero musical popularizou-se nos Estados Unidos, o autor mostra que o referencial que os brasileiros têm desse tipo de espetáculo vem de lá, o que leva a algumas reflexões:

Os norte-americanos estão há muitos anos “exercitando” esse formato no mercado cultural. Sendo assim, seria possível “adaptar” algumas dessas características para o universo brasileiro, a fim de que pudéssemos nos apropriar dessa experiência, não apenas na execução, mas também na concepção total desse tipo de espetáculo? (SEVERO, 2015, p. 6)

Por fim, chegam a conclusão de que ao pensarmos numa adequação dos musicais norte-americanos para a realidade brasileira, há de se levar em consideração a forma da canção, o tipo de orquestração, a escolha de gêneros como o MPB (como o samba ao invés do rock, por exemplo). Pensar num texto original, de raiz brasileira, que se propõe a criar espetáculos a partir de um gênero importado de outro país torna-se, assim, um desafio para o mercado brasileiro atual, que se encontra diante de um público interessado em apreciar esse tipo de arte, principalmente nos grandes centros urbanos brasileiros, como São Paulo e Rio de Janeiro.

Já o pesquisador Marcus Mota, em texto publicado em revista do programa de pós-graduação em música, da Universidade de Brasília, comenta sobre o gênero dramaturgia musical e as (re)definições em torno de seu tema. Para o autor, “O estudo de obras dramático musicais reivindica uma concepção mais ampla de texto, uma textualidade espetacular, uma escritura para espetáculos vista como roteiro de representação.” (MOTA, 2019, p. 3). O autor postula que há uma longa história acerca das relações entre teatro e música, tanto que o próprio desenvolvimento da ópera pode ser considerado como resultado do desenvolvimento das manifestações artísticas do teatro da Grécia Antiga. No entanto, como o objetivo deste trabalho é estudar os discursos provenientes da dramaturgia musical brasileira, tratarei especificamente do contexto brasileiro.

Quem trata da história dos musicais no Brasil é Mirna Rubim (2010), doutora em voice performance pela Universidade de Michigan, professora de canto e pesquisadora na UNIRIO. Os musicais tiveram início no Brasil ainda no século XIX, sob influência das companhias

francesas que vinham se apresentar para a corte. A principal forma de teatro que se difundiu no Brasil foi a que ficou conhecida como Revista, que tinha como função difundir modos e costumes. As peças tinham por característica serem alegres e os textos eram irônicos e com duplo sentido. Um representante desse gênero foi o escritor Arthur Azevedo. Carlos Gomes e Chiquinha Gonzaga também contribuíram para a sua difusão. Já em um segundo momento, o teatro musical no Brasil misturou elementos cômicos, crítica política e fantasia. No entanto, o teatro de revista entra em decadência, pois acaba apelando para o escracho e o nu explícito, deixando de lado a comicidade. O teatro de revista trouxe as vedetes, a tropicália, um teatro irreverente e musical, que contribuiu para nossa descolonização cultural. Um teatro à brasileira, apesar do gênero em si ser europeu.

Figura 12 - Teatro de revista.



Fonte: Site Teatro em escola

Já a partir da década de 1960, com a decadência do teatro de revista, o teatro recebe montagens de musicais da Broadway, das quais participam Marília Pêra e Bibi Ferreira, por exemplo, e já dentro do regime militar, percebe-se um caráter de resistência política, a exemplo dos trabalhos de Chico Buarque, como *Roda Viva* e *Ópera do Malandro*. Mas são os musicais biográficos que acabam por popularizar ainda mais os musicais a partir da década de 1980. A partir dos anos 2000, adaptações brasileiras de musicais estrangeiros como *Les Misérables*, de

2001, e Chicago, de 2004, na cidade de São Paulo permitem um novo momento econômico no teatro musical no Brasil. Nomes como Charles Moeller e Cláudio Botelho influenciam a história dos musicais brasileiros, assim como os atores Miguel Falabella e Cláudia Raia. O Brasil acabou por tornar-se, enfim, um mercado efetivo do teatro musical (RUBIM, 2010).

Figura 13 - A atriz Cláudia Raia no musical Cabaré



Fonte: Site Cultura Uol entretenimento

Acredita-se que o teatro musical pode oferecer possibilidades analíticas importantes para a compreensão dos dispositivos do hiv e da aids no Brasil ao possibilitar acesso a certos enunciados que versam sobre o viver com o vírus. Além disso, a dramaturgia musical recorre não apenas à linguagem cênica, mas também à linguagem musical para criar sentidos e sensações no público que aprecia o texto. Outrossim, são ainda uma importante forma de preservação da memória de uma sociedade, assim como toda forma de arte, pois possibilita registros de enunciados proferidos em singularidades tempo-espaciais, que permitem com que compreendamos formações discursivas como o hiv e a aids a partir da materialidade discursiva presente no roteiro.

Sendo assim, após uma breve discussão acerca do gênero dramático musical, em especial no que se refere a sua expressão e acontecimento no Brasil, pretende-se observá-lo no recorte descritivo de dois musicais brasileiros: Lembro todo dia de você e Brenda Lee,

com o intuito de identificar formações discursivas, dispor séries e regularidades, averiguar mecanismos de interdição discursiva e, principalmente, as diversas possibilidades de resistência diante dos engessamentos nos dispositivos.

Ao defender o espetáculo como regime de verdade, enfatizo que é na trama da peça que certos discursos serão reconhecidos como verdadeiros, e, portanto, intrínsecos à constituição de novas subjetividades. Vejamos, portanto, as possibilidades de condição de aparecimento que são oferecidas pelo gênero dramático, de modo geral, e pela dramaturgia musical, de modo mais específico.

4. RESISTÊNCIA, MEMÓRIA E SUBVERSÃO: *BRENDA LEE* E O ACONTECIMENTO DA AIDS NA DÉCADA DE 80 TRANSFORMADOS EM ESPETÁCULO

Brenda Lee e o palácio das princesas, produzido pelo Núcleo Experimental de São Paulo, com letras e direção de Fernanda Maia e música original de Rafa Miranda, é um musical brasileiro cuja temporada ocorreu em 2021 com transmissão pelo Youtube. O núcleo caracteriza-se e é reconhecido pela criação de musicais originais. Além de *Brenda Lee*, *Lembro todo dia de você* também é resultado da parceria entre Fernanda Maia e Rafa Miranda. O musical narra a história de Brenda, pernambucana que migrou para São Paulo e que comprou um sobrado no bairro do Bexiga. Brenda foi uma militante transexual que começou a acolher travestis portadoras do hiv numa época em que se conhecia muito pouco sobre o vírus. Sua casa de apoio e acolhimento à população trans ficou conhecida como “Palácio das princesas”. Ela conseguiu firmar importantes parcerias com a Secretaria da Saúde do Estado de São Paulo e com o hospital Emílio Ribas, de modo que aprimoraram o acolhimento a pessoas vivendo com hiv em situação de vulnerabilidade.

Nicolau (2021) realiza uma análise enunciativa histórica a partir de uma Arqueologia do saber sobre os discursos da imprensa na década de 80 em São Paulo acerca das travestis, cujas narrativas se entrelaçavam ao acontecimento da aids. Segundo o autor, ao contar a história de Brenda Lee em seu artigo, ele realçava histórias de “re-existências à lógica cis e heterocentrada que pensa a doença como sendo própria das travestilidades.” (NICOLAU, 2021, p. 1). Para o autor, Foucault, ao pensar discursos como práticas capazes de instituir modos de positivação, oferece-nos suporte para pensar a produção de notícias e a veiculação de discursos sob o viés de uma ordem do discurso. Assim, a partir de publicações dos periódicos *Folha* e *Estadão*, o autor analisa as normalizações violentas que tinham por alvo o gênero travesti nas tramas discursivas engendradas nos jornais.

O autor questiona o que a enunciação discursiva tem a dizer sobre o acontecimento da aids nos anos da chamada abertura democrática em São Paulo. Ele toma o jornal como “lugar de controle, redistribuição, seleção, que pretende regular o acontecimento discursivo aleatório” (NICOLAU, 2021, p. 9). Para ele, o acontecimento da aids ensejou uma espetacularização da morte nas páginas da *Folha* e do *Estadão*. Associavam a “nova doença”

ao “desviante”, ao “extraviado”. Nicolau comenta ainda que, nas páginas policiais, o termo “travestis” açambarcava as noções de perigo e excesso, colocando-as em contraposição à ordem. Os jornais citados contribuíam, de acordo com o autor, com as políticas de policiamento durante o governo de Paulo Maluf (1979-1982), em que, operações policiais eram realizadas e os dispositivos de prisão cautelar eram acionados para efetuar a prisão de travestis. Para Nicolau (2021), é justamente o elo estabelecido entre aids e travestilidade, construído pela mídia na época, que reforçou a criação dessas políticas e que naturalizou a violência sofrida por esses grupos considerados marginais.

Alguns títulos de notícias da época selecionados pelo autor demonstram o modo como a violência se fazia presente na vida desses sujeitos: “o perigo na invasão dos travestis”, “Delegado investe contra travestis” e “Moradores querem ação eficaz contra travestis”. Esses enunciados demonstram a vigência do exercício de um controle disciplinar dos indivíduos e um governo estratégico da população, uma biopolítica de regulação e ordenação dos corpos, associada a um processo de higienização da sociedade. Segundo o autor, apoiado em Butler, a performatividade de gênero aparece relacionada a esse processo, no sentido de que ela se liga à precariedade pela qual determinados corpos adquirem maior exposição à vulnerabilidade e à violência.

O autor dialoga com as pesquisas que historicizam as nuances homofóbicas e heteronormativas do regime militar, cujas práticas violentas encontram-se articuladas pela própria imprensa da época, para mostrar, parafraseando Foucault (2005), como a morte da raça ruim vai deixar a vida mais sadia e mais pura, segundo a lógica de uma legitimação para o direito de matar. Nessa política de policiamento que se ampara em critérios racistas para definir quais são os corpos que valem e quais são os que podem morrer, Nicolau (2021, p. 16) atenta, em sua pesquisa, para “o engendramento da categoria “aidético”, ensejada pelo dispositivo do hiv/ aids nos anos oitenta. Categoria que constitui como “espécie” a pessoa contaminada, uma “nova espécie”, uma raça.

Numa das notícias veiculadas pelo jornal *Folha de S. Paulo*, o pesquisador destaca o modo como Brenda Lee é discursivizada pelo jornal. Vejamos:

Quem manda aqui é Brenda Lee, nome artístico de um pernambucano de Bodocó, que afirma ter 35 anos de idade [...] A rejeição das famílias, a repressão policial e o estigma da Aids (Síndrome de Imunodeficiência Adquirida) fizeram com que os travestis se fechassem cada vez mais num mundo à parte. Esta semana, o castelo ficou mais uma vez alvoroçado: é só

chegar lá que os hóspedes vão logo mostrando as mordidas dos cães pastores, a arma empregada por PMs para acabar com o “trottoir” dos travestis. [...] No final do ano passado, quando a repressão policial voltou a se tornar mais violenta, Brenda Lee chegou a pensar em formar um sindicato dos travestis para defender seus interesses [...] Dona do castelo e de uma oficina mecânica, [...] há quatro anos, ela deixou de “fazer a rua” [...]. A carreira de um travesti normalmente começa aos 15 anos e vai até os 40. (apud NICOLAU, 2021)

Nicolau (2021, p. 17) destaca que Brenda acolheu em sua própria casa “travestis vitimizadas por violências, expulsas por seus familiares e em situação de vulnerabilidade. Com o acontecimento da aids, passou a assistir travestis soropositivas.”. Uma característica arqueológica que adquire destaque na discursivização de sua subjetividade é o uso do masculino para referir-se a Brenda, além das evidências discursivamente marcadas de sua subjetividade marginal. Excluídas e sob a necessidade de segregarem-se para conseguirem sobreviver, elas relatam as perseguições e violências sofridas por quem, na verdade, deveriam protegê-las.

Faço um adendo para trazer as considerações de Butturi Junior (2020), que ao considerar a polivalência tática dos discursos tal qual pensada por Foucault, investigou aplicativos de relacionamento gay com o objetivo de averiguar os processos de normalização e abjeção gerados a partir do questionário sobre soropositividade do Grindr.

O pesquisador aponta para a formulação do enunciado referente ao “sujeito indetectável”, publicado na Declaração da Suíça, em 2008, cujos condicionais apontam para a caracterização do sujeito que vive com hiv e possui a carga viral indetectável/ intransmissível. Segundo Butturi Junior (2020), a Declaração estabelece que para se tornar indetectável é necessário a adesão ao tratamento, o que inclui acompanhamento médico regularmente, a carga viral suprimida, sendo o limite de supressão de 40 cópias por ml de sangue, e a não coexistência de nenhuma outra IST. A partir dessa formação discursiva, Butturi Junior retoma os conceitos elaborados no dispositivo da sexualidade acerca da regra da imanência – que postula que não há exterioridade entre o saber e o poder no dispositivo da sexualidade – e da regra da polivalência tática dos discursos – cujo sentido está na função estratégica assumida pelos enunciados, quando, por meio da polivalência, os discursos emergem na forma de resistência, como ocorreu com a homossexualidade, que a partir dos controles sociais da perversidade, pode construir um contra discurso de reação.

A partir de enunciados extraídos de aplicativos de relacionamento gay, Butturi Junior (2020) argumenta o modo como os smartphones e as tecnologias infocomunicacionais

modificaram a maneira como as práticas afetivas e sexuais podem acontecer. Ele cita que os aplicativos de geolocalização levaram a novas formas de codificação e normalização, como fazem os aplicativos estudados pelo pesquisador, por exemplo, ao criarem os enunciados sobre o “status de soropositividade”, de caráter confessional. Os aplicativos aparecem engendrados numa descrição meticulosa de si, marcada pela corporalidade, que aparece materializada por meio de fotos e vídeos com destaque para o corpo viril e nu, além do detalhamento das preferências sexuais dos sujeitos.

O autor problematiza os enunciados sobre a soropositividade nos aplicativos de fast foda, mostrando que eles surgem, muitas vezes, como um movimento de normalização biopolítica, ganhando contornos de racialização e de abjeção dos corpos que vivem com hiv. No entanto, faço notar que em decorrência da polivalência tática dos discursos, esses mesmos enunciados que se voltam, inicialmente, para a formatação de uma tecnologia de controle dos corpos infectados, podem também produzir outros acontecimentos. Por que não pensar, por exemplo, na possibilidade de sujeitos que vivem com hiv usarem desse mecanismo justamente para se aproximarem, tendo em vista a facilidade para se confessarem sem necessariamente exporem suas identidades. Trata-se da polivalência tática dos discursos e de sua função estratégica.

O autor ainda descreve o processo pelo qual a aids foi discursivizada, mostrando os diferentes momentos nos dispositivos do hiv e da aids e a maneira como a produção de sujeitos vivendo com o vírus ocorreu a partir das características intrínsecas à cada período da história. Do processo de sidanização, citado por Butturi Junior (2020) a partir da leitura de Pelúcio e Miskolci, caracterizado sobretudo a partir das considerações de Hebert Daniel sobre a morte civil dos sujeitos vivendo com hiv, ao estado do hiv enquanto condição crônica, o autor apontará o deslocamento ocorrido no interior dos dispositivos, que fez com os sujeitos, antes considerados matáveis, fossem vistos a partir da ótica da cronicidade, graças sobretudo ao desenvolvimento da TARV a partir da segunda metade do século XX. Assim como vemos em todos os dispositivos, o caráter plástico, móvel e mutável do dispositivo da aids permitirá o surgimento daquilo que conceituará como “dispositivo crônico da aids”, ou seja, percebe-se uma redistribuição dos saberes e das formas de subjetividade oriundas do surgimento da TARV (BUTTURI JUNIOR, 2020).

Neste momento, cabe uma ressalva, pois penso ser importante fazer notar que a TARV, responsável pela cisão nos dispositivos apontada pelo autor, e conhecida inicialmente por “coquetel”, vai com o tempo perdendo esse rótulo e sendo substituída apenas por “medicação”.

Isso porque é notável considerar que ela, em seu surgimento no fim do século XX, impactou a vida dos sujeitos no sentido de permitir com que fossem medicados e não sofressem os efeitos tóxicos dos medicamentos que antes estavam disponíveis, como ocorria com o AZT. Por este motivo, penso ser pertinente substituir o termo coquetel por medicação para hiv, pois o termo traz em si uma denotação específica que remete aos anos da aids enquanto doença fatal e a respectiva dificuldade que os sujeitos que viviam com hiv tinham para sobreviver.

Voltando às considerações de Butturi Junior (2020, p. 29), a partir das tecnologias de governo e controle da população, percebe-se que: “o aparecimento da TARV adensa o governo biopolítico: de um lado, exigindo o controle da população e a contenção dos riscos; do outro, exigindo das pessoas que vivem com HIV um cuidado de si irrestrito.” Neste ponto, trago para a discussão as considerações de Foucault.

No volume 3 de *A história da sexualidade – O cuidado de si* (2005b), Foucault disserta acerca de uma genealogia da moral, em que busca compreender o modo como a valorização da austeridade sexual aparece estritamente relacionada a uma forma de cuidado de si, por meio da privação dos prazeres e de sua limitação ao casamento ou à procriação, mas manifestando-se sobretudo no cuidado com o próprio corpo: “A intensidade das relações consigo, isto é, das formas nas quais se é chamado a se tomar a si próprio como objeto de conhecimento e campo de ação para transformar-se, corrigir-se, purificar-se, e promover a própria salvação” (FOUCAULT, 2005b, p. 48).

Para o filósofo, desde os primeiros séculos, a vigilância é algo requisitada e constantemente requerida pelos sujeitos, de modo a vigiarem-se eles próprios. Percebe-se “uma intensificação da relação consigo pela qual o sujeito se constitui enquanto sujeito de seus atos” (FOUCAULT, 2005b, p. 47). Assim, vemos o crescimento de um individualismo e de uma valorização dos aspectos privados da existência, diante do enfraquecimento do quadro político e social em que antes se encontravam os indivíduos. Menos inseridos nas cidades e mais dependentes de si próprios: esse era o novo quadro social. Foi assim, segundo Foucault, que nasceu aquilo que vai chamar de “cultura de si”.

O tema relacionado ao cuidado de si remonta a uma preocupação que os gregos já tinham e que acabou difundindo-se numa verdadeira “cultura de si”:

o preceito segundo o qual convém ocupar-se consigo mesmo é em todo caso um imperativo que circula entre numerosas doutrinas diferentes; ele também tomou a forma de uma atitude, de uma maneira de se comportar, impregnou

formas de viver; desenvolveu-se em procedimentos, em práticas e em receitas que eram refletidas, desenvolvidas, aperfeiçoadas e ensinadas; ele constituiu assim uma prática social, dando lugar a relações interindividuais, a trocas e comunicações e até mesmo a instituições; ele proporcionou, enfim, um certo modo de conhecimento e elaboração de um saber. (FOUCAULT, 2005b, p. 50)

Sobre aquilo que o filósofo nomeia como “elaboração de um saber”, é pertinente pensar no modo como certos acontecimentos repercutem em novas elaborações, levando à produção de saber/ poder. Foucault (2005b, p. 57) ainda ressalta que "em torno dos cuidados consigo toda uma atividade de palavra e de escrita se desenvolveu, na qual se ligam o trabalho de si para consigo e a comunicação com outrem". Trata-se, segundo o próprio filósofo, de uma verdadeira prática social, marcada pelos cuidados com o corpo, os exercícios físicos, meditações, leituras, anotações, além claro das conversas com confidentes, amigos, um guia, para quem é solicitado conselhos e instruções.

O filósofo ainda ressalta que todo esse dispositivo responsável por um “cuidado de si” possui uma estrita relação com a medicina:

o cuidado de si está em correlação estreita com o pensamento e a prática médica. Essa correlação antiga ampliou-se cada vez mais. [...] Elas dispõem, de fato, de um jogo nocional comum cujo elemento central é o conceito de 'patos'; ele tanto se aplica à paixão como à doença física, à perturbação do corpo como ao movimento involuntário da alma; e num caso como no outro, refere-se a um estado de passividade que, para o corpo, toma a forma de uma afecção que perturba o equilíbrio de seus humores ou de suas qualidades e que, para a alma, toma a forma de um movimento capaz de arrebatá-la apesar dela própria. (FOUCAULT, 2005b, p. 60)

Em seguida, ele comenta sobre as diferentes classificações relacionadas a essa prática institucionalizada do cuidado de si, em que fala do esquema “nosográfico” proposto pelos estoícos. Nela, percebe-se a fixação dos graus crescentes de desenvolvimento e de cronicidade dos males: a *provilictas*, por exemplo, estaria relacionada às doenças possíveis. Havia ainda a afecção (em latim *affectus* e em grego *pathos*) e a doença (*nosema*, *morbus*), que corresponderia ao estado do corpo ao ser atingido pela doença. Da mesma forma, há diferentes classificações para os diferentes tipos de cura, assim há aqueles doentes que seriam considerados curados ou total ou parcialmente, assim como há aqueles que recobram a saúde, mas ainda estão frágeis por causa das afecções que ainda não foram corrigidas:

Essas noções e esses esquemas devem servir como guia comum à medicina do corpo e à terapêutica da alma. Eles permitem não somente aplicar o mesmo tipo de análise teórica aos distúrbios físicos e à desordens morais como também seguir o mesmo gênero de abordagem para intervir em ambos, ocupar-se com eles, cuidá-los e, eventualmente, curá-los. (FOUCAULT, 2005b, p. 60)

Foucault ainda afirma que, na cultura de si, o aumento do cuidado médico foi acompanhado de uma maior atenção com o corpo. No entanto, ele esclarece que essa atenção é diferente daquilo que se entende pela valorização do vigor físico promovidos pela ginástica e pelo treinamento esportivo e militar, pois o cuidado de si aparece muito mais relacionado ao intercâmbio dos mal-estares:

lá onde os maus hábitos da alma podem levar a misérias físicas enquanto que os excessos do corpo manifestam e sustentam as falhas da alma. A inquietação dirige-se, sobretudo, ao ponto de passagem das agitações e das perturbações, tendo em conta o fato de que convém corrigir a alma se se quer que o corpo não prevaleça sobre ela, e retificar o corpo se se quer que a alma mantenha o completo domínio sobre si própria. É a esse ponto de contato, enquanto ponto de fraqueza do indivíduo, que se dirige a atenção que se concede aos males, mal-estares e sofrimentos físicos. O corpo com o qual o adulto tem que se ocupar quando cuida dele mesmo, não é mais o corpo jovem que se tratava de formar pela ginástica; é um corpo frágil, ameaçado, minado de pequenas misérias e que, em troca, ameaça a alma menos por suas exigências demasiado vigorosas do que por suas próprias fraquezas. (FOUCAULT, 2005b, p. 62)

Foucault dirá ainda que, a partir dos temas e práticas resultantes dessa cultura de si, foram elaboradas reflexões sobre a moral dos prazeres. Estamos diante da maneira pela qual o indivíduo deve constituir-se enquanto um indivíduo moral. O filósofo comenta, por exemplo, acerca de toda uma prática reflexiva dada por Sêneca, em *De ira*, em que vemos a recomendação do “balanço de um progresso no fim do dia; quando se recolhia para o repouso da noite” (FOUCAULT, 2005b, p. 66). Sêneca associava sua prática à Sextius, um estóico romano, cujo questionamento era: “de qual falta ficaste curada; que vício combateste; no que ficaste melhor?” (SÊNECA apud FOUCAULT, 2005b, p. 66). Além desse exame de consciência a que o sujeito era submetido por si próprio, percebe-se ainda todo um movimento para fazê-lo medir aquilo de que é capaz. Trata-se de tomar uma atitude constante com relação a si próprio: examinar as representações, controla-las, triá-las. Foucault (2005b, p. 70) ainda fala de uma “ética do domínio”, pensada a partir de um modelo jurídico da posse, em que vemos certos enunciados recorrentes e aceitos para a definição de uma subjetividade moralmente aceitável, como em

“pertencer a si, ser seu”, “somente de si mesmo é que se depende” e “nada limita nem ameaça o poder que se exerce sobre si”. Nessa forma política e jurídica de relação consigo:

a experiência de si que se forma nessa posse não é simplesmente a de uma força dominada, ou de uma soberania exercida sobre uma força prestes a se revoltar; é a de uma prazer que se tem consigo mesmo. Alguém que conseguiu, finalmente, ter acesso a si próprio é, para si, um objeto de prazer. (FOUCAULT, 2005b, p. 70)

O filósofo indaga-se sobre o porquê da cultura de si ter-se desenvolvido desse modo. É possível perceber que até nos dias atuais há essa experiência subjetiva que se fundamenta nessa relação de controle, disciplina e autoexame:

Quanto à definição do trabalho que é preciso realizar sobre si mesmo, ela também sofre, através da cultura de si, uma certa modificação: através dos exercícios de abstinência e de domínio [...], o lugar atribuído ao conhecimento de si torna-se mais importante: a tarefa de se pôr à prova, de se examinar, de controlar-se numa série de exercícios bem definidos, coloca a questão da verdade - da verdade do que se é, do que se faz e do que se é capaz de fazer - no cerne da constituição do sujeito moral. (FOUCAULT, 2005b, p. 72)

Diante do exposto e das considerações de Butturi Junior (2020) acerca do modo como a TARV exigiu dos sujeitos que vivem com hiv um maior cuidado de si, percebe-se o quanto o dispositivo impõe a esses sujeitos uma constante vigilância e controle de seus próprios corpos. De acordo com a legislação atual vigente no Ministério da Saúde, o Protocolo Clínico e Diretrizes Terapêuticas para Manejo da infecção pelo HIV em adultos (2013), a adesão ao tratamento do hiv requer a realização periódica de exames necessários para averiguar a condição de saúde do paciente. O protocolo cita a seguinte frequência de realização de exames: hemograma, a cada 3 ou 6 meses, carga viral e contagem de LT-CD4+, a cada 6 meses, avaliação hepática e renal, anualmente, cálculo da clearance da creatinina ou taxa de filtração glomerular, anualmente, em pacientes com maior risco de insuficiência renal, testes não treponêmicos (como VDRL) a cada 6 meses, entre outros. Ora, o que a princípio pode significar um protocolo de segurança com relação ao próprio usuário do sistema de saúde, ao mesmo tempo pode ser lido como uma verdadeira tecnologia de controle dos corpos infectados, de modo instaurar na vida desses sujeitos uma verdadeira técnica de vigília, disciplina e controle,

apesar de, pela polivalência tática dos discursos, podermos interpretar tal procedimento como algo necessário para o cuidado de si do paciente que vive com hiv.

Mais do que solucionar o problema desses corpos afetados pela existência de um vírus, é importante pensar que o que ocorre a partir do advento da TARV é, na verdade, mais uma tecnologia de controle da população do que a real solução dos problemas daqueles que vivem com o hiv. Ao usuário da Terapia Antirretroviral, ainda que seja possível a continuidade da vida, e não mais a morte, através da concepção de cronicidade permitida pela chegada da medicação, ainda não lhe é permitida a possibilidade de curar-se. Ainda que a ciência já tenha possibilitado experiências significativas e relevantes no que se refere à cura do hiv, o que se percebe é que, nos últimos anos, há mais tecnologias sendo criadas, popularizadas e difundidas pelo próprio sistema de saúde, como é o caso da Prep e Pep, que são bem-vindas no sentido de oportunizar um leque maior de possibilidades preventivas à infecção do vírus, mas que ainda se mostram ineficientes no que se refere a eliminação do hiv no organismo daqueles que já são soropositivos. É claro que, mais uma vez, a partir da polivalência tática dos discursos, pode-se argumentar acerca do quanto a TARV e outras tecnologias, como a Prep (faço notar inclusive que, atualmente, no Grindr, também há a opção do usuário do aplicativo anunciar se está, ou não, tomando a Prep) podem ser úteis para permitir não somente a prevenção de novos casos de hiv, como também um maior leque de possibilidades subjetivas para aqueles que já têm o vírus, a partir da ideia das relações soro discordantes, por exemplo, que permitiriam a partir dessas tecnologias uma maior flexibilidade no nível da segurança, uma vez que esses usuários não usam o preservativo justamente por não temerem a infecção pelo hiv.

O cuidado de si aqui aparece materializado na criação de comprimidos, medicamentos e outras criações que asseguram aos seres vivos novas possibilidades de subjetivação e performance, redefinem práticas afetivas e culturais, ressignificam concepções historicamente criadas a partir dos dispositivos do patriarcado, do matrimônio e das estratégias de controle biopolítico da população, instauradas a partir da medicina e da demografia. Ao portador do vírus, também é perceptível a rotina de cuidados ao qual deve se submeter, para além do uso da medicação e da realização de exames e consultas. Como exemplo, o Manual de adesão ao tratamento para pessoas vivendo com HIV e aids (2018), do Ministério da saúde, estipula que uma boa alimentação, a prática de atividades físicas e de lazer, o consumo de água, além do cuidado com a saúde mental, são práticas recomendadas para viver bem com o vírus.

Se nas décadas anteriores, percebia-se um movimento fortemente organizado de militância e de luta por direitos, como se percebe no grupo ACT UP, que cobrava uma resposta

clara e efetiva das instituições acerca do combate à aids, atualmente, o que encontramos é a criação de múltiplas tecnologias voltadas para a prevenção, para o controle dos corpos, por meio de estratégias de confissão, mas que são ineficientes no sentido de resolverem a vida dos que já têm o vírus. Por que ainda não falamos em cura? Passados mais de 20 anos do surgimento da TARV, por que ainda não falamos em cura? Por que a ideia de cura aparece atualmente veiculada em enunciados sobre o cuidado de si como se correspondessem exclusivamente a algo que o sujeito deva fazer para continuar vivendo, ou seja, aderir a medicação e ser vigiado e controlado para impedir novas infecções?

Ao responsabilizar o sujeito com hiv como o principal agente de seu processo de vivência com o vírus, se esquece do papel das instituições em oferecer respostas e ações concretas que mitiguem os danos causados não só pela existência do vírus no organismo, mas pelos inúmeros danos causados pelos efeitos das medicações a longo prazo no corpo dessas pessoas. Ou seja, por traz do discurso do cuidado de si, percebe-se a omissão dos agentes governamentais, da indústria farmacêutica e da sociedade civil no real interesse dos que vivem com o vírus: a eliminação completa do mesmo no organismo, resultando no conceito de cura.

Voltando a Brenda Lee, vejamos de que modo aquilo que foi exposto até aqui pode contribuir para nossa compreensão acerca do processo de vivência com o vírus e sobre os dispositivos que regem o acontecimento do hiv e da aids. No caso de Brenda, percebe-se que o cuidado de si é, em última instância, tudo o que resta aos corpos travestis infectados pelo hiv no fim da década de 80 do século XX. Isso porque esse cuidado foi, num primeiro momento, lhes negado, de modo que tiveram que lutar para sobreviver em tempos de aids enquanto um acontecimento inédito na história.

Brenda Lee e o palácio das princesas estreou em 19 de novembro de 2021 no canal Youtube. O musical é um filme produzido pelo Núcleo Experimental e tem duração de 1 hora e 45 minutos. Quem assina a dramaturgia, as letras e a produção musical é Fernanda Maia. Já as músicas e a trilha original têm a assinatura de Rafa Miranda. Trata-se da mesma dupla que realizou *Lembro todo dia de você*. Aproveito aqui para agradecer ao Rafa Miranda por ter disponibilizado, para fins acadêmicos, os vídeos de ambas as peças, o que foi essencial para realizar as análises nesta tese. Um ponto relevante a ser citado diz respeito ao elenco: todas as personagens são travestis ou mulheres trans.

Brenda Lee e o palácio das princesas conta a história de Caetana, travesti conhecida como Brenda Lee, conhecida como “anjo da guarda das travestis”, pois foi uma ativista que

fundou a primeira casa de apoio para pessoas com hiv/ aids no Brasil. Apesar de todas as violências a que elas estão expostas, Brenda as acolhe, ensinando-lhes o valor da vida.

O musical começa com uma entrevista realizada com Caetana. Ela diz que o espaço onde vivem requer cuidados, acolhimento, compartilhamento de diferentes histórias de vida: “um palco de teatro”, segundo ela. A primeira cena faz uma referência ao musical *Chicago*, com várias menções musicais à canção Cell Block Tango, do clássico estadunidense. As moradoras do Palácio das princesas são apresentadas. Todas travestis. Todas com várias histórias diferentes, mas com um elo em comum: o envolvimento com Caetana. Logo na primeira cena, cantam “Nasceu Caetana/ é a Caetana/ Depois tornou-se Brenda Lee/ [...] Cuidou Caetana/ das exiladas/ das censuradas/ anjo da guarda/ das travestis”. (MAIA, 2021)

A primeira das princesas, Blanche de Niège, é apresentada como a garota mais linda das esquinas do centro de São Paulo. Blanche foi abandonada pelo pai e sua mãe a tentava matar por diversas vezes colocando pequenas doses de veneno de rato em sua comida. Ao fugir de casa e ir para São Paulo, contou com a ajuda de Paola Furacão, a cafetina, que inventava inúmeras dividas para extorquir o dinheiro que Blanche adquiria como acompanhante. Até que Caetana a tirou de lá, fazendo com que Paola Furacão jurasse Blanche de morte.

A segunda personagem é Ariela, que tinha 5 irmãs mais velhas, mas o pai pastor queria um filho homem. Sua mãe acabou morrendo no parto. Ariela era cantora na igreja. Ao crescer, Ariela estava cantando uma música da Vanusa no quarto com um vestido da irmã e uma escova de cabelo. O pastor, que mesmo com a morte da mãe acreditava que Deus o havia abençoado com um filho homem, um filho “varão”, ao pegar Ariela em sua performance, ouviu da filha que ele não tinha 5 filhas, mas sim 6. Seu pai a espancou e ela ficou 1 semana numa UTI. Ela tinha 13 anos. Caiu nas mãos de Paloma Furacão depois de viver alguns anos com a avó. Depois da surra que levou do pai, nunca mais conseguiu soltar a voz em público.

A terceira personagem é Raissa, que não conheceu os pais. A madrinha a adotou para ser empregada e não se incomodava com seus longos cabelos, até dizia que ela era a filha que ela nunca teve. A madrinha mantinha Raissa presa e prometia cuidar dela, desde que ela jamais saísse, em hipótese alguma. A madrinha acabou sendo presa por escravidão e cárcere privado, e os policiais levaram Raissa. Eles raspam o cabelo dela. Ela ficou dormindo embaixo de marquises, até que foi acolhida por Caetana.

A performance musical é marcada pelo refrão, cantado após a apresentação de cada travesti: “Nasceu Caetana/ Era a Caetana/ Depois tornou-se Brenda Lee/ [...] Cuidou Caetana/ das exiladas/ das censuradas/ anjo da guarda/ das travestis” (MAIA, 2021)

Em seguida, Isabela é apresentada. A família não aceitou sua transsexualidade. Ela foi expulsa pelo pai e a mãe, apesar de chorar, se omitiu diante de sua rejeição pelo pai. Ela conheceu um senhor que lhe deu um apartamento em troca de sua exclusividade. Ela conseguiu até mesmo comprar uma casinha para a mãe. No entanto, Isabele atendia outros rapazes. O senhor, ao descobrir, tomado pelo ciúme, a jogou na rua. Ela pediu ajuda para a mãe, que não a auxiliou. Assim que ela chegou até Caetana, tornando-se seu braço direito.

Por fim, vemos Cintia Minele, artista nata, gostava de fazer performances artísticas desde cedo. Nasceu rica e estudou nas melhores escolas. No entanto, envergonhava a família com seu jeito “exótico”. Cintia autodenominou-se num certo momento como “artista transformista de crossdresser”, o que foi a gota d’água para a família tradicional brasileira a expulsar de casa, impedindo-a de acessar a cobertura em Higienópolis, o flat de Ipanema e a mansão de Campos do Jordão. Ela teria apenas a casa na Oscar Freire, herdada da vovó. Sua família pensou que ela voltaria arrependida, mas ela tornou-se uma performer famosa na cena gay paulistana, em shows de boate. Numa noite, acusou Brenda Lee de proteger “vagabundas”, que por sua vez acusou Cintia de não se assumir por aquilo que realmente era, uma travesti.

Após essa cena introdutória, vemos Brenda Lee assumir a fala e apresentar-se:

Meu nome de batismo é... não interessa meu nome de batismo. Nasci em Pernambuco [...] quando era adolescente, cheguei até deixar escrita uma carta de despedida, se meu pai, minha mãe ou meus irmãos descobrissem que eu era homossexual, eu me mataria de tanta vergonha que eu tinha. Mas na vida a gente tem que fazer aquilo que tem vontade, principalmente aquilo que mexe com o sangue da gente. E o que eu fiz? Fugi e fui viver a maioridade de perto. Hoje eu estou aqui, para encarar qualquer tipo de vida. (MAIA, 2021)

Em seguida, emenda numa canção, em que enuncia: “a rua é mundo cão/ é faca, navalha/ é a cara da morte a toda momento/ mas com minhas filhas ninguém mexe” (MAIA, 2021).

A peça denuncia uma série de vulnerabilidades vivida pelas personagens em sua relação com suas subjetividades trans e travestis. Uma das moradoras, por exemplo, argumenta acerca da dificuldade de tirar documentos e de não conseguir se identificar com o nome de nascimento.

Em uma das falas, ao ser questionada por Cintia, Raissa diz que não tem RG ou título de eleitor, apenas a certidão de nascimento. Ao dizer para Cintia “não tô pra isso não, para quê?”, referindo-se aos documentos não expedidos, que responde: “para provar que você existe!”, que rebate “se eu não posso existir do jeito que eu sou, eu prefiro nem existir” (MAIA, 2021).

O trabalho na rua aparece na maior parte das vezes como a única saída para as meninas do castelo, mostrando a constante exposição à violência do Estado, assim como os diversos procedimentos de rejeição e exclusão, como os responsáveis, por exemplo, por não permitir com que consigam emprego e boas oportunidades. Os discursos de rejeição familiar também são constantes, motivo pelo qual Brenda cumpre na narrativa a função de uma mãe adotiva.

Uma das cenas do musical mostra Brenda Lee desesperada no hospital por ter perdido sua amiga, Valéria, em decorrência da aids. Ela encontra um médico, que se dispõe a ir até o palácio para fazer os atendimentos necessários. O quarto de Brenda Lee vira um consultório temporário, reforçando o espaço de sua casa como um espaço de acolhimento. “Travesti não fica velha, morre antes.”, diz Brenda para o médico. “Se não gosta da gente, a gente se junta.”. (MAIA, 2021). Numa das cenas, uma das moradoras é pega pela polícia e Brenda sai correndo dizendo que precisa socorrê-la antes que se corte toda. O médico, ao questionar o porquê dela se cortar, ouve que é porque os policiais costumam bater muito nas travestis, no entanto, quando veem o sangue, acabam temendo ser contaminados e param de encostar na pessoa enquadrada. Mesmo o médico dizendo que não bastava encostar para pegar aids, ele ouve de uma das moradoras: “nós sabemos disso, mas eles não sabem” (MAIA, 2021). É notável perceber o quanto enunciados como esse apontam para estratégias de resistência no interior do dispositivo.

A aids é um acontecimento que passa a fazer parte da rotina das moradoras do castelo. Mas para além do vírus em si, questões referentes à subjetividade travesti, discursivamente marcadas por discursos de abjeção e anormalidade, perpassam a rotina e a história das moradoras. São muitos relatos que discorrem sobre situações de violência e humilhação que viveram, como vemos na fala de Isabele, que narra aquilo que nomeia como “o castigo da praça”, dizendo que o pastor havia pegado o cabelo cortado dela e que havia tirado o diabo de seu corpo e que a partir dali ela seria um homem que anda no caminho de Deus: “já apanhei na rua, mas nunca sofri tanta humilhação, porque eu fui de coração aberto.” (MAIA, 2021). Como a atitude do pastor havia chocado muito Isabele, ela decide contar em praça pública sobre o pastor: “agora eu vou contar pra todo mundo. Você é veado! Engole a porra no banheiro da república todo sábado e domingo vem vomitar a bíblia aqui. Eu vi você caçando lá. Eu vi!”

(MAIA, 2021). No entanto, era tudo mentira. Isabele tinha contado essa história apenas para se vingar da transfobia sofrida pelo pastor.

Em outro relato, desta vez mais próximo do acontecimento da aids existente na época, uma outra moradora alega que a casa de Brenda Lee estava ficando com fama e que ela não queria se passar por “aidética”, motivo pelo qual havia saído de lá, retornando depois por ser violentada nas ruas. Brenda aproxima-se cada vez mais do médico, que passa a lhes fazer visitas constantes, prestando o acolhimento médico necessário às moradoras. Num dos relatos, o médico diz: “Eu me sinto muito sozinho. A maioria dos médicos acha que a aids não merece atenção, que os pacientes são marginais, que vão morrer de qualquer jeito. A demanda emocional é muito forte. Ligam de madrugada, dizendo que o filho, o irmão está morrendo” (MAIA, 2021). E Brenda complementa: “Eu tive tanto amigo que sumiu e de repente a gente ficou sabendo que tinha morrido. Nem deu pra se despedir nem nada. O povo tá chamando essa doença de peste gay, câncer gay” (MAIA, 2021). Por fim, o médico relata os casos de abandono por parte dos próprios hospitais, que mandavam os pacientes de volta para casa por recusarem-se a tratá-los.

Após a parceria firmada com o médico, ela diz então que sua casa iria virar um hospital, na verdade uma casa de apoio, para acolher principalmente suas amigas, suas irmãs. Brenda doa-se e faz de tudo para que seu espaço permita o acolhimento necessário às moradoras. De “puxadinho” em “puxadinho”, Brenda vai ampliando o espaço da casa. Entre as canções que intercalam as cenas faladas, a história vai desenrolando-se e mostrando a rotina de resistência das moradoras travestis em tempos de aids. Brenda chega inclusive a propor a dormir no carro, pois a casa estava cada vez mais lotada e sem espaço para receber novas moradoras. Ela troca máquinas de lavar por entrevistas a meios de comunicação que difamaram sua moradia, mostrando seu poder de negociação.

Figura 14 - Brenda Lee e seu amigo médico.



Fonte: Núcleo experimental de teatro de São Paulo

O castelo das princesas passa oficialmente a se chamar “casa de apoio Brenda Lee”. Uma das moradoras, Cintia, que apresenta sintomas da aids e já está bem delimitada, propõe vender seus vestidos depois de expô-los em um desfile que seria realizado pelas meninas da casa. Ela chama esse desfile de seu “último baile”, já sabendo das consequências da doença em seu corpo.

Percebe-se que Brenda apoia sua subjetividade no papel de mãe adotiva a partir da disseminação do cuidado de si, negado às travestis por serem consideradas sujeitos matáveis. Assim como Brenda, o médico também personifica aquele que administra o cuidado de si junto dela. No caso do enredo, esse cuidado aparece indissociável do papel protetor assumido por Brenda. Em tempos de aids enquanto doença matável, o cuidado de si aparece muitas vezes como o meio possível para lidar com a imposição dos males provocados pela doença.

Em uma das cenas, Raíssa conversa com o médico sobre seu estado de saúde:

Figura 15 - Raíssa passa por consulta médica



Fonte: Núcleo de teatro experimental de São Paulo

- Raíssa, isso é uma bronquite. A gente precisa cuidar para que ela não vire uma pneumonia, ok?

- Doutor, qualquer dia eu vou cortar o seu cabelo. Quer fazer um reflexo? Botar uns cachos branquinhos aqui do lado?

- Não, não, obrigado. Mas olha, eu aceito o corte. Venho eu aqui pra trazer conforto e saio eu confortado. (MAIA, 2021)

Percebe-se, no diálogo acima, a parceria firmada na base do afeto e do cuidado de si. É relevante esclarecer que não se trata de condenar a realização de exames e consultas médicas. Como no próprio exemplo acima, o cuidado de si pode ser visto a partir de uma lógica que o aproxima de uma técnica de controle, mas também de uma estratégia por sobrevivência, uma vez que dentro das limitações inerentes ao dispositivo, a crença no discurso médico científico e a adesão à tratamentos ditados pela indústria farmacêutica pode, efetivamente, livrar o sujeito da morte e prolongar sua vida. Trata-se da polivalência tática dos discursos citada por Butturi Junior (2020) na qual percebemos que ora o cuidado de si pode ser visto como uma tática de controle e vigilância, ora como meio pelo qual se é possível resistir.

A narrativa segue mostrando a rotina das travestis com Brenda, focando no trabalho coletivo para a manutenção dos serviços domésticos e nos conflitos vivenciados pelas moradoras do “castelo”, como a violência que sofriam na rua e os conflitos com outras travestis,

como ocorre com Paola Furacão, a cafetina. Alguns conflitos dizem respeito a dívidas inventadas pela cafetina, deixando as meninas em situação de ameaça, e à inserção de silicone em clínicas clandestinas e precárias.

Em todos os diálogos, percebe-se Brenda como a grande líder e protetora de todas as moradoras da casa, cujas existências são marcadas pela vulnerabilidade e pela violência. Brenda chama sua casa de “patrimônio das travestis”. O nome “palácio das princesas”, inclusive, é uma resposta de Brenda a uma matéria do jornal que classificava sua residência como “palácio das bruxas”.

Uma das personagens tem a intenção de ir morar na Europa. Ela passa parte do seu tempo fazendo aulas de italiano e juntando dinheiro para viajar e realizar sua cirurgia de mudança de sexo. Em um de seus diálogos, diz que sua intenção é poder viajar para um lugar onde possa andar olhando para a frente, pois se diz cansada de andar olhando para baixo:

desviando da pedrada, do xingo, olhando pra trás, pra ver se não tem ninguém me seguindo [...] nunca na vida eu pude andar olhando pra frente como tem que ser. As meninas segura bem na gilete. Eu sou cagona [...] mas tá foda, a polícia tá barbarizando demais. Outro dia estava escrito assim no muro: “Limpe São Paulo. Mate uma travesti por noite.” (MAIA, 2021)

Numa continuidade do diálogo entre Brenda e sua filha, a moradora do castelo diz a Brenda que deseja fazer sua cirurgia esperando que assim seu pai a aceite. Ao questionar em seguida se a família de Brenda nunca a tinha procurado, a chefe do castelo confessa que sua mãe teve câncer, mas que sua família não deixou que ela cuidasse da mãe, pois nas palavras dela: “pra eles a gente nunca vai ser gente”. Os discursos de rejeição, exclusão, abjeção e preconceito são recorrentes. Porém, a personagem de Brenda representa acolhimento, empatia e suporte, auxiliando as demais travestis nas inúmeras dificuldades que enfrentam.

Ao seguir com sua narrativa, Brenda Lee traz à tona enunciados relevantes para a compreensão da subjetividade travesti na São Paulo da década de 1980. Ao contar a sua história, diz:

A vida de travesti de rua foi um pouco difícil no início, né? Porque eu era muito vergonhosa pra ficar na esquina, eu não tinha coragem de cobrar e eu nem acreditava que os homens pagavam mesmo. Então quando a polícia começou a perceber a gente, a prender, a pôr em cana, a torturar, aí eu senti que eu tinha que mudar completamente a minha ingenuidade. (MAIA, 2021)

Ao abordar a rotina das travestis na noite de São Paulo, a violência a que estão sujeitas – principalmente a violência policial⁶ – é ressaltada:

A rua é cruel, é sina
 O perigo te espera a cada esquina
 A polícia assassina, a cafetina ensina e sofrer vira rotina
 O cliente te quer menina
 Na calada da noite, é fetiche, é ruína
 Tentação, excitação, tesão, na surdina
 O cliente paga mais pra meter sem camisinha
 Mas depois que ele gozou, você virou latrina
 Cocaína, purina, vaselina, fedentina, bailarina, dançarina, purpurina, heroína,
 fantasia, clandestina, discrimina
 Você não duraria nem ao menos 10 minutos
 se tivesse em minha pele pelas ruas da cidade
 Você não duraria [...]
 Família de bem cretina
 de moral e disciplina cristalina
 O seu filho me fere, me agride e me azucrina e é você que me maltrata,
 persegue e recrimina
 Surgiu uma doença, que mata e que domina, dissemina, contamina,
 discrimina, repentina, peregrina, onde está a minha vacina? (MAIA, 2021)

Percebe-se que ocorre a aceleração do enredo no canto. Em seguida, o canto coletivo das travestis dá lugar ao som de metralhadoras e gritos, simulando o real conflito vivido por elas, que eram metralhadas pelos policiais num processo de higienização normalizado a partir de um discurso enunciado como política. Numa dessas situações, atingiram 12 travestis, sendo que 5 moravam com Brenda. 1 morreu, outra ficou inválida. As outras foram atingidas superficialmente. Percebe-se como corpos travestis são tidos como descartáveis e passíveis de violência pela narrativa.

⁶ A Operação Tarântula, como exemplo de violência de Estado contra as travestis, será detalhada neste trabalho mais à frente.

Mais uma vez me volto a Foucault para tratar dos processos pelos quais os sujeitos assumem a categoria de sujeitos matáveis, a partir do exposto em sua Aula de 17 de março de 1976, em que Foucault (2012) comenta acerca do exercício do poder sobre a vida, ou sobre aquilo que diz ser o ato de fazer viver e deixar morrer, resultando nos conceitos de biopoder e racismo de Estado.

O autor dirá que as etapas do nascimento, óbito e a taxa de reprodução de uma população constituíram, na segunda metade do século XVIII, os primeiros objetos de saber e os primeiros alvos de controle dessa biopolítica da qual comenta. As primeiras demografias, com suas medições estatísticas desses fenômenos, surgem nesse momento. Trata-se da “doença como fenômeno da população” (FOUCAULT, 2012).

A biopolítica da qual comenta Foucault e que açambarca a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX diz respeito à “preocupação com as relações entre a espécie humana, os seres humanos enquanto espécie, enquanto seres vivos, e seu meio, seu meio de existência” (FOUCAULT, 2005, p. 297). Percebe-se, portanto, que “é da natalidade, da morbilidade, das incapacidades biológicas diversas, dos efeitos do meio, é disso tudo que a biopolítica vai extrair seu saber e definir o campo de intervenção de seu poder.” (FOUCAULT, 2005, p. 292).

Foucault assinala que a biopolítica lida com a noção de população. Trata-se da população como problema político. Assim, considera que:

Vai ser preciso modificar, baixar a morbilidade; vai ser preciso encompridar a vida; vai ser preciso estimular a natalidade. E trata-se sobretudo de estabelecer mecanismos reguladores que, nessa população [...] vão poder fixar um equilíbrio [...] otimizar um estado de vida. (FOUCAULT, 2005, p. 293)

Ao considerar a vida e os processos biológicos do homem-espécie, é assegurado sobre eles uma regulamentação. Ao contrapor essa tecnologia biopolítica da regulamentação dos corpos ao poder absoluto da soberania que podia fazer morrer, Foucault (2005) argumenta que este novo poder, ao contrário, pode “fazer viver”: “A soberania fazia morrer e deixava viver. E eis que agora aparece um poder que eu chamaria de regulamentação e que consiste, ao contrário, em fazer viver e deixar morrer.” (FOUCAULT, 2005, p. 194).

Para o filósofo, as tecnologias de poder atribuíram à morte uma desqualificação progressiva, de modo que houve um deslocamento que fez com que ela deixasse de ser uma

cerimônia presente em toda a sociedade para escondê-la, como algo privado e vergonhoso. Foucault então estabelece uma relação entre essa tecnologia regulamentadora da vida e a tecnologia disciplinar do corpo:

Uma técnica que é, pois, disciplinar: é centrada no corpo, produz efeitos individualizantes, manipula o corpo como foco de forças que é preciso tornar úteis e dóceis ao mesmo tempo. E, de outro lado, temos uma tecnologia que, por sua vez, é centrada não no corpo, mas na vida; uma tecnologia que agrupa os efeitos de massas próprios de uma população, que procura controlar a série de eventos fortuitos que podem ocorrer numa massa viva. (FOUCAULT, 2005, p. 297)

Assim, o filósofo disserta sobre os mecanismos disciplinares e regulamentadores de uma sociedade. Ele comenta, no caso da sexualidade, sobre o modo como seu controle no meio familiar e no meio escolar, por exemplo, foram centrais justamente por ela depender da disciplina e também da regulamentação. Foucault ainda fala da extrema valorização médica da sexualidade, que está inserida nessa região localizada entre organismo e população:

Daí também a ideia médica segundo a qual a sexualidade, quando é indisciplinada e irregular, tem sempre duas ordens de efeitos: um sobre o corpo, sobre o corpo indisciplinado que é imediatamente punido por todas as doenças individuais que o devasso sexual atrai sobre si. Uma criança que se masturba demais será muito doente a vida toda: punição disciplinar no plano do corpo. Mas, ao mesmo tempo, uma sexualidade devassa, pervertida, etc., tem efeitos no plano da população, uma vez que se supõe que aquele que foi devasso sexualmente tem uma hereditariedade, uma descendência que, ela também, vai ser perturbada, e isso durante gerações e gerações, na sétima geração, na sétima da sétima. É a teoria da degenerescência: a sexualidade, na medida em que está no foco de doenças individuais e uma vez que está, por outro lado, no núcleo da degenerescência, representa exatamente esse ponto de articulação do disciplinar e do regulamentador, do corpo e da população. (FOUCAULT, 2005, p. 301)

Faço notar que, mesmo ainda não havendo o acontecimento da aids, Foucault já visibilizava o modo pelo qual a sexualidade intercepta fatores relacionados ao corpo e à população mediante estratégias de controle e disciplina, assim como a valoração atribuída aos corpos sexuais, já passíveis de abjeção desde as teorias existentes no século XIX, como a teoria da degenerescência, elaborada pelos alienistas franceses, em especial Morel. Vale destacar que, para Foucault, a própria medicina é um saber-poder que incide ao mesmo tempo sobre o corpo e a população. Para ele, o elemento que circula entre a disciplina e a

regulamentação é a norma, podendo, portanto, controlar corpo e população, no sentido de que ela pode tanto disciplinar o corpo, como regulamentar a população.

Assim, Foucault delinea o conceito de biopoder, como sendo não meramente o poder de matar dos soberanos, mas que consiste numa tecnologia de poder que tem como objeto e objetivo a vida. Mas ao mesmo tempo em que objetiva fazer viver, pode deixar morrer. Neste ponto, Foucault utiliza o conceito de racismo de Estado. Ele comenta que a emergência do biopoder fez com que o racismo fosse inserido nos mecanismos de Estado. Pelo conceito de racismo tal qual como concebe, o filósofo entende um corte, uma cisão nesse domínio da vida: “o corte entre o que deve viver e o que deve morrer.” (FOUCAULT, 2005, p. 304).

Para o filósofo, o racismo de Estado seria uma maneira de fragmentar e de defasar no interior da população uns grupos em relação aos outros. “Essa é a primeira função do racismo: fragmentar, fazer cesuras no interior desse contínuo biológico a que se dirige o biopoder.” (FOUCAULT, 2005, p. 305). Ele diz que o funcionamento do racismo está ligado a filosofia de guerra na qual, se você quer viver, é preciso fazer com que o outro morra, o que implica numa posição militar e guerreira de enfrentamento: “quanto mais espécies inferiores tenderem a desaparecer, quanto mais os indivíduos anormais forem eliminados, menos degenerados haverá em relação à espécie.” (FOUCAULT, 2005, p. 305). É por meio dessa busca de uma vida mais sadia e mais pura que o racismo será posto em funcionamento, de modo a fazer com que a raça e o racismo sejam, na sociedade da normalização, a condição de aceitabilidade para tirar a vida de alguém. É importante ressaltar que Foucault não considera apenas a morte física, mas também social dos sujeitos, ou seja, aquilo que poderia, por exemplo, levar-lhes à exclusão, a rejeição, o risco de morte, a morte política etc:

o racismo é ligado ao funcionamento de um Estado que é obrigado a utilizar a raça, a eliminação das raças e a purificação da raça para exercer seu poder soberano. A justaposição, ou melhor, o funcionamento, através do biopoder, do velho poder soberano do direito de morte implica o funcionamento, a introdução e a ativação do racismo. (FOUCAULT, 2005, p. 309)

Ao relembrar o nazismo, exemplo de extremo Estado disciplinar, ele diz que os Estados mais assassinos são, forçosamente, os mais racistas. Portanto, explicitando as relações de poder que se incumbem do deixar morrer em oposição ao fazer viver e pensando em termos relacionados ao biopoder e ao desenvolvimento do racismo de Estado, cabe pensarmos de que

modo tais conceitos podem ser aplicáveis aos enunciados encontrados no musical Brenda Lee e o palácio das princesas.

Brenda Lee é uma personagem que pode ser considerada vítima do racismo de Estado do qual fala Foucault, tanto por ser travesti, quanto por acolher suas companheiras que estavam sofrendo de aids numa época em que o Estado não apenas deixava de acolhe-las com políticas de saúde, mas contribuía para seu extermínio, como vemos acontecer com as “políticas” que autorizavam policiais a metralharem esses sujeitos que ousavam a confrontar a lógica normativa do Estado. No entanto, ela denunciava as inúmeras torturas, mortes e perseguições, por parte da polícia, e omissões e calúnias constantemente proferidas contra às travestis por parte da mídia. Após ver suas companheiras violentadas, ela, mesmo manifestando sua indignação diante dos acontecimentos, defronta-se com inúmeros discursos que partiam dos próprios veículos de comunicação que associavam a subjetividade marginal e abjeta às travestis. Numa das perguntas do repórter, ao indagar “Brenda, e se aparecer travesti aqui com aids?” E ela responde: “Aproveito para dizer que se tiver alguém com aids pode vir aqui pra casa que a gente cuida sem nenhuma discriminação” (MAIA, 2021).

É nesse ponto que a rotina das moradoras do “Palácio das princesas” é afetada pela chegada de Cíntia, que entra em cena muito magra, aparentando, pelo contexto já anunciado no enredo, estar com aids.

Numa das conversas que Cíntia tem com uma das moradoras, ao falarem sobre suas experiências quando apanharam da polícia, ela diz que “ eles mandam a gente tirar a roupa/ dizem que se tiver pau vai apanhar igual homem/ mandaram uma amiga minha tirar a dentadura, queriam ver se tinha gilete, ela gritava que o dente era original [...] estouraram a boca dela no murro.” (MAIA, 2021). A partir desses enunciados, percebe-se a formação discursiva que associa a subjetividade travesti a um ser abjeto, excluído das normas e morto socialmente. Não apenas vítima da violência física do Estado, mas também configurado a partir de uma existência que lhe é negada. Há uma violação de seu direito ao próprio cuidado de si.

Em seguida, num depoimento de Brenda, ela confessa que teve suas experiências de vida fantasiosas, como a curtição em boates, carnaval etc, mas complementa dizendo que não sente falta de uma vida social, mas sim estar em sua casa, com as pessoas que ama e que são não só seus pacientes, mas seus amigos acima de tudo.

Numa das últimas cenas, ocorre o desfile e Cintia, ao ver as meninas usando seus vestidos, sente-se vislumbrada. Após aquilo que ela chama de “número final”, ela se apresenta

como uma grande diva, cantando e resistindo aos efeitos terminais impostos pela aids. Em seu repertório, aparecem vários clássicos da música pop. O show é interrompido pela aparição repentina de Brenda Lee, que havia saído logo antes para encontrar-se com um ex-namorado que havia lhe roubado e sumido. Brenda havia registrado um boletim de ocorrência e optado por esquecer esse rapaz, mas acabou cedendo a um convite dele para se encontrarem. Brenda diz a Cintia que havia perdido o medo da morte, justamente por ter perdido muitos de seus amigos e amigas. Ela diz que ao enterrar seus amigos, sempre imagina que eles estarão a esperando para viver uma outra vida. No entanto, a cena não corresponde a um evento real dentro do enredo e sim a uma espécie de “encontro”, que teria se dado entre Brenda e Cintia num outro plano, que acabou falecendo de aids logo após o desfile.

Figura 16 - Brenda Lee e Cintia conversam



Fonte: Núcleo de teatro experimental de São Paulo

Esse encontro entre as duas num outro plano ocorre pois, ao mesmo tempo que Cintia falece de aids, Brenda também morre assassinada pelo seu ex-parceiro, que acaba sendo preso após comparecer ao velório de Brenda. Na última cena do musical, Brenda e Cintia (já mortas) assistem do outro plano as meninas cantarem seu legado, reforçando a importância da casa de Brenda como um espaço de acolhimento e segurança em tempos de aids e transfobia. As meninas narram no canto casos de sucesso em suas vidas após a ajuda que receberam: “Brenda

Lee/ estamos todas bem/ a vida ainda é dura, mas estamos todas bem./ Brenda Lee, Brenda Lee não fica preocupada, estamos todas bem” (MAIA, 2021).

No fim da peça, uma das meninas lê a tese de doutorado escrita em homenagem a Brenda: “Brenda Lee e o palácio das princesas”, uma tese de doutorado em assistência social pela Universidade de São Paulo, escrita por Isabele Labete de Moura, dedicada a Brenda, a fundadora da primeira casa de apoio a travestis vivendo com hiv no Brasil. O trabalho é dedicado a todas as travestis que por violência, descaso ou discriminação perderam suas vidas neste país e ao doutor Paulo Roberto Teixeira, médico pioneiro que lutou para que os remédios para hiv fossem distribuídos gratuitamente no Brasil. O musical encerra com uma mensagem que reafirma o legado de Brenda: fundada em 1986 para acolher e prestar atendimento médico, psicológico, jurídico e social a pessoas com hiv e à comunidade LGBTQIAP+, a Casa de apoio Brenda Lee firmou convênio com a Secretaria de Estado de Saúde do Estado de São Paulo. Após sua morte, a casa tornou-se uma ONG, oferecendo cursos. Mas em 2016 o espaço foi reaberto, voltando a atender pacientes com hiv e membros da comunidade LGBTQIAP+ que precisassem de auxílio.

Brenda foi assassinada a tiros em 28 de maio de 1996, com apenas 48 anos. O crime teve motivações financeiras e foi cometido por dois irmãos, sendo que o primeiro deles foi antigo funcionário de Brenda.

A partir do que foi exposto, recorro ao artigo intitulado *Os tentáculos da tarântula: abjeção e necropolítica em operações policiais a travestis no Brasil pós-redemocratização* (CAVALCANTI, BARBOSA e PICALHO, 2018), em que os autores tentam compreender o modo como as travestilidades vêm sendo alocadas historicamente em contextos sociais brasileiros, refletindo sobre os fascismos cotidianos e os regimes de organização do Estado. Os autores comentam acerca das operações policiais que tratam violentamente a população transexual e travesti no Brasil no chamado período de redemocratização, mostrando, portanto, que a violência transfóbica é estabelecida como ação rotineira do Estado a partir de políticas de segurança pública.

Mesmo após as inúmeras violências praticadas no período ditatorial, até mesmo no chamado período de redemocratização, percebe-se ainda violências operadas por políticas de segurança pública que acabam por estabelecer alvos inocentes, vítimas do racismo de Estado tal qual articulado por Foucault (2005). Cavalcanti, Barbosa e Picalho (2018, p.176) argumentam que “há um regime de produção constante da violência que incute nas

subjetividades travestis níveis de aceitação do lugar da subalternidade.” e cita a Operação Tarântula, ocorrida entre fevereiro e março de 1987. Em matéria publicada no jornal Folha de São Paulo, no caderno Cidades, em primeiro de março de 1987, percebe-se o seguinte título “Polícia civil combate a Aids prendendo travestis”. Associado a um pensamento de cunho religioso, a criminalização da prostituição aparece como foco dos esforços para a contenção da aids, numa política de Estado de cunho higienista e racista. O próprio musical Brenda Lee mostra a infeliz situação de muitas travestis e mulheres trans que não conseguem sequer tirar um documento com o nome social, quem dirá um emprego de carteira assinada. A elas, resta muitas vezes o trabalho de prostituição nas ruas, o que desencadeia em violência e em condições de aparecimento de enunciados que categorizam esses sujeitos como abjetos, cidadãos dignos de morte, seja ela a morte social, ou propriamente a morte física, concretizada por meio de ações e políticas de extermínio, algo recorrente na sociedade brasileira: “Os discursos sobre a AIDS operam como legitimadores de uma série de violações e têm a função de demarcar inimigos a serem combatidos.” (CAVALCANTI, BARBOSA e PICALHO, 2018, p. 179). Percebe-se, ao longo da década de 80 do século XX, a produção de inúmeras séries discursivas que observavam o surgimento de casos entre homossexuais, ao mesmo tempo que invisibilizavam os casos entre heterossexuais, como se percebe no próprio título da notícia veiculada pelo jornal Folha de São Paulo, ao estabelecer como culpadas e como inimigas a serem combatidas as travestis. Nota-se aqui, de acordo com Sontag (1989) a utilização das metáforas de guerra, como “inimigos” ou “combate”, para a criação de discursos sobre a doença.

Os autores trazem alguns dados históricos relevantes para a compreensão das políticas de aids no auge de seu acontecimento de acordo com Galvão (2002), como a notificação do primeiro caso de aids no Brasil em 1981 pelo Boletim Epidemiológico, a criação da portaria nº236, em 1985, em que o Ministério da Saúde estabelece diretrizes para o programa de controle da aids. Eles citam também a fundação, em São Paulo, da primeira casa de apoio para pessoas vivendo com hiv e aids, organizada por Brenda Lee. Já em 1988, ocorre a criação do programa nacional de aids, a criação no SUS nos moldes da nova constituição e o início da distribuição dos medicamentos pelo sistema público de saúde.

Citando Terto Júnior (2020), os autores comentam que a associação entre a aids, homens gays e mulheres trans era tão comum, que na época, enunciados como Gay Related Immunodeficiency (GRID), câncer gay, peste gay e peste rosa eram veiculados com naturalidade. Assim, assiste-se à criação do programa nacional de aids, do próprio

desenvolvimento do SUS sob à luz da nova constituição e a mobilização da sociedade brasileira para o combater esse novo acontecimento. No entanto, percebe-se também a insistência de outros setores e instituições que tinham por objetivo fazer do acontecimento da aids um campo de guerra, nos mesmos moldes pensados por Sontag (1989), de modo a declarar como inimigos justamente os sujeitos considerados dignos de morte segundo a lógica do racismo de Estado proposta por Foucault (2012), como a nova funcionalidade proposta pelo Artigo 130 do Código Penal Brasileiro (promulgado em 1940), que considerava o seguinte:

Art. 130 - Expor alguém, por meio de relações sexuais ou qualquer ato libidinoso, a contágio de moléstia venérea, de que sabe ou deve saber que está contaminado: Pena - detenção, de três meses a um ano, ou multa. § 1º - Se é intenção do agente transmitir a moléstia: Pena - reclusão, de um a quatro anos, e multa (Decreto-Lei Nº 2.848, 1940)

Esse artigo é considerado suficiente para justificar a Operação Tarântula, em que as travestis apreendidas deveriam responder processos por crime de contágio venéreo, tanto que, segundo Cavalcanti, Barbosa e Picalho (2018), havia até mesmo a possibilidade de testagem compulsória das pessoas detidas para averiguação. Percebe-se uma naturalidade na dinâmica de associação da aids às travestis. Os autores comentam que a ideia de que certos sujeitos estariam mais propensos ao crime do que outros encontra na criminologia positivista uma base de sustentação, uma vez que parte de um pressuposto evolucionista que agrupa as pessoas a partir de diferentes posições numa escala evolutiva.

Tendo como referência de perfeição e civilização o homem branco, europeu, cristão, heterossexual e cisgênero, todos os modos de subjetivação que fogem desse padrão são julgados inferiormente, naquilo que os autores conceituam como uma ficção epistemológica capaz de justificar os colonialismos e genocídios ao longo da história. Segundo os autores, por serem travestis, a punição ocorreria justamente por serem travestis. Assim como ocorre com a população negra, a punição decorreria de quem se é e não do que se fez. O corpo travesti seria então aquele que despertaria o nojo, ativando processos de desumanização e a demarcação de um lugar no polo da monstruosidade. (CAVALCANTI, BARBOSA E PICALHO, 2018).

Os autores ainda apontam que toda produção discursiva sobre a aids na década de 80 levou à ativação de um pânico moral na sociedade, que contribui para a formação de culpados e inocentes, numa lógica que permitiu, portanto, a formação da subjetividade abjeta da travesti, tida como responsável pelo mal da doença que se espalhava na sociedade, tanto por contrariar

a lógica heteronormativa, quanto por encontrarem na prostituição, muitas vezes, a única alternativa de subsistência no país que mais mata travestis no mundo.

Os autores citam o documentário *Temporada de caça* (MOREIRA, 1988), que inicia com uma série de entrevistas a cidadãos comuns que caminham por uma praça de São Paulo no fim dos anos 80 e que mostra, a partir da fala e dos enunciados produzidos por essas pessoas, uma série de violências direcionadas aos homossexuais. Uma das entrevistadas diz que acha que deveriam matar homossexuais, outro comenta que eles estão poluindo a cidade de São Paulo, outro jovem ainda responde à repórter que lhe questiona “você acha que deveriam matar travestis?”: “Bom, eu acho que se a lei permitisse, seria uma boa.”(MOREIRA, 1988). No que se refere aos processos de formação discursiva, cabe pensar de que modo enunciados tão recorrentes, comuns, naturalizados e aceitos pela sociedade em fins da década de 80 do século XX ainda se fazem tão presentes na sociedade brasileira do ano de 2023. Mais ainda, a questão que se coloca é por qual motivo corpos homossexuais ainda são colocados à margem, por que ainda são considerados abjetos e, no caso específico da Operação Tarântula – uma operação distante no tempo, mas atual se pensarmos nos massacres que ocorrem frequentemente no Brasil, em que acaba-se por legitimar o corpo preto como passível de morte, geralmente via fuzilamento, do qual sequer as crianças escapam – por que a norma sobressaiu-se à lei e permitiu com que oficialmente travestis fossem perseguidas e violentadas? Para os autores: “Nessa direção a Operação Tarântula pode ser vista como um exemplo nítido de como processos de incriminação podem operar pela norma (e não somente pela lei), contaminando o processo penal com percepções coletivas pautadas na dinâmica de abjeção.” (CAVALCANTI, BARBOSA E PICALHO, 2018, p. 184). A característica inquisitorial, segundo os autores, se concretizam na operação tarântula pois “para serem enquadradas no artigo de crime de contágio venéreo, não importa aos operadores da lei sequer saber previamente se há contágio doloso ou mesmo se há alguma travesti contaminada” (CAVALCANTI, BARBOSA E PICALHO, 2018, p. 185), de tal modo que a verdade seria operada pelos próprios agentes e preencheria algo já formulado há muito tempo: “A fórmula travestis-são-perigosas-e-portanto-precisam-ser-encarceradas-em-massa atravessa barreiras geopolíticas e pode facilmente ser vista em vários outros estados que não chegaram a nomear operações de abordagem específicas para travestis” (CAVALCANTI, BARBOSA E PICALHO, 2018, p. 185).

Assim, a partir da leitura de Mbembe sobre o encarceramento como ferramenta necropolítica, os autores tentam compreender as redes que creditam a alguns o direito de matar, tanto fisicamente, quanto socialmente, tal qual Foucault (2005) comentou em sua aula.

Cavalcanti, Barbosa e Picalho (2018) relembram que nos poucos dias de vigência, a operação prendeu mais de 300 travestis na cidade de São Paulo, acontecimento esse retratado no musical *Brenda Lee e o palácio da princesas*.

Das notícias veiculadas na mídia aos relatos sobre sua figura lendária, a história de Brenda Lee, encenada no musical e contada por diferentes segmentos, mostra a importância de suas ações para o acolhimento de sujeitos vítimas do racismo de Estado que comenta Foucault. Mais que isso, mostram como Brenda subverteu o sistema que impunha a ela a condição de ser abjeto. Pensar como uma travesti, junto de suas companheiras, em tempos de aids, numa época ainda muito marcada por uma memória recente da ditadura, pode prestar atendimento e acolhimento a sujeitos cuja permissão para morrer havia sido dada pelo Estado é fundamental para compreender os mecanismos de resistência inerentes do dispositivo.

A Operação Tarântula demarcou corpos travestis como dignos de morte, tanto fisicamente, mas principalmente pelo encarceramento e pelas diferentes formas de rejeição e exclusão social. Presas e torturadas, encarceradas e ridicularizadas, a elas muitas vezes só restava a marginalidade das ruas, de modo que o direito ao cuidado de si lhes foi negada em tempos de pânico moral.

Portanto, os enunciados produzidos em tempos de aids oriundos do pânico moral que se instalou na sociedade demonstram a existência de uma lógica racista, que separa corpos para inferioriza-los e agrupá-los na categoria de corpos matáveis. Entender os discursos veiculados tanto no musical quanto no cotidiano dos noticiários nos ajuda a compreender não apenas as opressões, mas também as formas de resistência e subversão possíveis. Em contraposição ao discurso sensacionalista da mídia da década de 1980, percebe-se na encenação da peça *Brenda Lee e o palácio das princesas* enunciados que contribuem para manter viva a memória daquelas que enfrentaram um sistema brutal e violento e por do direito a cuidarem-se de si mesmas.

5. IMPACTO DO DIAGNÓSTICO, CONFISSÃO E CULPA: *LEMBRO TODO DIA DE VOCÊ* E A DISCURSIVIZAÇÃO DO HIV NO PERÍODO PÓS-TARV

Lembro todo dia de você é um musical brasileiro produzido pelo Núcleo Experimental de São Paulo que conta a história de Thiago, um jovem de 20 anos que descobre ser soropositivo. A peça tem texto de Fernanda Maia e música de Rafael Miranda.

Na entrevista que realizei com o compositor Rafa Miranda, perguntei a ele sobre a motivação para a escrita das músicas na peça. Ele ressaltou que seu interesse estava no fato de que, na época, ainda não havia produções que versavam sobre o tema, e que seria pertinente, portanto, escrever um musical que abordasse questões sobre o hiv e a aids. Ele destaca que, quando pensou o musical, o debate sobre a carga viral indetectável ainda era uma novidade, até mesmo para ele que morava na maior capital do país, a cidade de São Paulo. O discurso sobre a carga viral não era um discurso tão difundido no Brasil, o que o fez perceber que havia a necessidade de produzir novos enunciados, com o objetivo de destacar novas visibilidades sobre os discursos existentes.

Ao ressaltar, na entrevista que fizemos, a revolta por não ter ficado sabendo acerca do discurso da carga viral indetectável antes, penso em Foucault quando concebe o enunciado como possível de realização desde que as condições históricas favoreçam o seu aparecimento. Se no fim do século XX, havia a impossibilidade de se pensar no sujeito que vive com hiv como alguém livre sexualmente, incapaz de se relacionar com outras pessoas sem preservativo, por haver grandes chances de transmissão do vírus, atualmente, esse discurso já não se sustenta mais, uma vez que ao estar indetectável não há chance de transmissão, ainda que esse debate não seja tão amplamente divulgado, muitas vezes pela própria comunidade médica brasileira, como estratégia de contenção dos corpos sexuais.

As séries discursivas que constituíram o dispositivo do hiv e da aids foram responsáveis por criar discursos que até hoje veiculam crenças incididas na coletividade sobre o que seria o viver com o vírus. O estigma e preconceito, que ainda existem e que atingem diretamente os seres vivos que são portadores do hiv, decorrem de certas narrativas que se contam e se multiplicam por diferentes comentadores (FOUCAULT, 2002). À época em que Rafa Miranda pensou o musical, ele vivenciou o confronto entre duas séries distintas, justamente por se originarem em momentos diferentes nos dispositivos. Aqui vemos o embate entre o discurso da aids, enquanto doença estigmatizante e determinante de comportamentos muitos engessados e

do hiv enquanto possibilidade de cronicidade graças ao desenvolvimento da terapia antirretroviral que, além de permitir o controle do vírus, favorecendo uma longevidade maior ao paciente, possibilita também um controle da própria infecção, permitindo com que, quando indetectável, não transmita o vírus a novas pessoas. É justamente a partir dessa multiplicidade de discursos que coexistem nos dispositivos e sobre a possibilidade de deslocá-los, apontando para novas formações discursivas, que esta análise se interessa. É nesses novos territórios que se constroem a partir do surgimento de novos discursos, permitindo nuances e metamorfoses nos próprios engessamentos criados no dispositivo, que vemos a possibilidade de criação de novos modos de subjetivação.

Ao pedir para que contasse a história de como surgiu a peça, ele disse que

na época outras pessoas começaram a sentir vontade [...] de falar sobre o HIV. [...] Então, esse ímpeto de falar... não, eu preciso falar sobre isso, eu preciso de alguma forma falar sobre essa sensação pra que outras pessoas não passem pela mesma sensação que eu estava passando, essa sensação de solidão, você acha que só você está passando por aquilo... (MIRANDA, 2020)

Assim, a partir dessa necessidade de falar sobre o hiv partindo de um outro ponto de vista, ele relata que, ao conversar com sua amiga, Fernanda, que participava de um núcleo experimental de teatro, comenta sobre o desejo que ele tinha de escrever um musical inédito sobre o vírus, trazendo a visão de um jovem soropositivo como foco narrativo. Então ele decide, a partir de um projeto de fomento de teatro, escrever a peça com sua amiga. Após serem contemplados, iniciou-se o processo de pesquisa pelo compositor e foi então que ele percebeu que ainda não havia um musical sobre hiv, mesmo nos filmes ainda não havia um olhar atual sobre vírus. Fernanda, sua amiga, que é dramaturga, escreveu o texto, e Rafa, bacharel em composição, compôs as músicas e a trilha sonora da peça. Ele comenta que ele e Fernanda sentiram falta de peças em que o hiv se fizesse presente como fio condutor. Apesar de falarmos sobre alguns títulos, principalmente de filmes, Rafa falou sobre a ausência de narrativas que fugissem de questões sensacionalistas e de estereótipos acerca do tema. Ele comenta, por exemplo, de uma série em que aparece o tema da PEP e da PREP e de quanto foi importante para ele ver representado um tema como esse nas telas.

Ele destacou inúmeras vezes o quanto gostava, ao longo desse processo, de conhecer outras histórias, de outros sujeitos que viviam com hiv. E assim comenta o quanto esse processo de pesquisa sobre a peça foi uma questão importante para ele mesmo, enquanto sujeito

soropositivo, no sentido de que permitiu o contato com novas narrativas, que fizeram ele contrastar com a sua própria história:

Fui fazendo entrevistas. Então a gente sentava e batia um papo [...] é muito individual o processo, mas tem coisas que são muitos comuns: a sensação de solidão, a sensação de medo, a sensação de... é muito comum com aquelas pessoas que eu conversei. Eu não sei se isso é uma questão de geração... quais são os fatores que influenciam isso, mas esses eram pontos muitos comuns. Tem gente que foi muito rápida em se resolver, muito rápida em procurar informação e gente que demorou mais tempo. Eu demorei muitos anos para ir atrás de informação, demorei muito, eu passei muito tempo numa fase de negação, numa fase de repulsa, de afastamento, enfim, e aí a gente começou a escrever e a trilhar um caminho de falar sobre os afetos, falar sobre afetividade, falar sobre um personagem e como é que foi a trajetória dele e como o hiv pra ele era um meio de... como isso contaminava todas as relações dele. (MIRANDA, 2020)

E assim ele comenta que um conflito muito comum para ele, enquanto autor, era pensar no cuidado que ele tinha que ter com os discursos que estavam sendo veiculados na peça, uma vez que ele não queria criar ou reforçar estereótipos novos e antigos. Ao questionar se aqueles discursos que confrontava com sua própria história eram “uma questão de geração”, penso na definição de enunciado para Foucault, que diz respeito justamente a um sistema linguístico que só é dotado de materialidade a partir de coordenadas espaço-temporais específicas (FOUCAULT, 2008).

Miranda prosseguiu com sua fala dizendo que também conversou com médicos com o intuito de selecionar material de pesquisa. Sobre o discurso médico, comentei que o senti muito presente na peça, principalmente em uma cena do jovem com hiv conversando com uma médica que se parecia com uma juíza, pois julgava o tempo todo os comportamentos do paciente. Ele então me relatou que vivenciou essa cena enquanto paciente e que decidiu trazê-la para a peça. E ele diz que hoje, anos depois da sessão, consegue entender que ela foi preconceituosa na época. E foi aí que eu conclui dizendo que era importante vermos a medicina como mais uma instituição que produz o seus discursos a partir de um campo do saber específico, e que era necessário, portanto, trabalhar com processos formativos que levem esses profissionais a conhecerem os debates que realizamos nas ciências humanas, exemplificando com as questões de gênero. Disse que se quiséssemos trabalhar no combate à violência obstétrica, por exemplo, era necessário discutirmos gênero nos cursos de medicina, promovendo ações educativas para a formação integral de um profissional que lida não com o corpo unicamente biológico, mas

com o sujeito em toda sua integralidade, que está, muitas vezes, fragilizada diante das questões sociais impostas ao sujeito portador do vírus.

Falamos ainda sobre a ausência de políticas direcionadas para o acolhimento de pessoas vivendo com hiv. Como um exemplo dessa falta de acolhimento voltada para questões relacionadas ao vírus, ele comentou, posteriormente, do caso polêmico envolto à peça, relacionado ao corte de verba, citando como exemplo o caso que ocorreu no Rio de Janeiro. Ele diz que esses contratos firmados a partir de editais são muito burocráticos e há muita coisa importante envolvida juridicamente nesse acordo. Ele disse que o edital era da Caixa, e que, uma vez firmado, o contrato não poderia ser rescindido sem uma justificativa plausível. Após uma imensa burocracia e quase 1 mês antes do início do espetáculo, eles receberam o comunicado por parte da Caixa afirmando que não seria possível fazer o espetáculo por causa de problemas técnicos relacionados ao teatro. Apesar do e-mail que receberam, o teatro estava funcionando, e mesmo tentando negociar, a devolutiva que tiveram foi que o edital seria cancelado. Após repercussão da mídia, diante de outras censuras que estavam ocorrendo do norte do país, e matéria publicada pelo jornal *Folha de S. Paulo* e *Jornal Nacional*, ele comenta que também houve uma pressão social e que as pessoas ligavam para a Caixa para pedir a peça. Após pressão popular e da mídia, eles finalmente conseguiram negociar com a Caixa a apresentação do musical em outro teatro. Ele, enfim, comenta que a peça fez um percurso itinerante, se apresentando em São Paulo, Rio de Janeiro e vários outros teatros pelo país.

Sobre a recepção do público, ele comenta que realizou três leituras abertas da peça com a banda. Ele diz que estava apreensivo, pelo fato de *Lembro todo dia de você* tratar de um tema considerado tabu, como a questão da transmissão do hiv, a homofobia, a relação que se constrói entre o jovem gay soropositivo com sua mãe e seu padrasto. Mas, ao contrário do que imaginava, as pessoas tiveram um comportamento muito receptivo. Ele diz que as pessoas esperavam a leitura para dar um abraço nele.

Na última parte da entrevista, Rafa Miranda comentou sobre sua experiência com musicais. Ele disse que tem formação erudita e que fez faculdade de Música – composição. Mas que, depois de algumas experiências trabalhando como compositor em algumas áreas, iniciou seu trabalho como compositor de musicais. Ele comenta que sua amiga, que é dramaturga e que também é musicista, o ajudou muito a dominar a linguagem dos musicais, já que há uma estrutura parecida com a ópera, mas também tem coisas que diferem essencialmente: a narrativa é acelerada na canção, diferentemente da ópera, que atrasa o enredo.

Por fim, ao perguntar sobre qual seria a importância da peça *Lembro todo dia de você* para o público que assistia e se reconhecia na história, ele lembra de várias mensagens que recebeu, em que pessoas relatavam levar a mãe ou o namorado para o teatro para assistirem a peça com o intuito de contar ao fim do espetáculo que eram soropositivas. Segundo o próprio Rafa, a música servia como uma via de acesso, pois possibilitava que as pessoas refletissem sobre um tema tão pertinente e delicado.

Conversamos ainda sobre o processo de confissão da sorologia dos filhos para suas mães, dos parceiros para seus namorados, sobre a necessidade de termos acesso a artes que tratem de temas como o hiv sem os estereótipos construídos historicamente pelas mídias e, por fim, finalizamos nossa entrevista.

Vamos então às canções da peça. O musical inicia com uma melodia no piano, acompanhada, em seguida, por outros instrumentos, introduzindo a cena com uma trilha sonora harmoniosa e que vai, aos poucos, ganhando a voz dos atores, que, inicialmente, estão em silêncio e parados, mas que vão, aos poucos, um a um, ganhando movimentos e dando vida à cena. A letra que abre o musical é a seguinte:

Acorda

Olha pra você

Aí parado

Sozinho

Levanta

Tenta caminhar mais uma vez

Mesmo que doa

Respira

Enche os seus pulmões e vem brigar

De novo.

(MAIA, 2018)

O uso dos verbos no modo imperativo indica um tom de ordem, conselho, pedido. Trata-se de uma súplica para que o jovem da peça não desista. O problema é apresentado logo na

primeira cena. A menção de enunciados como estar sozinho, estar doendo e vir brigar indicam a necessidade de movimento. Captado pelas territorialidades já instauradas a partir do dispositivo, resta-lhe compreender novas possibilidades de subjetivação por meio do contato com novas formações discursivas.

Retomo ainda os argumentos de Pedroso e Guimarães (2019), que após fazerem um levantamento de palavras-chaves que apareceram com mais frequência nos discursos dos jovens de Presidente Prudente/ SP, identificaram a tríade: diagnóstico, morte e tratamento. Nos enunciados veiculados pela canção, percebe-se justamente a tentativa de resistência à morte, de modo que, por meio de um tratamento, talvez seja possível dar continuidade à vida mesmo após o diagnóstico para o hiv. Tais enunciados tornam-se possíveis pelas possibilidades de subjetivação que a TARV instaura.

Percebe-se, ainda, no que tange aos aspectos estruturais do gênero em questão, uma certa referência ao modelo clássico grego da tragédia no que diz respeito ao coro, tendo em vista que, posicionado no centro do palco, a personagem assume o aspecto central. E em torno dela, aqueles que cantam, em coro, a mesma letra em contraposição ao protagonista, assumem o papel daqueles que julgam, aconselham, comentam.

A letra continua:

Se livra do desejo
De ficar aí no chão
Acorda!
Acorda!
Acorda.
(MAIA, 2018)

A partir daí começa a fala do protagonista, Tiago, que inicia a peça escrevendo para a pessoa com quem tinha tido um relacionamento. O tempo cronológico é pausado para dar lugar ao psicológico e é apresentado o momento em que as duas personagens se conheceram pela primeira vez. Em seguida, a cena feliz da primeira vez que se conheceram é pausada. E a cena angustiante do momento anterior, em que ele escreve um e-mail para seu parceiro, aflito, volta. Percebe-se que já se trata da prenúncia de um dos problemas que aparecerão na peça

relacionados ao hiv: os conflitos decorrentes das paixões e relacionamentos que vivem as pessoas soropositivas ao se relacionarem com outras pessoas.

O protagonista então canta, depois de se questionar: “uma vida não é tudo que a gente tem?”:

É muito difícil
Um quebra-cabeças
Eu não consigo
Porque não entendo
O que se passa na minha cabeça
Como isso anda através dos sentidos
Percorre o vazio das minhas lembranças
E se aloja no meu coração
É bem demorado
Igual conta-gotas
Faço um esforço
Refaço os meus passos
Olho de novo pra todo caminho
Presto atenção, mas só vejo pedaços
Leio uma história faltando palavras
Eu tento muito, mas não sei quem sou
Lembro todo dia de você
Penso o tempo em você
Nada alivia a minha angústia
Nada justifica
Lembro todo dia de você
Penso o tempo todo em você
Nada alivia a minha angústia
Nada justifica...
(MAIA, 2018)

Tiago, ao enunciar “porque não entendo o que se passa na minha cabeça” e “nada alivia a minha angústia”, expressa o desconforto instaurado pelo diagnóstico para o hiv. Habituação

em suas estruturas familiares e conhecidas, é justamente o contato com o novo e o desconhecido que permite o acesso a novas enunciados e a uma nova formação discursiva. É justamente esse turbilhão de afetos marcado pelo contato com o desconhecido que a canção, enquanto texto, materializa em discurso, em enunciado.

A partir das possibilidades de subjetivação que se colocam para o portador do hiv, cabe pensar em como a TARV é aceita como possibilidade de subjetivação, quando poderíamos nos revoltar por não a querer em nossas vidas, não por negacionismo, mas por desejo de cura, por deslumbramento de novas e melhores possibilidades de subjetivação.

Se o mesmo espírito de luta e militância que inspirou pessoas na década de 80 e 90 do século XX por mudanças no que se referem às políticas públicas de combate à aids ainda se fizer presente, talvez seja possível alterar os padrões subjacentes às questões do hiv/ aids hoje, de modo que seja possível a ultrapassagem de fronteiras tanto dos discursos de preconceito e estigma, ainda muito presentes no enunciados e nas práticas discursivas contemporâneas, mas também os próprios discursos oriundos da comunidade médica.

Será que imaginariam na década de 90 que até hoje não encontrariam a cura para o hiv? Mas será que imaginariam que todo um dispositivo de controle, disciplina e regulação seria criado, de modo que seria possível a relação, o sexo, o nascimento, sem a possibilidade de transmissão do vírus? De todo modo, apesar de reconhecer como necessário o discurso da TARV para a cronicidade do hiv, cabe pensar também de que modo ele aquietta toda uma população que deveria estar descontente por ter que usar continuamente uma medicação.

Depois, numa cena em que Tiago aparece contracenando com a médica, ela, com uma linguagem muito técnica, enumera uma série de sintomas e pergunta se ele estava sentindo algum deles. A partir de categorias pautadas numa divisão entre “normal” e “anormal” e com uma postura de julgamento e de moralização, ela pontua o tempo todo para ele que só seria necessário viver com “normalidade” se fosse disciplinado. Outro ponto que merece destaque é a necessidade de confissão por parte da médica. Segundo ela, seria necessário contar ao parceiro sobre seu estado sorológico.

Figura 17 - Tiago conversa com sua médica.



Fonte: Núcleo de teatro experimental de São Paulo

Numa outra cena, em que o jovem contracenava com sua mãe, eles brigam por ela ter descoberto sua homossexualidade e diz ter medo de que a consequência pudesse ser pegar aids, o que reforça um discurso de castigo associado à subjetividade homossexual. A personagem que é o pai do protagonista também tem uma personalidade machista e age como um pai distante, que não participa da educação do jovem. Após uma passagem de tempo cronológico na peça, o padrasto do garoto também aparenta uma postura ainda mais machista, homofóbica e violenta, referindo-se ao jovem como “filho dos outros”, como aquele que “não tem o meu sangue”, questionando diversas vezes sobre a identidade de gênero do garoto. Num certo momento, o padrasto pede para que a mãe escolha entre ele e o filho.

Há um momento relevante que é quando Tiago conhece um rapaz homossexual na balada e, após sair com ele, descobre que foi ele que lhe passou o vírus ao encontrá-lo na sala de espera da consulta médica. Ocorre um conflito a partir desse encontro, com Tiago apontando o dedo na cara do ex-parceiro e o acusando e dizendo: “Seu filho da puta, você não tinha o direito!”. E o ex-parceiro responde cantando e dançando um tango (gênero musical marcado pela existência do trágico):

O nosso lindo encontro conecto
Vem pra selar o nosso pacto
Foi pura atração um certo aspecto
Total repulsa após primeiro impacto
Na hora parecia tão convicto
Que foi? Se arrependeu do facto?
Passou a me tratar como um espectro
Negou nosso começo bem mais tardio
Passado assim por mim tão circunspecto
Desvia do meu corpo putrefato
Surpresa!
Dançamos um infecto padedê
Surpresa!
Conectado sempre eu e você
Surpresa
Unidos num infecto padedê
Surpresa
Juntinhos para sempre eu e você!
O nosso estranho término abrupto
Veio coroar um doce rapto
Total decepção menino inepto
Foi pura inocência fui inapto
Na hora parecia tão adepto
Que foi? Me achou um mentecapto?
Passou a me tratar como um corrupto
Não olha mais pra mim só passa reto.
Não tem nenhum problema eu me adapto
Surpresa!
Dançamos um infecto padedê.
Surpresa!
Conectado sempre eu e você.
Surpresa!
Não vai mais conseguir negar que foi meu.
O que aconteceu

Ligou nossas vidas

Agora somos só

Você e eu.

(MAIA, 2018)

Tal cena, porém, é apenas uma ilusão da cabeça do protagonista e não se refere à veracidade dos acontecimentos no enredo. Trata-se apenas de um acontecimento psicológico na cabeça da personagem. O regime de confissão como condição para viver em paz com o outro é uma recorrente no enredo, tanto que os diálogos em que as personagens narram como contraíram o hiv são constantes, dando margem à possibilidade de caracterização de uma subjetividade que seria considera culpada, enquanto a outra seria a vítima.

Num momento específico da peça, ao conhecer uma paquera e viver alguns momentos íntimos com ele, se aproximando afetivamente do rapaz, ele decide contar-lhe sobre sua sorologia. E é justamente nesse momento que percebemos ser a confissão do hiv um dos pontos mais problemáticos vivenciados pelo protagonista, de modo que este tema aparece como fio condutor da dramaturgia, conectando, numa certa cena, momentos diferentes: a confissão diante da paquera que tinha conhecido e com quem já estava saindo algumas vezes e que ocorre justamente no momento em que Tiago decide se aproximar mais dele e ir mais a fundo na relação e a não-confissão de Tiago com seu antigo parceiro, Júlio, mesmo após ter interrompido o tratamento e mesmo sabendo que não tinha mais a carga viral indetectável. Há uma cena em que o casal simula o sexo, eles se relacionam de um jeito muito intenso e Tiago não pega a camisinha, mesmo alertando o parceiro que precisava parar para pegar o preservativo. O ato desprotegido ocorre, o que nos leva a entender que é ali que ocorre a infecção. Há também a cobrança por parte da melhor amiga de Tiago em se confessar ao antigo namorado. No momento em que Tiago conta que era soropositivo para Maristela, ela se indigna e produz enunciados como: “e agora? Você está se cuidando ou continua enfiando sua vida no rabo?” e “Você acabou com a vida do Júlio, que é um doce de pessoa!”. Ele tenta se defender, tanto diante de seu ficante, quanto de sua melhor amiga, dizendo que não era mais um risco e por ter a carga viral indetectável não oferecia mais um risco a ninguém. E eles duvidam: “será mesmo?”. Percebe-se uma cobrança, tanto por parte de seu ficante, como por parte de sua melhor amiga, em ter-lhes contado isso antes.

Figura 18 - Cena do musical *Lembro todo dia de você*.



Fonte: Núcleo de teatro experimental de São Paulo

Nessa mesma cena, as personagens que aguardam consultas, impacientes com a espera, conversam. Uma delas puxa assunto com o protagonista. Ela é uma drag queen e reclama das burocracias da consulta. Num dado momento, ele pergunta: “faz tempo que você tem?”, se referindo ao hiv. Novamente, a partir de um regime de confissão, eles compartilham suas experiências. O protagonista disse que num certo momento interrompeu o tratamento e estava retomando no momento. É interessante o momento em que Tiago diz ser engraçado aquele lugar “por entregar a gente”. Pelo critério da racialização que se dá pelo pertencimento ao grupo dos soropositivos, as personagens daquela sala se reconhecem como fazendo parte da mesma categoria.

No fim da peça, há um julgamento de Tiago com todas as outras personagens que fazem parte do enredo. Subentende-se que o mediador desse julgamento é seu psicólogo e ele confronta todas ações do protagonista com as pessoas com as quais ele se relacionou ao longo da história. No entanto, percebe-se que esse julgamento ocorre na cabeça de Tiago, por meio do espaço da sessão de terapia. Júlio, ex de Tiago, é confrontado pelo rapaz que transmitiu o hiv para ele: “você não tem do que reclamar! Você estava querendo que a gente acreditasse que você não sabia de nada? [...] você nunca tinha ouvido falar de aids, bebê? A gente topou o risco, mais do que isso, a gente quis o risco! [...] Ninguém deve nada pra ninguém! Eu não sou vilão e nenhum crápula!”. Chama atenção a fala em que Júlio diz não se sentir culpado, agindo,

portanto, de modo diferente da culpa apresentada pelo protagonista e pelo dever de confissão esperado pelas outras personagens, pois não considerava ser necessário falar nada para ninguém.

Esse julgamento no fim da peça reflete muito o ângulo pelo qual se decide falar sobre o hiv ao longo do enredo: um fardo pesado, um segredo, algo digno de julgamento e culpa. São esses os principais conflitos que se passam na cabeça do jovem e que são confrontados no fim pelo psicólogo. O recurso é exatamente o de entrar na cabeça da personagem e representar tudo que se passa ali. As diferentes personagens, como a mãe, o pai, o padrasto, a melhor amiga e todas as pessoas com quem ele se relacionou reaparecem no palco, falam e gritam com ele. Mas é nesse confronto que as angústias de Tiago vão se dissolvendo, levando à resolução dos conflitos internos da personagem.

Num dos momentos finais da peça, Júlio, o ex de Tiago que foi infectado pelo hiv, é confrontado por ele através da mediação do psicólogo. Júlio canta após ser questionado sobre o que tinha acontecido ao longo daquele primeiro ano após ter terminado com Tiago e ter contraído o vírus. Vejamos a letra:

Depois que você foi embora
 A minha vida e a da minha família virou de ponta cabeça
 Não, pai
 Não pude dormir
 Não sei porque essa tosse não melhora
 Não, mãe
 O médico olhou
 Mandou fazer exames de rotina
 Não, pai
 Só posso chorar
 Eu soube que sou positivo e isso é pesado demais
 Perdoa
 Não, mãe
 A vida é um caos
 Mas juro que não vou fazer besteira
 Não, pai
 Não estou muito bem

Porque o remédio causa pesadelo
 Não, mãe
 Eu não melhorei
 Porque ainda tenho delírios e o medo não deixa pensar
 Não chora
 Me abraça
 Demora
 Mas passa.
 (MAIA, 2018)

Depois, a personagem começa a intercalar com a canção algumas falas como:

Aí eu comecei uma rotina médica que você deve conhecer muito bem!
 Comecei logo a tomar medicação e sofri com os efeitos colaterais. Sonhos
 vívidos e uma diarreia que eu não sabia de onde vinha. Eu andava na rua e
 achava que todo mundo me olhava. Se eu tinha uma espinha na cara, dor de
 garganta [...] é porque agora eu era soropositivo. [...] Como é que eu lido com
 isso, hein? Como eu me relacionava com as pessoas e quando contar? (MAIA,
 2018)

Percebe-se, neste trecho, enunciados que caracterizam o território do portador do hiv: marcado por um regime biotecnodiscursivo de ambiguidades (BUTTURI JUNIOR, 2016, 2019), constituído pela adesão a TARV, que apresenta seus efeitos adversos – como vemos em “sonhos vívidos” e “uma diarreia” – mas que possibilita novos agenciamentos não possíveis nas décadas iniciais do surgimento da aids e que é atravessado por inúmeras séries discursivas que aproximam o sujeito portador do vírus de categorias racialmente inferiores, como vemos em “Eu andava na rua e achava que todo mundo me olhava”. Perc

ebe-se o quão conturbado esse sujeito se encontrava após a interceptação de sua subjetividade na categoria de soropositivo. Tal instabilidade territorial pode derivar da novidade, do estranhamento, do não-familiar, mas como a própria personagem canta “Mas passa”, o que nos levar a dizer que uma rota de fuga será possível e que novos discursos estabilizarão esse território inicialmente volúvel.

Não, Júlio
 Não pode transar

Porque você agora é positivo
 Não, Júlio
 Não vai namorar
 Por que quem vai querer lidar com isso?
 Não, Júlio
 A vida acabou
 Você nunca mais vai pra rua, balada, sair pra beber.
 Esquece
 Não, Júlio
 Não vai desistir
 Viver começa daqui pra frente
 Não, Júlio.
 Você vai contar
 Você não vai viver como ele
 Não, Júlio, não vai esconder
 Você vai fazer diferente do que ele fez com você.
 (MAIA, 2018)

A sequência de orações negativas assinala uma mudança que levará Júlio a uma nova postura. Seu corpo, agora afetado pelo hiv e por toda a formação discursiva que incide sobre esse acontecimento, será discursivizado sob um viés higienista: não se pode mais transar, namorar, ir pra rua, pra balada ou sair pra beber. É claro que todos esses enunciados não são fixos e rígidos, mas mutáveis ou modificáveis como os elementos de um mapa. Logo, não encontram embasamento para se sustentarem. Sabemos que alguém que vive com hiv pode sim namorar, transar e sair para se divertir. No entanto, é justamente o estranhamento decorrente da novidade (ROLNIK, 2017) que não permite ainda com que essa subjetividade se assente sobre um rede mais estável e calma. Apesar das séries discursivas que remontam ao acontecimento da aids nas décadas de 80 e 90 do século XX, Júlio encontra uma saída possível. Também assinalo como relevante essas séries discursivas ainda persistirem nos discursos mais recentes, afinal, por que esses mesmos discursos de abjeção quando poderiam haver novos enunciados condizentes com as subjetividades possíveis no dispositivo do hiv hoje?

Entre Tiago e Júlio, é representada uma relação de muita culpa e julgamento. Enunciados como "criminoso, culpado e irresponsável" são usados para tratar o comportamento

de Tiago em relação a Júlio no que se refere à transmissão do hiv. Mas vale lembrar que os acontecimentos na peça se passam mais dentro de um tempo psicológico do que cronológico. No entanto, o vírus em si não é o motivo apresentado por Júlio para ter se afastado. Ele argumentou que a razão pela qual se distanciou de Tiago e havia se afastado foi porque eles não tinham tido a oportunidade de conversar. Sentado no divã do psicólogo, ele processa e elabora todas ações que foram encenadas, mas que aconteceram, dentro da relação de verossimilhança no musical, apenas na cabeça de Tiago. Por fim, o protagonista termina cantando:

Existe parte de você em mim
 Há muitas partes de vocês em mim
 Afeto, abandono, saudades e cicatrizes
 Lembranças de dias de dor e dias felizes
 Eu olho a parte de você em mim
 E ando sempre com vocês em mim
 As partes circulam se penso que ando sozinho
 São pontos que quando ligados me apontam caminhos
 Lembro todo dia em você
 Lembro todo dia de você
 Penso todo dia em você
 Lembro todo dia de você
 Porque essa parte de mim não me abandona,
 Me acompanha, permanece, continua,
 Está comigo
 Mas não sou eu.
 (MAIA, 2018)

Ao fim da peça, depois do canto, seu terapeuta então lhe diz: “Boa sorte!”. As luzes se apagam, começam os aplausos e a peça chega ao fim.

Por mais que diferentes séries discursivas relacionadas àquilo que é abjeto ainda estejam presentes no processo de discursivização do sujeito que vive com hiv, como os discursos de culpa e os agenciamentos pelos quais se constroem categorias como o segredo e a confissão dentro da dramaturgia, os acontecimentos encenados acabam por mostrar que tais discursos são mais psicológicos e que partem da cabeça do próprio protagonista, do que na realidade adotada como consenso dentro da peça. Ainda assim, discursos de estigma e preconceito são recorrentes

dentro das relações de verossimilhança no enredo, mas a questão é que sempre há uma possibilidade de fuga, de não engessamento. Não se trata mais associar o hiv à morte e é justamente por relacioná-lo à vida que percebemos tantos conflitos serem emaranhados. Há um embate de discursos, uma luta para reafirmar algo que foi historicamente constituído e que está em processo de ressignificação. Esse embate ocorre entre o protagonista Tiago e os demais integrantes da peça. A questão da confissão, por exemplo, é uma cobrança que parte de quase todas as personagens. Neste momento, trago Foucault para lembrar que a confissão foi uma das práticas açambarcadas pelo dispositivo da sexualidade, sendo que:

na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas [...] confessam-se passados e sonhos, confessa-se a infância, confessam-se as próprias doenças e misérias; [...] confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama. (FOUCAULT, 1993, p. 59)

Apesar de tão presente em nossas práticas de subjetivação, a confissão aparece como “efeito de um poder que nos coage” (FOUCAULT, 1993, p. 59). Entretanto, o filósofo comenta que não a percebemos assim. Isso porque para Foucault “A confissão libera, o poder reduz ao silêncio; a verdade não pertence à ordem do poder mas tem um parentesco originário com a liberdade” (FOUCAULT, 1993, p. 60). Mas mesmo que tenhamos a impressão de que ela é um mecanismo tido como libertador, justamente por possibilitar a quebra com o silêncio e o alcance com a verdade sobre nós mesmos, o francês aponta para a necessidade de enxergarmos que sua produção “é inteiramente infiltrada pelas relações de poder” (FOUCAULT, 1993, p. 60). Para Foucault, “[...] a confissão foi, e permanece ainda hoje, a matriz geral que rege a produção do discurso verdadeiro sobre o sexo” (FOUCAULT, 1993, p.60).

Ao trazer discursos como a carga viral indetectável, as polêmicas envolvidas na necessidade, ou não, da confissão e as próprias reviravoltas que ocorrem no interior das ações vivenciadas pelas personagens, somos levados a dizer que há uma nova condição de aparecimento de enunciados que contribuem para o surgimento de novos discursos acerca do sujeito soropositivo. No entanto, ainda prevalece os preceitos da verdade biotecnodiscursiva que aponta Butturi Junior (2019), tendo em vista principalmente que, para pertencer a categoria de um portador do hiv, deve-se aderir à medicação, confessar-se ao parceiro e à sociedade e reafirmar-se como não sendo mais um risco, apesar dos efeitos colaterais e de toda memória que ainda incide sobre a existência de discursos ultrapassados e estigmatizantes.

A riqueza da peça *Lembro todo dia de você*, entendida como um arquivo e percebida dentro de uma arqueogenealogia foucaultiana, pode ser compreendida como fundamental e

necessária para a produção de novos discursos e agenciamentos que permitem com que, ao sujeito portador do vírus hiv, seja conferido o direito de exercer sua existência a partir de novas possibilidades subjetivas. Entender os deslocamentos que ocorrem desde o advento da aids como necessários para as transformações que desejamos são importantes para que, assim como Tiago na história, outras pessoas também sejam capazes de lutar para que suas narrativas não se limitem à imposição de preconceitos e de visões de mundo pautadas em discursos ultrapassados e que nada contribuem para as novas existências possíveis a esses sujeitos.

Ainda no que se refere ao aspecto da confissão, trago as considerações de Candiottto (2007), que falará dos enunciados que dão margem para formações discursivas responsáveis por categorizar sujeitos como vítimas e culpados a partir do caráter ambíguo e disciplinador da confissão, que se materializa, sobretudo, pela sujeição a um regime de verdade.

Os diversos momentos em que Tiago se vê obrigado, ou não, a contar sobre sua sorologia revelam não apenas os regimes de verdade sobre o hiv e a aids, mas, principalmente, o quanto se está submisso a eles, uma vez que os sujeitos estão limitados pelas condições possíveis do dispositivo.

Ao apontar para as condições em que os modos de verificação emergem na história, Candiottto (2007) nos mostra como as práticas confessionais revelam a sujeição da subjetividade como efeito de poder. Ao enunciar a sua própria verdade, o sujeito configura seu processo de subjetivação mediante uma relação de poder e de sujeição a um modo de verificação elaborada historicamente.

Assim, por mais que na modernidade tenha ocorrido a associação da confissão à tentativa de cura para doenças em geral ou à libertação da sexualidade reprimida, ela também atua como um mecanismo de sujeição dos indivíduos.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho contribuiu para a compreensão dos dispositivos do hiv e da aids no Brasil por meio de análise discursiva não apenas dos musicais estudados – *Lembro todo dia de você* e *Brenda Lee* – mas também por meio dos escritos, sobretudo de Michel Foucault, necessários ao entendimento do vírus, uma vez que se trata de um acontecimento do campo da biopolítica, cujas reverberações acometem diretamente as pessoas que vivem com hiv, tendo em vista a relação exposta por Foucault entre saber, poder e as práticas de si. Diante dos regimes de verdade, das formas de governamentalidade e dos diferentes modos de constituição dos sujeitos, cuja rede é formada a partir da intensa produção discursiva que ocorre após a notificação dos primeiros casos de aids ainda no início da década de 1980 e que vai se transformando juntamente com os deslocamentos nos dispositivos – como a cisão que permitiu o hiv ser visto como um fenômeno crônico e não mais como uma sentença de morte, sobretudo a partir do surgimento da TARV em meados de 1990 – percebe-se o surgimento de novas formações discursivas, provenientes de condições de aparecimento dos enunciados diferentes das de 30 anos atrás.

É importante ressaltar que ao me interessar pelo enunciado como possibilidade de análise, eu averigui, de acordo com o método arqueológico exposto por Foucault em sua *Arqueologia do saber*, a materialidade da língua inserida em suas condições históricas de aparecimento. Assim, ao olhar para as formações discursivas que percebia nos musicais analisados e ao organizá-las em séries, percebendo sua dispersão ou regularidade, podia entender de que modo os discursos iam se modificando no dispositivo. *Brenda Lee e o palácio das princesas* é um ótimo exemplo para compreendermos o dispositivo pré-TARV, que considero enquanto pesquisador como sendo o início do acontecimento da aids até o advento da medicação antirretroviral usada para conter o vírus e permitir a construção de um regime de verdade acerca do hiv enquanto doença crônica, sendo que *Lembro todo dia de você* é um musical contemporâneo dos dias atuais e permite o acesso aos enunciados do período pós-TARV, do surgimento da medicação antirretroviral até hoje, sendo assim, possibilita compreendermos de que modo novas condições de aparecimento originaram novos enunciados e de que modos esses enunciados refletem, por sua vez, todo um campo de construção de saber, que se apoia nos regimes de verdade edificados em diferentes campos do conhecimento, os

modos de organização do poder, e aí entendendo o poder não como o imperativo de algo maior sobre si, mas sim como o modo pelo qual se é governado, e as práticas de si.

A dramaturgia pode ser compreendida, desde Aristóteles, em sua Poética, quando pensou a tragédia grega, como mimética e catártica, ou seja, como algo que imita e, ao representar, permite a purificação dos males. O teatro imita a vida. A dramaturgia musical se caracteriza como um teatro que recorre também à linguagem da música e da dança para contar a história, assim como ocorria na tragédia, gênero estudado pelo filósofo grego. A plateia que assiste, muitas vezes, ao se ver representada, é capaz de compreender as próprias dores, processar os próprios sentimentos, podem educarem-se, auto conhecerem-se, pois como já dizia Foucault, o exame da consciência pode ser uma das formas pelas quais se pratica a aleturgia, a prática de falar a verdade sobre si. Uma das coisas que mais me chamou a atenção enquanto pesquisador foi, na entrevista que fiz com o compositor de ambas as peças analisadas, o pianista Rafa Miranda, quando ele me disse que durante a exibição de *Lembro todo dia de você* muitas pessoas o procuravam para dizer o quanto aquela peça tinha sido fundamental: tratava-se de filhos que levavam suas mães para que elas pudessem compreender diferentemente a aids e parceiros que esperavam o fim da peça para revelarem o estado de suas sorologias. Todos esses modos de prática de si, essas maneiras de falarem sobre si a partir dos enunciados representados no espetáculo, mas que imitam a vida real, permitem a compreensão do que foi e do que é a aids.

Mais que isso, os discursos veiculados no texto dramático permite-nos compreender o hiv e a aids historicamente, desde a formação dos primeiros enunciados usados para falar sobre o vírus, que remontam à estigmatização de certos grupos, comunidades e sujeitos, como se percebeu em *Brenda Lee e o palácio das princesas*, em que vimos toda uma formação discursiva que associava a travestilidade e a transexualidade à abjeção. Sujeitas à violência, a falta de amparo psicossocial e de saúde por parte do Estado, sem conseguirem tirar documento ou trabalho de carteira assinada, seus destinos eram traçados nas ruas noturnas de São Paulo da década de 1980. Violentadas por policiais, pois havia operações que tornavam legal a caça às travestis, como foi o caso da Operação Tarântula, percebeu-se na peça muitos enunciados que imitavam o drama dessas mulheres destinadas à abjeção. No entanto, assim como Foucault esclarece acerca do poder, que não é totalitário, mas sim presente em vários pequenos focos de poder, a aids não conseguiu exterminar a população travesti e transexual no Brasil, por mais que fosse esse o objetivo naturalizado em uma sociedade marcada por políticas higienistas, ainda mais se tratando de corpos homossexuais, transexuais, de prostitutas e usuários de droga.

Não que a aids não afetasse heterossexuais da elite, pelo contrário, mas houve a ainda há a insistência por discursos moralistas de culpabilização de sujeitos em decorrência, talvez, dos princípios da hereditariedade e de manutenção de certos corpos como bons ou superiores. Mas talvez o que mais se destaque em *Brenda Lee e o palácio das princesas* são os discursos de resistência da pernambucana que criou uma casa de apoio para acolher travestis vitimadas pela aids numa época em que algumas chegaram até a morrer na porta de hospitais por falta de atendimento.

Já *Lembro todo dia de você* possibilita o acesso aos enunciados do período pós-TARV por meio dos acontecimentos que se passam com o protagonista, um jovem gay que se descobre hiv positivo. Na peça vemos muitos enunciados que se remetem ao cuidado de si. Diferentemente de Brenda Lee e suas amigas, que tinham o direito ao cuidado de si negligenciado, com o protagonista de *Lembro*, um jovem gay branco com uma condição suficiente de vida, percebe-se a manutenção constante do cuidado de si, materializada por meio de exames, consultas ao médico, questionários, estratégias biomédicas de disciplinarização dos corpos, além claro, do mecanismo da aleturgia e da parresia tal qual discutidos por Foucault, ou seja, a confissão, que pode ser interpretada tanto a partir da polivalência tática dos discursos quanto como libertação e cura, como mecanismo de autocontrole.

Em ambos os casos, constatou-se deslocamentos entre os dispositivos do hiv e da aids, que permitiram novas condições de aparecimento de enunciados, em que, ao invés da temática da morte da finitude, tão presente nos discursos sobre a aids no período pré-TARV, observou-se o conflito em lidar com o hiv em vida, tendo em vista que em *Lembro todo dia de você* percebemos enunciados que estão muito mais relacionados à dificuldade de adaptação aos remédios, ou a própria ambiguidade da confissão, vista ora como salvação, ora como controle. Isso porque de acordo com os princípios de governamentalidade, tendo em vista o caráter biopolítico no qual se inscreve o acontecimento da aids, os corpos que serão cuidados e priorizados serão aqueles que aderirem às medicações, que fizerem frequentemente consultas e exames, que indetectarem suas cargas virais para prevenirem-se de infecções oportunistas, mas também para não permitirem a infecção de novos corpos, num controle social que começa pela regulação no corpo do indivíduo.

Em meu mestrado em Linguística, também aqui na Universidade Federal de Santa Catarina, me voltei a uma série de textos literários com o intuito de compreender esses deslocamentos naquilo que configurei como sendo uma ressignificação discursiva. Desta vez, em meu doutorado, reconheço também a existência dos deslocamentos que vão da morte à vida,

da finitude à cronicidade, assim como as diferentes lutas pelo fim do estigma e do preconceito com relação ao hiv, mas vou um pouco além. Ao me propor a estudar o espetáculo musical como produtor de um regime de verdade, uma vez que o teatro imita a vida e traz em cena a voz de médicos, pais, mães, parceiros, amigos etc, busquei compreender o modo a arte capta todas as tensões expostas no dispositivo, problematizando-as e permitindo novas formas de cuidado de si.

Em ambos os textos, acessar vozes como as de Hebert Daniel, Néstor Perlonguer, Susan Sontag, Richard Parker, assim como investigar o debate que se estabelece atualmente, por meio do trabalho desenvolvido por Butturi Junior, sob à luz de todo o trabalho foucaultiano que orientou as análises, assim como a arte de Fernanda Maia, que escreveu o texto de ambas as peças, e Rafa Miranda, que compôs a parte melódica e harmônica das canções, são elementares no sentido de fornecerem debate e compreensão sobre o impacto do hiv na vida desses sujeitos. Não vivemos mais em tempos de militância de grupos como o ACT UP, por exemplo, que pressionaram as instituições exigindo, além de remédios eficientes e que não fossem tóxicos, respeito e condições dignas às pessoas que se infectaram pelo hiv. Atualmente, por mais que o avanço de tecnologias como a PREP e a PEP, ou a própria TARV, sejam fundamentais por permitirem com que esses sujeitos continuem vivos e sofram menos estigma, ainda não percebemos naturalizado na sociedade ou no discurso científico a possibilidade de cura acessível a todos, a possibilidade de livrarem-se dos limites do dispositivo, a possibilidade de deixarem de ser corpos medicados.

Pensar o acontecimento da aids e o processo de discursivização em torno dele foi um desafio instigante, pois é impossível tratar deste acontecimento sem se ater às histórias das inúmeras pessoas que vivem com o vírus. As histórias contadas sobre o hiv e a aids são enredos que estabelecem similaridades com diferentes formações discursivas ao longo da história. Das grandes segregações, dos períodos de turbulência e pânico moral, das lições aprendidas com os exemplos de resistência e de luta das pessoas que continuaram apesar de todas as adversidades, o que podemos apreender? Que talvez possamos nos deslocar, assim como os acontecimentos no tempo, por diferentes possibilidades de subjetivação. Afinal, não somos tão presos aos discursos que acreditávamos serem totalizadores de nossa subjetividade, tampouco livres o suficiente para nos alienar das formas de governo que nos regem.

REFERÊNCIAS

- ABIA. Em nota de repúdio, ABIA e GTPI denunciam desmonte da resposta brasileira ao HIV. **Agência Aids**, 2022. Disponível em: <https://agenciaaids.com.br/noticia/em-nota-de-repudio-abia-e-gtpi-denunciam-desmonte-da-resposta-brasileira-ao-hiv/>. Acesso em: 19 maio 2023.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é dispositivo. In: _____. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Edição da fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- _____. **Política**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BASTOS, Vinicius; OLIVEIRA, Moisés. Figuras do HIV: efeitos da diferença em uma confusa encruzilhada monstruosa. **Simpósio Internacional em Educação Sexual**, Universidade Estadual de Londrina, 2017.
- BENVENISTE, E. **Problemas de lingüística geral I**. Campinas: Pontes, 1988. [Trad. bras. de Problèmes de linguistique générale I, 1966.].
- BRASIL. **Protocolo Clínico e Diretrizes Terapêuticas para Manejo da infecção pelo HIV em adultos**. 2013. Disponível em: https://www.gov.br/aids/pt-br/centrais-de-conteudo/pcdts/2013/hiv-aids/pcdt_manejo_adulto_12_2018_web.pdf/view. Acesso em: 24 maio 2023.
- BUTTURI JUNIOR, A. A autoria, o dispositivo e a ética: os limites da (des)subjetivação na escrita. **Alfa**, São Paulo, v. 60, n. 3, p. 507-530, 2016.
- _____. O hiv, o ciborgue, o tecnobiodiscursivo. **Trabalho em Linguística Aplicada**, v. 58, p. 637-657, 2019.
- _____. A polivalência tática dos discursos sobre a soropositividade e os dispositivos do fast foda. **Cadernos discursivos**, v. 1, p. 21-39, 2020.
- CANDIOTTO, Cesar. Verdade, confissão e desejo em Foucault. **Revista observaciones filosóficas**. Valparaíso (Chile), v. 1, n.4 , p.1-10, 2007.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. . Acesso em: 24 maio 2023.
- CARVALHO, A. F. de. **História e subjetividade no pensamento de Michel Foucault**. 2007. 242f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CARVALHO, Vinicius Lucas. Madonna queer: teoria queer e representatividade LGBT na biografia de cinquenta anos do maior ídolo da música pop. Gênero, direitos humanos e

ativismos. **Atas do V congresso internacional em estudos culturais**. 2016. Disponível em: <https://docplayer.com.br/25043459-Madonna-queer-teoria-queer-e-representatividade-lgbt-na-biografia-de-cinquenta-anos-do-maior-idolo-da-musica-pop.html> Acesso em: 24 maio 2023.

CAVALCANTI, Céu; BARBOSA, Roberta; BICALHO, Pedro Paulo. “Os tentáculos da tarântula: Abjeção e necropolítica em operações policiais a travestis no Brasil pós-redemocratização”. **Psicologia: Ciência e Profissão**, vol. 38, n. spe2, pp. 175-191, 2018.

CÔRREA, Alessandra. O paciente que se livrou do HIV após 31 anos com o vírus e agora decidiu contar sua história. **BBC News Brasil**, 21 abr. 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c19030ynw41o>. Acesso em: 22 maio 2023.

DANIEL, Hebert; PARKER, Richard. **Aids: a terceira epidemia: ensaios e tentativas**. 2ª ed. ABIA: 2018.

FREITAS, Nívia Magalhães da Silva; GONÇALVES, Terezinha Valim Oliver. Práticas Teatrais e o Ensino de Ciências: o teatro jornal na abordagem da temática do lixo. **Educar em Revista**, Curitiba, Brasil, v. 34, n. 68, p. 199-216, mar./abr. 2018.

FOUCAULT, Michael. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 8. Ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008.

_____. **A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2021b.

_____. **A ordem do discurso**. 8. ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio: São Paulo: Loyola, 2002.

_____. **Do governo dos vivos: Curso no Collège de France, 1979-1980**. São Paulo: Achiamé, 2009.

_____. **Microfísica do Poder**. Tradução e organização Roberto Machado. 28. ed. São Paulo: Graal, 2021.

_____. **Em defesa da sociedade: curso no college de France (1975-1976)**. Trad. Maria Ermentia Galvão: São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 7. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

_____. **História da sexualidade III: o cuidado de si**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 8ª ed. São Paulo: Graal, 2005.

GOMES, Pedro Henrique. Brasileiro pula em esgoto e não acontece nada, diz Bolsonaro em alusão a infecção pelo coronavírus. **G1 – Política**. 26 mar. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/03/26/brasileiro-pula-em-esgoto-e-nao-acontece-nada-diz-bolsonaro-em-alusao-a-infeccao-pelo-coronavirus.ghtml>. Acesso em: 22 maio 2023.

GONÇALVES, Maria Eugênia. Musical sobre Brenda Lee vence o prêmio Bibi Ferreira de teatro. **Híbrida**, 2022. Disponível em: <https://revistahibrida.com.br/teatro/brenda-lee-bibi-ferreira/>. Acesso em: 20 set. 2023.

HADDEFINIR, Henrique. Pose encerra sua trajetória com muito drama, emoção e otimismo. **Omelete**, 2021. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/series-tv/criticas/critica-pose-final>. Acesso em: 24 maio. 2023.

INÁCIO, Emerson. Carga zerada: HIV/AIDS, discurso, desgaste, cultura. **Via atlântica**, n.29. São Paulo: 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/118885/118183>. Acesso em: 25 mar. 2023.

KOTSCHO, Ricardo. Travestis moram há seis meses no “castelo das bruxas” do Bexiga. **Folha de São Paulo**, 12 abr. 1986, p. 23. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/>>. Acesso em: jan. 2021.

KRUPPA, Sonia. Portalla; VOLTAS, Fernanda Quatorze. O Teatro na Formação dos Educandos: as percepções dos educadores de um centro educacional unificado (CEU) da cidade de São Paulo. **Revista e-Curriculum**, São Paulo, v. 14, n. 01, p. 307-331 jan./mar. 2016.

KUHNERT, Duda. Nas artes. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LORENZINI, Daniele. Foucault, regimes de verdade e a construção do sujeito. **Varia e dossiê especial III Jornada de ética e filosofia política: os fins da política**. V.2 N.37 (2020) Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/172518>. Acesso em: 20 Maio 2023.

MAIA, Fernanda. **Brenda Lee e o palácio das princesas**. Musical. São Paulo, 2021.

MAIA, Fernanda. **Lembro todo dia de você**. Musical. São Paulo, 2018.

MATTOS, Renan Santos. O mal do século: a aids e o rock brasil. In: **SEMINÁRIO INTERNACIONAL: HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE**, 1., 2011, Florianópolis. Anais. Florianópolis: Udesc, 2011. p. 1-19. Disponível em:

<http://eventos.udesc.br/ocs/index.php/STPII/stpi/paper/viewFile/262/181>. Acesso em: 16 dez. 2020.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto**. Traducción y edición a cargo de Elisabeth Falomir Archambault. Melusina, 2011.

MENDEL, Gideon. The Ward – Revisted (1993). 19 jan. 2023. Instagram: **@culturainquieta**. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CnmQitxsHIT/>. Acesso em: 21 maio 2023.

MOTA, Marcus. Dramaturgia musical: variações em torno de sua redefinição. **Música em contexto**, 13, no.2, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/30075>. Acesso em: maio 2023.

NICOLAU, Marcio Almeida. Brenda Lee e o acontecimento discursivo da aids. Década de 1980 em São Paulo. **Revista Ágora**, v. 32, n. 1, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/agora/article/view/34145>. Acesso em: 25 set. 2023.

NUNES, Arthur. **A resignificação discursiva do hiv e a (des)subjetivação do sujeito soropositivo**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Florianópolis, 2018.

_____. Análise discursiva de postagens sobre a questão de classes no Brasil durante a pandemia Covid-19. **Letra magna**, São Paulo, ano 16. N.26, 2020.

_____. **O coro em sua representação contraditória e intensificadora no palco da tragédia grega**. 2010. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade de Taubaté, Taubaté, 2010.

PEDROSO, Mateus Fachin; GUIMARÃES, Raul Borges. Geografia do HIV/ Aids entre falas: análise do discurso de jovens soropositivos em Presidente Prudente/ sp. **Hygeia - Revista Brasileira de Geografia Médica e da Saúde**, Universidade Federal de Uberlândia, v. 17, p. 121-132, jan. 2019.

PRECIADO, Paul B. **Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

PERLONGHER, N. **O que é AIDS**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

POLLACK, Michael. **Os homossexuais e a AIDS: sociologia de uma epidemia**. Trad. Paula Rosas. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

RISSO, Gabrielle. **Teatro em escala**. Disponível em: <https://teatroemescala.com/2019/08/15/teatro-de-revista/>. Acesso em: 20 set. 2023.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade contemporânea**: Crise da Identidade Moderna. 20+17. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QNrXkFWtL2s&t=1126s>. Acesso em: 22 dez. 2020.

RUBIM, Mirna. Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional. **Revista Poiésis**, n 16, 2010. Disponível em: <http://docplayer.com.br/10212141-Teatro-musical-contemporaneo-no-brasil-sonho-realidade-e-formacao-profissional-mirna-rubim-1.html>. Acesso em: 25 maio 2023.

SEVERO, Ricardo. Em Busca de Uma Dramaturgia Brasileira de Musicais. 2013. **Revista A/LJBERTO**, n. 4, 2013. Disponível em: <https://pt.linkedin.com/pulse/em-busca-de-uma-dramaturgia-brasileira-musicais-ricardo-severo>. Acesso em: 25 maio 2023.

SONTAG, Suzan. **A doença como metáfora e Aids e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TEMPORADA DE CAÇA. Direção: Rita Moreira. Brasil: 1988. VHS.

TERTO JR, VERIANO. Uma História do Movimento Social de ONGs AIDS – conquistas atuais e desafios para o futuro. In: LEITE, Vanessa (org.). **Respostas à AIDS no Brasil**: aprimorando o debate iii [livro eletrônico]. Rio de Janeiro: Abia, 2020. p. 12-20.

UNAIDS. **Intedectável=Intransmissível**. 2018. Disponível em: <https://unaid.org.br/2018/07/indetetectavel-intransmissivel/>. Acesso em: 22 maio 2023.

UOL. Cláudia Raia apresenta musical Cabaret na última semifinal do Talentos. **Uol Entretenimento**, 21 out. 2020. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2020/10/21/208_claudia-raia-apresenta-musical-cabaret-na-ultima-semifinal-do-talentos.html. Acesso em: 20 set. 2023.

VASCONCELOS, Rico. A importância de se ter um Departamento de HIV/ Aids no Ministério da Saúde. **Agência Aids**, 6 jan. 2023. Disponível em: <https://agenciaaids.com.br/noticia/rico-vasconcelos-uol-a-importancia-de-se-ter-um-departamento-de-hiv-aids-no-ministerio-da-saude/>. Acesso em: 25 maio 2023.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-DAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

XAVIER, Karime. Caixa Cultural cancela peça sobre gay soropositivo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 de out. de 2019. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/caixa-cultural-cancela-peca-sobre-gay-soropositivo.shtml>. Acesso em: 31 out. 2021.

APÊNDICE – ENTREVISTA COM RAFA MIRANDA

Parte 1

Arthur Nunes: Bom, hoje estou fazendo a primeira entrevista com Rafa Miranda, que é o compositor das músicas que foram executadas no musical *Lembro todo dia de você*. Ele vai falar um pouquinho para a gente, hoje, tanto sobre a peça quanto sobre a questão da arte falando sobre hiv e aids, que é sobre esse potencial da arte para falar sobre o vírus e o quanto é importante isso também, né? Quanto é importante a gente ter um entretenimento voltado para essas questões, tendo em vista que o teatro e a música também são formas de educar e de conscientizar as pessoas, mas deixa eu começar me apresentando, Rafa. Meu nome é Arthur, eu sou do interior de São Paulo, sou de Taubaté, na verdade. E atualmente eu moro em Biguaçu, que é na grande Florianópolis. Desde 2016 eu vim para cá para fazer meu mestrado. Eu tenho graduação em Letras, fiz meu mestrado em Linguística, terminei meu mestrado e comecei meu doutorado também na área de Linguística. Desde 2016, eu pesquiso sobre hiv e aids. Na minha dissertação, eu fiz uma pesquisa sobre como a literatura falava sobre o vírus. Então eu fui atrás de rom

ances, relatos autobiográficos, HQs, poemas e diversos tipos de textos literários que trouxessem um pouco dessa vivência, né, tanto de escritores soropositivos, como de pessoas que não tinham necessariamente o vírus, mas que viviam com hiv e por isso decidiram tratar isso nas suas produções. Agora, no meu doutorado, eu quero estudar o hiv e a aids a partir do campo da arte, mas principalmente a partir da música, porque eu tenho um histórico também enquanto músico, eu estudei em escola de música, estudei violoncelo por quase seis anos, terminei agora meu curso de musicoterapia e, no meu doutorado, a minha teoria é voltada para a filosofia, procuro desenvolver um estudo teórico acerca da sensação, do potencial da arte e do modo como a música se articula com as questões da nossa subjetividade, então é por esse motivo que eu achei muito interessante o seu trabalho. Eu tive contato, pela primeira vez, com essa peça, por meio de uma notícia da Folha de São Paulo, que publicou um texto de uma censura acerca da peça e que ocorreu já no governo Bolsonaro. Foi uma censura no sentido de que tinha sido liberado uma verba, né? Mas foi cancelado, uma coisa assim, depois você pode até falar um pouco melhor sobre isso, e daí esse foi meu primeiro contato, e depois de pesquisar mais a fundo

músicas que tratassem a questão do hiv e da aids, eu cheguei então nesse musical e, ao perceber que o musical tratava da história de um jovem gay e soropositivo, é que eu fui ligar os pontos e percebi que foi o mesmo musical que foi censurado daquela vez. Então consegui seu contato, hoje em dia é tudo mais fácil com as redes. E eu gostaria que você começasse falando, por favor, sobre como surgiu a proposta de compor essa peça? Qual foi a inspiração? Conta um pouquinho da sua história com essa peça, por favor.

Rafa Miranda: é o seguinte, eu, depois de muito tempo passando por um longo processo de desconstrução de estigmas, inverdades, um processo de desconstrução com relação ao hiv, um processo pessoal, eu me dei conta, nesse processo, de que as coisas das quais eu estava trabalhando eram dissolução de culpa, a ideia de ser responsável pelo próprio corpo e uma série de coisas no nível pessoal, então eu falei, “gente, mas quem mais está falando sobre isso? Deixa eu procurar.” e fui atrás e começou a me bater um certo desespero porque na época que eu fui fazer essa pesquisa, na época que eu passei por esse processo, foi curioso porque foi exatamente quando começou a ter uma saída, entre aspas, uma certa saída de armário de outros artistas com relação ao acontecimento, outras pessoas começaram a sentir necessidade de começar a falar sobre o hiv, então esse ímpeto de falar “não, eu preciso falar sobre isso, eu preciso de alguma forma falar sobre essa sensação, para que outras pessoas não passem pela mesma sensação que eu estava passando”, essa sensação de solidão, você acha que só você tá passando por aquilo, que ninguém vai querer...né? e aí eu falava muito com essa minha amiga, a gente trabalhava junto já e eles têm o núcleo experimental, a Fernanda, o Zé Henrique e o Paulo, que é esse grupo de teatro daqui de São Paulo. São os meus amigos, eu conversava muito com a Fernanda, falava que queria muito escrever sobre hiv, queria muito falar sobre hiv, não se falavam as coisas, eu tinha acabado de descobrir a coisa do ser indetectável/intransmissível. Então é isso. Começou toda essa campanha mundial que já existia e aqui no Brasil não tinha chegado e quando eu descobri essa informação fiquei muito puto, falei “gente, por que a gente não tá falando sobre isso? Por que isso não está sendo dito?” Então esse ímpeto estava sendo alimentado...

Arthur Nunes: Uma necessidade de falar sobre, né?

Rafa Miranda: não só isso, uma necessidade de falar sobre, mas falar sobre um outro ponto de vista, porque quando a gente conversava sobre isso, eu falava que queria muito escrever um musical, eles falaram “bom, vamos fazer o seguinte, vamos colocar no edital de fomento de teatro”, no projeto sobre juventude que tinha na época e nesse projeto a gente escreveu um

texto sobre hiv, um texto sobre o ponto de vista de um jovem soropositivo e depois de um tempo a gente foi contemplado com esse momento e a gente falou “tá, a gente vai escrever” e aí eu fiquei felicíssimo e eu falei “bom, eu vou começar a fazer minha pesquisa”, então eu fui atrás de tudo que já tinha sido escrito, tudo que já tinha sido feito de peça de música, fui atrás de todas as informações de musicais principalmente E aí me deparei que não existia um musical com músicas originais falando sobre hiv e eu falei “nossa, como assim?” e até mesmo nos filmes não tinha um olhar atual sobre essa questão.

Arthur Nunes: Sim e parece que houve lá na década de 90 uma produção muito grande, até um pouco por aquela necessidade de processar o que foi o acontecimento da aids, né? Mas hoje em dia parece que surgiu a TARV e tudo se resolveu, e ocorreu um silenciamento das pessoas. Parece que agora que estão nesse movimento de voltarem a falar sobre o que é o viver com hiv hoje em dia, porque tem-se a ideia um pouco de que está tudo bem, mas não, as coisas precisam ser discutidas.

Rafa Miranda: Olha, eu não acho que as pessoas entraram com a TARV e está tudo bem, eu acho que não foi essa a questão, acho que é uma questão mais política que isso, eu acho que existe realmente um posicionamento do governo em relação a não ter investimento em campanha, em acolhimento, tanto é que se você pesquisar na linha do tempo eu acho que começou a entrar em 2014 ou 2016, e eu posso estar errado, mas foi quando começaram a pensar “bom, vamos mudar todo protocolo, quando a pessoa recebe diagnóstico, você vai começar diretamente com a TARV e as pessoas fazem teste na hora e quem vai fazer o teste em você vai ser um assistente social, um psicólogo, médico, que vai ler o seu resultado, vai te dar todas as informações e acolhimento que você precisa.” Imagina, 2014 foi ontem, então é muito recente.

Arthur Nunes: Sim, claro e com certeza e eu concordo muito com o que você diz com essa omissão por parte das instituições governamentais em promover políticas de acolhimento porque tem-se a seguinte ideia: “nós cumprimos nossa função em liberar a medicação da pessoa, ela pega o remédio e o tratamento se limita um pouco isso”, não?

Rafa Miranda: mas acho que o problema do hiv hoje, assim, claro, a gente tem várias frentes, mas eu branco, classe média, moro em São Paulo, mas sobre o meu ponto de vista é social, um problema social total.

Arthur Nunes: Mas, então, desculpa te interromper, então teve um edital e você falou “bom, então eu vou me inscrever”, aí você fez essa pesquisa e você encontrou, na verdade, você disse

que não encontrou musical nenhum, mas você chegou encontrar peça de teatro, produções musicais voltadas para esse tema?

Rafa Miranda: em musical você vai ter coisas em que o hiv existe, mas ele não é o fio condutor do espetáculo, como em alguns espetáculos que tinham hiv como personagem, mas na minha cabeça, o hiv tem que ser protagonista no espetáculo, né? E quem escreveu a peça foi a Fernanda, porque eu não sei escrever o espetáculo, quem sabe escrever a Fernanda, né? Ela é dramaturga, então eu fiquei como compositor, ela escreveu, e aí eu fui fazer essa pesquisa para ver o que já tinha sido feito e como já tinha sido feito e mesmo as produções recentes sobre o hiv ainda falam sobre a década de 80 e 90, como ocorre com o Dallas.

Artur Nunes: eu assisti, é muito bom.

Rafa Miranda: sim, muito bom.

Artur Nunes: você assistiu *120 batimentos por minuto*? É um filme francês excelente, fantástico.

Rafa Miranda: sim, é lindo. Tem um outro, eu amo esse filme, chama-se *The normal heart* e tem uma série, eu não sei se você chegou assistir, *Looking*. Assista, é a primeira série que fala sobre Prep, é a primeira e acho que é única. Quando eu vi isso, eu falei “meu Deus, que animal, que foda, que legal e fala justamente sobre um casal que estava tendo uma relação e o cara ficou desesperado porque não rolou a camisinha e aí o parceiro falou “Olha, tem Prep”, como assim? “Você não sabe disso? Vamos lá, eu te levo” e aquilo é colocado na série com uma leveza muito gostosa e é claro que esse tema não é o protagonista da peça mas isso aparecer mexeu muito comigo.

Arthur Nunes: Tipo, você vê uma questão, mas sendo tratada não de modo sensacionalista, mas de modo natural, porque eu acho que essa é a questão do hiv também. A gente se sente bem quando a gente vê um acontecimento como esse. A gente fica tranquilo no caso da Prep, por ver que isso traz um alívio, uma leveza maior para um problema que era tratado de modo muito sensacionalista, muito pesado também.

Rafa Miranda: É essa mesma sensação que eu e a Fernanda tínhamos, a gente não queria escrever uma peça panfletária, a gente queria falar sobre as aflições, o lado humano, porque é isso que interessa. Isso foi bem curioso, eu estava ansiosíssimo eu estava tendo várias ideias e pensando e articulando. Eu estava em um processo terapêutico ainda e para me ajudar tanto na terapia quanto na história do musical a necessidade que eu tinha era de conhecer outras histórias,

outras pessoas, para ver como que eles lidaram com as questões, para ver se existe um ponto de congruência, pontos diferentes, então marquei entrevistas, foi amigos de amigos conhecidos, o que fazer numa entrevista? então a gente sentava e batia um papo: “ então, como é que foi para você? E é muito curioso porque é muito individual, cada um vive de um jeito muito individual, o processo é muito personalizado, mas tem coisas que são muito comuns, a sensação de solidão, a sensação de perda, é muito comum com aquelas pessoas que eu conversei, eu não sei se isso é uma questão de geração. Quais são os fatores que influenciam isso, mas houve pontos muito comuns, tem gente que foi muito rápida pra se resolver, pra procurar informação e teve gente que demorou mais tempo. Eu demorei muitos anos para ir atrás de informação, eu passei muito tempo numa fase de negação, numa fase de repulsa, de afastamento, enfim, e aí a gente começou a escrever e começou a trilhar um caminho, eu quero um caminho de falar sobre os afetos, sobre afetividade, sobre o como hiv para ele era algo que contaminava todas as relações dele e sobre o quanto ele viu sobre esse aspecto, é isso basicamente.

Artur Nunes: que interessante e que bom que vocês tiveram essa luz, essa iluminação para decidir “bom, vamos escrever sobre isso”, porque isso que eu acho bacana, saber que, para além de tudo que a peça representou quando foi encenada, agora estou eu aqui falando sobre ela em minha tese e esse arquivo ficará registrado numa biblioteca.

Rafa Miranda: e tem uma outra coisa super interessante, que, assim, quando a gente chegou, a gente escreveu o espetáculo em 2016, aí quando a gente estava escrevendo, a gente falava na peça de muita coisa que faz parte do passado, então essa foi uma questão. Já não se falava mais sobre o hiv da forma como os acontecimentos na peça se sucediam. Então tínhamos um receio, por que até que ponto você está reforçando o estigma e até que ponto aquilo é importante para você entender como pensa o personagem naquele momento, como é que você se coloca no lugar daquela pessoa que está passando por aquela situação.

Artur Nunes: sim, que interessante. É realmente tentar olhar a situação do lado de fora tendo essa preocupação com relação à qual discurso você veicula com a sua arte. Bom, mudando de assunto, eu achei o discurso médico muito marcado ali na peça, há uma cena em que o guri conversa com a médica, só que ela parece estar numa posição de juíza e é engraçado a gente perceber essas marcações: o que é um médico falando, o que que é um paciente falando, o que é a arte falando, a biomedicina falando...

Rafa Miranda: Então, porque nessa pesquisa que eu fiz com os médicos, os ganhos que eu tive foram vários, mas um é que eu comecei a enxergar o médico com outro ser humano que está na

nossa frente, que tem os mesmos problemas que a gente tem, um monte de preconceito, tem estigmas, então aquela médica é real, eu passei por aquela situação. Hoje em dia eu consigo entender que ela era preconceituosa, ela estava numa posição de juíza, exatamente como você falou.

Arthur Nunes: sim, uma posição de julgamento, né? Eu acho que este é o ponto importante: a gente perceber a medicina como mais uma instituição que produz os seus discursos e que não necessariamente condizem com o que de fato a coisa é. Saber questionar. Quando eu fui para o meu mestrado e comecei a estudar gênero, discutir gênero, eu falava “gente, mas nossa, se a gente quer mudar a violência obstétrica, por exemplo, ou o preconceito no posto de saúde, a gente tem que levar formação para esses profissionais, porque eles não têm obrigação de ter toda essa discussão que às vezes nós, que somos das humanas, temos”.

Rafa Miranda: ou seja, talvez o problema não é só o médico pelo médico, é a formação do médico que está completamente atrasada.

Parte 2

Arthur Nunes: Bom, então estamos iniciando a segunda parte da entrevista com o Rafa Miranda. Neste primeiro momento, a gente falou bastante sobre a peça, ele contextualizou como surgiu essa iniciativa de escrever *Lembro todo dia de você* e eu queria que você falasse um pouco agora sobre a recepção da peça. Primeiramente, eu gostaria que você falasse sobre o que aconteceu depois que o edital foi cancelado. Vocês continuaram tendo dinheiro? O que aconteceu para vocês poderem continuar com a peça em cartaz e, se por um lado, você teve esse conflito da perda de verba, como foi a recepção do público e da crítica com relação à peça.

Rafa Miranda: Nossa, é muita pergunta em uma só. Espera, eu vou começar falando do caso do Rio, que foi mais recente. Nesses editais, que são feitos por contrato, existe muita coisa envolvida juridicamente quando você lança o edital e esse era o edital da Caixa e o que aconteceu, a gente conseguiu edital e eles não podem rescindir, tem que ter uma justificativa. Quando a gente foi entregar o documento, eles tentaram de tudo para fazer com que o envio da documentação não desse certo, eles inventaram um monte de empecilho burocrático, eu não lembro exatamente. Quando foi um mês antes, eles falaram “Não, a gente vai precisar cancelar porque o teatro está com problema técnico.”

Arthur Nunes: Nossa, depois de já ter preparado o elenco, de já ter feito o ensaio, né?

Rafa Miranda: Mas, assim, eles já sabiam que a gente ia para lá, porque quando a gente pega um edital, a gente tem um ano da data que lançou edital para a realização do evento. E aí tem um prazo para realizar esse acontecimento. Então, eu acho que tem um ano da data que lança edital até a data em que o evento vai acontecer. A gente tinha por contrato seis apresentações para fazer lá na Caixa do Rio de Janeiro e aí você marca com teatro para ver agenda, para marcar as datas certinhas, então a data já tinha sido marcada há muito tempo e aí o Bolsonaro ganhou a eleição e as coisas começaram a ficar lentas, empurraram, empurraram, empurraram. E aí a gente recebeu esse e-mail, eu não faço nada de produção dentro da equipe, eu sou um músico lá, mas eu fiquei sabendo. E então posso falar alguma coisa que não seja muito precisa, mas eu sei que a gente recebeu esse e-mail falando sobre o cancelamento por causa do problema técnico, Mas veja bem, no teatro estava acontecendo peça quando eles mandaram esse e-mail. E a gente tentou negociar e eles falaram não, cancelou, cancelou. E a gente falou, como assim cancelou, cancelou? Era junho e até dezembro a gente poderia realizar, mas eles diziam “não,

cancelou, cancelou, porque estamos com problema técnico.” Mas daí eu lembro que um cara da *Folha* descobriu isso e era a primeira vez que a gente ia para o Rio. Então ele ficou sabendo disso porque estava começando acontecer outras censuras no norte, nordeste, na CCBB Recife, se eu não me engano, em Fortaleza, em Belo Horizonte, já estava acontecendo muitos casos de censura... E aí descobriram esse cancelamento do *Lembro* e aí fizeram essa matéria, até que começou uma pressão social, saiu no *Jornal Nacional*, saiu em muitos lugares, as pessoas começaram a pegar o telefone e ligavam na Caixa “Por que o *Lembro* não vai para o Rio de Janeiro? Eu quero o *Lembro* no Rio de Janeiro.” As pessoas do Rio de Janeiro ligando, então a mega pressão social. “Ah, então, aquele teatro está com problema técnico, mas a gente tem um outro que fica a um quarteirão de lá, vocês querem o teatro Arena? Vocês querem?” “Queremos, vamos.” e foi assim que a gente transferiu e foi para o Rio de Janeiro e a gente foi fazer a peça.

Arthur Nunes: essa gravação é de onde? De São Paulo ou do Rio?

Rafa Miranda: essa é de São Paulo se eu não me engano, é do Itaú Cultural, que a gente fez duas sessões de uma mostra. O CCBB São Paulo teve interesse pelo projeto. Eles amaram a ideia de ser um espetáculo sobre um jovem positivo, trazendo a perspectiva do jovem. Então, acho que a gente fez uma temporada, não lembro se 12 meses e depois a gente foi para a sede no experimental, lá na Barra Funda. E aí a gente ficou mais três meses lá. No ano seguinte, em 2018, a gente teve o convite do Itaú para fazer e depois do Itaú, se eu não me engano, a gente fez mais uma temporada no Núcleo Experimental e depois a gente conseguiu esse edital da Caixa e depois a gente conseguiu pegar um fomento e viajar com a peça para outras regiões da cidade de São Paulo. Apresentamos em Tiradentes, em um teatro na zona leste.

Arthur Nunes: Ah, que legal, então rolou uma coisa itinerante da peça. Rafa, mas aí então eles conseguiram o teatro para vocês?

Rafa Miranda: Sim, depois de toda essa pressão, a gente conseguiu ir para o Arena, que fica ali na sede da Caixa.

Arthur Nunes: É, talvez até em decorrência de toda essa mobilização e por isso que é necessário a gente meter a boca no trombone também, porque se vocês não tivessem ido parar no jornal, se não tivessem tido essa mobilização popular, será que alguém teria se preocupado em achar outro espaço para vocês, né? E talvez tenha sido um caso típico de preconceito, pois para que que a gente vai dar visibilidade para uma história dessa, né? A gente não pode esquecer do que prega Damares, de todo esse conservadorismo, dessa questão da normalização das subjetividades. Isso é muito recorrente no Brasil de uns tempos para cá.

Rafa Miranda: a própria fala do presidente sobre hiv, né?

Artur Nunes: e a própria mudança de nome, né, que não chama mais departamento de aids. É uma estratégia clara de invisibilização, né? Mas então, sobre a recepção... é sobre isso que eu queria que você falasse.

Rafa Miranda: assim, sobre a recepção, olha, todo esse processo do *Lembro* foi muito pessoal, então quando a gente terminou, a gente fez três leituras para finalizar. No fomento, a gente prevê até três leituras da peça abertas ao público. A gente fez três leituras abertas com banda e eu estava me trabalhando muito terapeuticamente, me preparando inclusive para ser rechaçado, para levar uma porrada, sabe, porque *Lembro todo dia de você* fala sobre muitos tabus ali, então fala sobre o tabu da transmissão, sobre estigmas, homofobia, uma série de coisas em relação ao vírus. Então eu estava com muito medo, muito receio da reação das pessoas e eu estava preparado realmente para levar porrada, mas eu estava munido de informação para rebater os estigmas da galera, mas foi o contrário, as pessoas vinham me abraçar, vinham me beijar, vinham me agradecer, foi lindo, foi muito lindo mesmo.

Artur Nunes: que bacana.

Rafa Miranda: e eu que sou muito tímido e também muito reservado, ver as pessoas esperarem eu sair para fazer questão de dar um abraço, eu não conseguia entender aquilo, era muito genial.

Arthur Nunes: Mas é a música, eu acho. É uma questão de sensação. Tanto pro público, que sai dessa peça mais leve, quanto para o compositor, que deve ter sentindo esse processo catártico de purgação de tudo isso que estava acontecendo. Parece que você precisava exteriorizar tudo isso, porque pelo que você relata, foi um pouco terapêutico, né? Mas foi também pro espectador, que ao ouvir tudo aquilo, se emociona com aquela música, que faz a história ficar mais intensa, porque acho que a questão do musical, da trilha sonora, do papel da música na peça é esse também.

Rafa Miranda: não só isso, mas nesse espetáculo, a Fê cantou a bola para mim, para a gente fazer o espetáculo com música pop justamente para ter um acesso mais fácil com um público jovem. Essa era a nossa intenção, mas tem coisas que em música a palavra não dá conta, então e aí que entra o som.

Arthur Nunes: exatamente, eu entendo perfeitamente o que você quer dizer. Fantástico isso. Partindo disso, uma pergunta bem curta bem direta. Qual o potencial da arte e da música em particular para falar sobre algo como hiv e aids.

Rafa Miranda: olha, o vírus só é um negocinho microscópico que vive dentro da gente e que não é perceptivo. É invisível até para telescópio. Então não é o falar sobre hiv, é o falar sobre como eu me sinto numa sociedade na qual existe ainda muito preconceito e estigma sobre hiv. Entender sobre a quantidade de culpa que eu tenho, de onde vem essa culpa que eu sinto? De onde vem tanta coisa que eu compro para mim? Por que me sinto tão mal por ser assim? Eu acho que a música é importante para poder colocar isso para fora, é uma via de acesso. É um jeito de trabalhar os afetos, sejam eles sejam gostosos ou os afetos ruins, como angústia, dor, mas que fazem parte também desse conjunto, dessas partes que formam o todo e que são maiores do que o todo. Então, eu acho que a música é justamente um catalisador de coisas que a gente não consegue dizer, de coisas que a gente não consegue botar para fora. Engraçado, que você estuda discurso, né? A música é puro discurso para mim, a música é discurso do começo ao fim.

Arthur Nunes: sim e o que eu acho mais engraçado de tudo, é que até os discursos que surgem a partir da música tendem a ser diferentes de situações do cotidiano, no sentido de que há a sensação, a produção de afetos. Então, a gente estará enunciando algo que cotidianamente nós não seremos capazes, porque estaremos sobre um outro efeito, uma outra força, uma força que alimenta a própria inspiração, pois o que significa sentir-se inspirado, por exemplo? Significa estar sob o efeito dessa força.

Rafa Miranda: não só isso, a peça fala sobre situações muito duras e muito difíceis e muito doloridas. E eu acho que não tem nada mais bonito do que falar da dor cantando, falar da dor gritando. É um grito musical, um grito com notas.

Arthur Nunes: Fantástico. Nossa, muito bacana esse papo. Farei uma pausa para gente fazer o terceiro momento e finalizar nossa entrevista.

Parte 3

Arthur Nunes: bom, então a gente está iniciando a última parte da entrevista com Rafa Miranda. Para finalizar, eu gostaria que você falasse um pouco sobre a sua história como musicais. Você sempre compôs para musicais? É difícil encontrar alguém que caminha entre essas duas artes, né? Entre o teatro e a música. Então, o que te levou para o mundo dos musicais?

Rafael Miranda: Olha, a minha trajetória é completamente diferente disso. Eu venho de um mundo que a gente chama vulgarmente de erudito, mas que a gente pode chamar de música de repertório tradicional. Fiz faculdade de piano, de composição e o meu interesse era trabalhar com jogos digitais, fazer música de jogos, de jogos de videogame. Eu trabalhei um tempo com isso, era uma paixão minha, mas é um mercado muito ingrato eu comecei a sair desse mercado e eu sempre acompanhei muito cantor lírico. Então apareceu uma oportunidade, me indicaram para um trabalho que era com pessoal de teatro musical. Me chamaram para fazer um teste para o musical, foi em 2012, e depois disso eu fui pegando um musical atrás do outro. Então eu sempre gostei de musical, mas eu só nunca tive oportunidade de assistir tantos musicais, então comecei a assistir muito mais musicais depois que eu comecei a trabalhar com composição. Mas nunca passava pela minha cabeça, eu já compus para propaganda, para marketing, para vários meios, mas nunca para teatro e essa minha amiga já compunha para teatro. *Lembro* foi a minha primeira oportunidade de compor para teatro, então foi uma experiência um pouco assustadora, eu tinha que entender como controlar a linguagem, a Fer me ajudou muito, eu tive que ler muito e entender a estrutura do musical, como é que você constrói, porque tem uma estrutura, uma estrutura muito parecida com a ópera, mas na questão da narrativa, a música acelera muito mais o enredo no musical, ao contrário da ópera, em que você atrasa, você dá mais ação no recitativo, enfim, eu tive que estudar para poder construir isso, pois caí de paraquedas.

Arthur Nunes: Rafa, e as letras são de sua autoria?

Rafa Miranda: não, as letras são da Fernanda. Eu não sei escrever uma palavra, se eu fosse escrever, escreveria Batatinha quando nasce espalha rama pelo chão...

Arthur Nunes: Mas toda parte melódica, harmônica foi você que fez?

Rafa Miranda: foi, a parte musical foi minha.

Arthur Nunes: achei interessante porque o pop teve então esse intuito, de atingir um público mais jovem?

Rafa Miranda: teve claramente.

Arthur Nunes: e qual a importância da sua peça para o público jovem, principalmente para aquele guri que está se descobrindo agora soropositivo e passa por todo esse conflito, esse choque, essa negação.

Rafa Miranda: eu tinha ideia também viu, Arthur, mas não é todo mundo que passa por isso, não. A gente pressupõe que é sempre difícil, mas pode não ser assim para todo mundo.

Arthur Nunes: mas de qualquer modo, qual a importância da sua peça para as pessoas que têm uma relação complicada com essa descoberta?

Rafa Miranda: olha, a gente recebeu muita mensagem durante todo o processo, as pessoas diziam: “olha, muito obrigada pelo seu espetáculo, foi espetáculo mais bonito que eu já vi na minha vida e eu *tô* contando isso para você que sou soropositivo, mas eu nunca contei isso para ninguém, nem para os meus pais” e “muito obrigado pela oportunidade de levar o meu namorado para contar para ele que sou soropositivo”.

Arthur Nunes: Olha isso, cara, que lindo.

Rafa Miranda: “Obrigado, porque eu tive oportunidade de levar minha mãe para contar para ela que sou soropositivo”.

Arthur Nunes: sua arte ajudou uma pessoa a contar um estado sorológico dela para mãe, para o namorado, é muito magnífico isso, né?

Rafa Miranda: É muito legal, porque é uma via de acesso, ajuda a gente a entender de onde, por onde a gente precisa falar sobre hiv.

Arthur Nunes: Sim e em como tua onda reverbera, porque você que é músico sabe que o som é feito de onda e a gente não sabe exatamente o efeito disso, mas a gente começa a refletir e vai percebendo por meio desses retornos, por que quando você imaginaria que essa onda reverberaria tanto que atingiria de modo tão profundo algumas pessoas e as relações dessas pessoas, porque para muitos é difícil isso, né? É difícil falar que tem hiv, ainda mais para mãe, que a gente ainda tem aquele ideal que se constrói, de querer que ela nos veja como alguém bem-sucedido e contar que você é soropositivo para sua mãe é justamente o oposto dessa possibilidade, mas graças a sua arte que a gente vai tendo a oportunidade de ressignificar isso, sabe?

Rafa Miranda: Faz a gente refletir, eu gostava muito do *Lembra* porque era assim, as pessoas assistiam e cada um levava para casa aquilo que mais tocou, cada um levava para casa aquilo que precisava ouvir. Não importa a música que a gente escreva, isso a gente não controla de jeito nenhum, eu posso escrever a música que for, mas eu não controlo como a pessoa vai sentir.

Arthur Nunes: Claro e é isso, né? Por isso que quando eu comecei assistir à peça, falei “gente, que material rico e que oportunidade grandiosa de assistir essa peça ao vivo lá no teatro”, além da questão da sensação, né? Por isso vejo como uma necessidade a gente ter acesso a arte que fala sobre isso, pois trata-se dessas vias alternativas de comunicar algo que é tão importante. Olha, muito obrigado pela entrevista. Foi realmente muito valioso esse momento para minha pesquisa.

Rafa Miranda: Obrigado você.