



EM CENA OS NÃO DITOS:

A peça-palestra A Doença do outro e o corpo-testemunha em cena

EN ESCENA LO NO DICHO:

La conferencia-teatro A Doença do outro y el cuerpo-testigo en escena

ON SCENE THE UNSAID

The lecture-play A Doença do outro and the body-witness on stage

Emanoel Aparecido de Faria¹

<https://orcid.org/0009-0000-5025-0583>

Resumo

Partindo de minhas próprias inquietações enquanto artista hiv+, este artigo pretende lançar um olhar sobre os espaços nas artes da cena em que artistas hiv+ tem desenvolvido trabalhos que refletem seus diagnósticos, e apontam os estigmas impostos aos seus corpos *posithivos*. Para isso, trago como experiência a peça-palestra *A Doença do outro*, de Ronaldo Serruya, como forma de explicitar posicionamentos éticos políticos de artistas PVHA nas artes cênicas que tem por pretensão uma ressignificação do imaginário social da doença. Proponho que o corpo *posithivo* pode ser considerado um corpo-arquivo do imaginário social construído ao longo dos 40 anos da epidemia da aids no Brasil, e para isso se faz necessário uma reconstrução desse imaginário social, logo uma reversão desse arquivo, tendo como método o testemunho, arquivo pessoal de quem sofre uma violência.

Palavras-chave: PVHA; corpo-arquivo, corpo-testemunha, não-dito, artes da cena.

Resumen

A partir de mis propias inquietudes como artista vih+, este artículo pretende dar una mirada a los espacios de las artes escénicas, en que las artistas vih+ han desarrollado obras que reflejan sus diagnósticos, y señalan los estigmas impuestos a sus cuerpos *posithivos*. Para ello, traigo como experiencia la conferencia-teatro *A Doença do outro*, de Ronaldo Serruya, como una forma de explicar las posiciones ético-políticas de los artistas PVVS en las artes escénicas, cuya intención es redefinir el imaginario social de la enfermedad. Propongo que el cuerpo *posithivo* puede ser considerado un cuerpo-archivo del imaginario social construido a lo largo de los 40 años de la epidemia de SIDA en Brasil, para eso es necesario reconstruir ese imaginario social, luego una inversión

¹ Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestrando em artes cênicas. Pesquisa em andamento. Linha de pesquisa - Pedagogias das Artes Cênicas. Orientador: Vicente Concílio. Educador de artes na Fundação Vidal Ramos em Florianópolis. Pessoa vivendo e convivendo com hiv/aids.

de este archivo, utilizando el testimonio como un método, archivo personal de quienes sufren violencia.

Palabras-claves: PVVS; cuerpo-archivo; cuerpo-testigo; no dicho; las artes escénicas.

Abstract

Starting from my own concerns as a hiv+ artist, this article intends to take a look at the spaces in the performing arts, in which hiv+ artists have developed works that reflect their diagnoses, and point out the stigmas imposed on their *posithivo* bodies. For this, I bring as an experience the lecture-play *A Doença do outro*, by Ronaldo Serruya, as a way to explain the ethical political positions of PLHIV artists in the performing arts, whose intention is to redefine the social imaginary of the disease. I propose that the *posithivo* body can be considered a body-archive of the social imaginary built over the 40 years of the AIDS epidemic in Brazil, for that it is necessary to reconstruct this social imaginary, then a reversal of this archive, using testimony as a method, personal file of those who suffer violence.

Keywords: PLHIV; body-archive; body-witness; the unsaid; arts from the scene

nessa hora

agora

falar das urgências

não morrer

desentocar corpo

e grito

(Francisco Mallmann, em *haverá festa com o que restar*, 2018, p.27).

Em cena, os não-ditos

Partindo das minhas próprias inquietações enquanto artista hiv+, busco neste presente artigo lançar um olhar para os espaços nas artes da cena em que artistas hiv+ refletem sobre seus diagnósticos e os estigmas imposto aos seus corpos como forma de empoderamento das pessoas que vivem com hiv/aids (PVHA) e na ressignificação do imaginário social da doença. Para isso, trago como experiência a peça-palestra *A Doença do Outro*, de Ronaldo Serruya, e o trabalho artístico e acadêmico de Franco Fonseca (2020) como forma de explicitar posicionamentos ético-políticos de artistas PVHA nas artes cênicas.

Proponho que o corpo *positivo* pode ser considerado um corpo-arquivo do imaginário social construído ao longo dos 40 anos da epidemia da aids no Brasil, e com isso, pretendo trazer a reflexão sobre a importância da reconstrução desse imaginário social, logo uma reversão desse arquivo, tendo como método o testemunho, arquivo pessoal de quem sofre uma violência.

Portanto, partirei da minha própria experiência enquanto bixa nascida nos anos 90 e que viveu sob a sombra aids até o seu encontro com ela em 2019, para demonstrar os silenciamentos que a mim foram impostos e quais foram os caminhos que me ajudaram ressignificar meu diagnóstico dentro das artes cênicas.

Com isso, proponho me lançar sobre o pensamento da filosofia de Spinoza para refletir sobre as potências de agir que o filósofo holandês propõe em seu pensamento ao buscar compreender os afetos como uma implicação à liberdade.

O encontro com a aids

Quando você fala aids, o que vem à sua memória?

Meu primeiro contato com a aids foi na infância. Lembro-me de ouvir a história do “amigo” do primo de minha mãe que havia morrido da doença no final da década de 90. Lembro-me de Cazuzu e Renato Russo. Na adolescência, mais uma vez, entro em contato com ela, por meio de uma revista de prevenção contra DSTs encontrada no quarto de meu irmão, entre a curiosidade, genitálias com feridas e manchas, lembro que fiquei apavorado com a possibilidade de aquilo ocorrer comigo. Ali começo a relacionar sexo com culpa.

Passei boa parte da vida sob a sombra da aids, a “doença dos gays”. Minha existência dissidente, fora da heteronormatividade, já era carimbada por essa sombra. Passei anos sem me testar, tinha medo de saber se ela havia adentrado meu corpo. Uma vez, após um corrimento no canal da uretra, fui massacrado discursivamente pelo médico pelo simples fato de me relacionar sexualmente sem camisinha com meu namorado na época (me pergunto se ele faz o mesmo tipo de discurso para casais cis heterossexuais). Esse mesmo médico solicitou exames para verificação. Fiz. Não tive coragem de buscar. Demorei mais de seis meses para ir. Negativo! A partir de então, nunca mais tive coragem de me testar, todo aquele terrorismo me paralisava.

No ano de 2019, minha vida mudou, fui diagnosticado com sífilis. Encaminhado para testes. Inconclusivo. Um desespero se abateu sobre mim. Não tinha medo de morrer, eu sabia dos avanços farmacológicos do tratamento. Eu tinha medo dos outros. Do que as pessoas iam pensar sobre mim. Se elas iam me achar pervertido, irresponsável, sujo, um doente! Eu tinha medo de que todos em

minha volta se afastassem. Eu tinha medo de que toda aquela culpa sobre o sexo na minha cabeça fosse verdade. Eu tinha medo de que ninguém com sorologia negativa fosse querer se relacionar comigo. Nada estava certo, mas eu não conseguia parar de pensar: “eu tenho aids!”. Outro teste. Demorei mais de três meses para fazer. Só criei coragem quando me relacionei pela primeira vez com uma pessoa hiv+. O médico que me atendeu já havia solicitado outro exame, agora de contagens de cópias no sangue. Se adiantou, ainda bem! Mais três meses se passaram. Só após me relacionar com outra pessoa hiv+, tive a coragem de buscar meus resultados. *Posithivo*²! Silêncio. Era o FIM da vida que eu conhecia.

A partir de então, busquei ser o mais discreto possível. Ao sair de casa para buscar meus medicamentos, sempre olhava para todos os lados. Tinha medo de encontrar alguém conhecido. Esses locais de distribuição dos antirretrovirais (ARV) são uma tormenta para quem busca sigilo. Eu era um corpo em fuga, sigiloso.

De acordo com Simone Monteiro e Wilza Villela (2019, p.9) pessoas que se encontram em situação de desigualdade social, em relação a classe social, a orientação sexual, a raça ou gênero “terão mais dificuldade de se prevenir e menos motivação”.

Monteiro e Villela (2019, p.5) em artigo para o *Seminário de Capacitação em HIV: Aprimorando o Debate III*, fazem uma reflexão sobre o problema do estigma, do pânico moral e da violência estrutural com relação a aids, e apontam que de acordo com Erving Goffman (1980 apud MONTEIRO; VILLELA, 2019, p.5) o estigma é uma tentativa de designar um “atributo ou marca” como potência que “desqualifica seu portador”, portanto, para Goffman, o estigma atua nas interações sociais, “afastando uma pessoa das demais, impedindo a atenção e valorização das suas outras características”. Com isso, as pessoas estigmatizadas podem desenvolver “comportamentos ou atitudes de inibição ou esquiva”, muitas vezes incorporando uma imagem negativa e/ou de desqualificação que contribui em seu isolamento ou no reforço do estigma.

O encontro com Leal e Fonseca

De acordo com o Baruch Spinoza (2008), o corpo humano pode ser afetado de diversas maneiras e essas afetações podem gerar uma potência de agir que pode ser aumentada ou diminuída. Para o filósofo holandês, a mente se esforça para imaginar aquelas coisas que aumentam ou estimulam a potência de agir do corpo.

² Neste artigo se optou por utilizar a grafia *Posithivo* para designar os corpos de Pessoas Vivendo/convivendo com hiv/aids, como forma de empoderamento desses corpos *posithivos*.

Segundo Santos e Ribeiro (2020, p.201), para Spinoza, estar no mundo é relacionar-se com ele, e que o corpo é constituído por “múltiplas forças” internas e/ou externas ao sujeito em si mesmo, logo o corpo é a “força dos encontros com outros corpos que compõem ou decompõem sua estrutura”. Assim, os corpos afetam e são afetados, “as afecções são o corpo sendo afetado na interação com outros corpos” (2020, p.202).

Dois encontros se destacam por terem gerado muitas afecções durante esse processo de busca de um não-silenciamento. O primeiro foi com a Profa Dra Dodi Tavares Leal, em 2021, quando cursei sua disciplina *Fabulações travestis sobre o fim* no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UDESC, como aluno especial.

Procurando nos hiatos dos corpos trans, a partir do que a pesquisadora chama de “soterramento do ‘fim colonial’”, Leal busca entender a partir dos rastros travestis, “quais são os restos da cena, de humanidade e de mundo que exigem fabulação” (LEAL, 2021, p. 2). Ela nos aponta que a vivência trans não é uma existência dentro do que é determinado como humanidade, logo, “O fim, seja transitivo ou intransitivo, é sempre trans” (LEAL, 2021, p. 17). Se para um corpo trans se nega a existência, se impõe o silenciamento e se dá como destino uma expectativa de vida de 35 anos no Brasil, fabular é um caminho, um caminho que as/os/es leva até o *fim*turo. E ao ousarmos fabular após o fim, os futuros possíveis, transgredimos a disciplina e nos tornamos indisciplinados (LEAL, 2021).

Percebo com essa vivência que o pacto proposto pela cisgeneridade e pela branquitude, é o pacto do silêncio. À primeira vista, olham-me como alguém pertencente a esse grupo, desde que eu me mantenha calado: “viva a sua sexualidade em segredo. Nunca fale sobre sua sorologia positiva a ninguém! Só assim você será aceito”.

Na busca de referências que pudessem me ajudar a desvendar esse silenciamento, chego ao meu segundo encontro, à dissertação de mestrado de Franco Willamy Lima da Fonseca (2020). Ao ler sua pesquisa intitulada *Agora chupa essa manga – a cena pós coquetel: interfaces da aids nas artes da cena*, várias eram as semelhanças em minhas experiências, tanto como corpo *posithivo*, como por sermos bixas e artistas. Pela primeira vez encaro a aids de frente, sem medo, e a leio como quem lê uma bula. Descubro a *aid\$* com cifrão que critica a capitalização da doença em que o estado e as organizações lucram com aids. Entendo a potência do gesto de nos recusarmos a escrever a sigla da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida com letras maiúsculas e aprendo a escrever aids em minúsculo, porque para um corpo *posithivo*, ela não deve ter esse tom extra cotidiano (FONSECA, 2020).

Fonseca se utiliza do que ele chama de uma relação construída em rede para mapear artistas que vivem com hiv e que desenvolvem criações artísticas que contêm narrativas sobre a aids atravessadas pela experiência de vida desses artistas. O *artista* entende que o corpo *positivo* é um corpo que “desperta e sustenta ‘*necrometáforas*’” (metáforas de morte) e ‘*belicometáforas*’ (metáforas de guerra)”, e ainda aponta que essas metáforas estão presente no imaginário social, mesmo após a implementação dos coquetéis (2020, p. 4), o que corrobora com o que Susan Sontag (2007) afirma ao dizer que uma doença não possui a priori um sentido, e por isso não possui uma intencionalidade própria. A autora afirma que coube aos humanos construir os sentidos atribuídos às doenças.

Segundo a pesquisadora, a partir do entendimento da medicina moderna, em que a doença passa a ser entendida como fruto da ação de microrganismos, ela começa a ser tratada como uma espécie de alienígena que precisa ser combatido. Assim, acentua-se o uso de metáforas militares e criam-se campanhas de saúde pública que têm por objetivo “combater”, “exterminar”, “lutar contra”.

Esse discurso bélico é, segundo Sontag (2007), muito utilizado a partir do século XX em resposta à sífilis durante a Segunda Guerra Mundial e à tuberculose no pós-guerra. A autora compreende que por meio dessas *belicometáforas* constrói-se no imaginário social a ideia da doença como um “outro” que precisa ser eliminado, e é essa transformação da doença em inimigo que leva inevitavelmente a uma culpabilização do paciente, mesmo que ele também seja encarado como vítima.

Fonseca (2020) propõe com sua *escrivência*³ temporalizar a epidemia da aids no Brasil na cena pré coquetel, que se destaca, segundo o pesquisador, pelo efeito imagético-midiático da doença no período anterior ao desenvolvimento de um tratamento e a cena pós coquetel, posterior a criação do tratamento, em que se faz necessária, segundo o pesquisador, construir outras perspectivas discursivas, que não a narrativa médico-patológica que se baseia somente em estatísticas frias, e que não consegue chegar às populações marginalizadas.

De acordo com Melo; Peres; Souza e Cortez (2021), desde 2016, Franco Fonseca tem produzido, atuado e dirigido espetáculos teatrais e performances que abordam o hiv/aids. Esses trabalhos foram amplamente divulgados nas mídias sociais pelo caráter de denúncia dos desmontes das políticas públicas sobre hiv/aids no Brasil e dos processos de estigmatização dos corpos

³ De acordo com Fonseca: “*Escrever* é um conceito desenvolvido pela escritora negra Conceição Evaristo, ela traz em seu arcabouço epistemológico de sua escrita literária a potência de escrever sobre a experiência que atravessa sua trajetória e discorre sobre a poética do “*escrever*”, o corpo e sua experiência no mundo sendo poetizado na escrita, na palavra de quem protagoniza a narrativa[...]”. (2020, p.5).

positivos. Para os pesquisadores, esse engajamento pôde demonstrar que ele não estava sozinho e que ao ajudar alguém, ele também era ajudado, essa postura ativista serviu de base para Franco encarar o hiv na linha de frente.

Ainda de acordo com os pesquisadores, a arte como instrumento político de ativismo em hiv/aids transforma o vírus-profecia, as imagens de controle que estigmatizam e culpabilizam corpos com orientações sexuais dissidentes, em vírus-território, “lugar de acessos a cuidado em saúde, afetos, trocas e experiências de alteridade” (2021, p. 1), ou seja, a arte proporciona uma mudança subjetiva no modo de lidar com a doença e na forma de perceber a si mesmo.

Por meio de suas *escrevivências*, Fonseca tenta infectar a pesquisa e a cena. Através de uma prática pedagógica que ele denomina de contaminada. Em sua dissertação, me encontro como bixa, *positiva*, artista e educador. Entendo a importância do não silenciamento. Busco refletir sobre como práticas pedagógicas podem curar. Pergunto-me se é possível encontrar a cura em minha prática cênica. A chave vira em minha cabeça: eu não quero mais fugir.

O encontro com *A Doença do Outro*

Para refletir sobre essa não fuga, sobre o “não dito”, no sentido Foucaultiano que Simione (2016) expõe ao apresentar uma postura ética indicada pelo filósofo francês, nas pesquisas que indaga a própria invenção da história. Utilizarei do acompanhamento realizado no ano de 2022 da peça-palestra *A doença do Outro*, com texto e atuação de Ronaldo Serruya e direção de Fabiano Dadado, como ponto de partida para se pensar sobre o não-silenciamento e tentar estabelecer uma discussão acerca de trabalhos cênicos que buscam construir deslocamentos na história, aqui entendida como arquivos, se colocando perante uma postura ética de expor suas fragilidades para trazer visibilidade aos seus corpos marginalizados.

Pude acompanhar o trabalho de Ronaldo por algumas vezes ao longo dos anos. A primeira vez que o vi em cena foi no espetáculo *Orgia ou como os corpos podem substituir as ideias*, baseado no livro *Orgias: Diários de Tulio Carella, Recife 1960*, quando o espetáculo esteve na programação da Mostra Oficial do Festival de Teatro de Curitiba em 2016, em que, na época, participei de uma oficina ministrada por Luiz Fernando Marques, diretor do espetáculo, e que posteriormente resultou na própria participação no espetáculo como um dos homens que o personagem Tulio se encontrava nas ruas da cidade. Ronaldo fazia um dos três atores que interpretavam o Tulio na trama. Era um espetáculo forte e que explorava a sexualidade masculina de homens que fazem sexo com homens,

de uma forma direta e sem rodeios, o sexo escondido em banheiros públicos ou vielas escuras, as trocas de olhares e a excitação, e a narração detalhada de toda experiência que Tulio exprime em seu diário, tornava o espetáculo instigante. Este trabalho fez parte de uma trilogia construída pelo Teatro Kunyn, grupo que buscou investigar as tensões da homoafetividade e da homossexualidade em seus trabalhos, sendo *Dizer e Não Pedir Segredo* (2010), *Orgia* (2015) e *Desmesura* (2017). Está última, com dramaturgia de Ronaldo e que possui entre seus motes o hiv, representado pelo personagem de Copi, o artista argentino que buscou transformar a própria doença, em um dos eixos de sua escrita⁴. De acordo com Serruya em conversa realizada no SESC Ipiranga em 2022, esse foi o primeiro trabalho em que ele tratou sobre o hiv em cena.

Meu segundo encontro com Serruya se deu por meio da transmissão da versão online de seu espetáculo *A doença do Outro*, estreada em 2021 de forma remota, visto que ainda estávamos sob as restrições da COVID. Dessa experiência surge a primeira impressão sobre tudo que estava me ocorrendo. Quando em determinado momento da apresentação online é projetado os seguintes dizeres: SILÊNCIO=MORTE. Eu tinha a sensação de que uma flecha reluzente fora apontada para mim, mesmo estando na segurança do meu lar, sozinho assistindo ao espetáculo. Me senti inquieto, incomodado, desconfortável, porém queria buscar entender aquilo, que para mim, representava um ato de coragem.

O terceiro encontro, foi realizado de forma presencial em sua pequena temporada no SESC Ipiranga em São Paulo, em novembro de 2022, em que pude assistir ao espetáculo duas vezes, realizar uma conversa com Ronaldo e participar de um bate papo promovido pelo SESC e os artistas que compõem a obra.

A doença do Outro é uma peça-palestra que parte da obra da ensaísta e filósofa estadunidense Susan Sontag (2007) *A doença como metáfora*, para que, a partir de então, o ator-palestrante possa relacionar os estigmas da aids com suas vivências e bases referenciais que o ajudaram a compreender o vírus existente em seu corpo e no imaginário social, como forma de apresentar como se inscreve a história social da aids no corpo dos indivíduos.

O teatro era pequeno, e essa era a proposta daquele palco, de priorizar experimentações cênicas que possibilitam uma relação mais intimista com os espectadores. Inclusive, a temporada estava fazendo parte de uma série de eventos para a retomada daquele espaço no SESC Ipiranga de São Paulo/SP, intitulado de Teatro Mínimo, após uma pausa de três anos devido à pandemia. No

⁴ Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2017/06/nos-sobrevivemos-copi/#more-19594> – Acessado em: 12 mar 2023.

cenário havia uma mesa com um pequeno pedestal com microfone, uma garrafa de água e uma cadeira. Na lateral direita do palco havia três painéis grandes, todos brancos, com algumas formas que não identifiquei o que era, coladas sobressaindo o tecido que cobria os painéis, criando uma espécie de relevo sem forma específica. À frente, no canto direito, um pedestal de chão, sem microfone. Na lateral esquerda ao fundo, ficava a estrutura para a técnica de luz e som. Havia uma pequena névoa de fumaça pelo espaço e uma música para o ambiente. Uma luz clara em plano aberto sobre a mesa e parte do pequeno palco.

Quando a peça começa, Ronaldo surge ao fundo do palco atrás dos grandes painéis todo de branco com uma roupa que, para mim, pareceu muito futurista, parecido com os figurinos de algumas séries que eu já assisti. O branco gera aquela sensação de assepsia hospitalar. Ele possui no rosto aquelas máscaras de respirar que cobre toda a sua face, característico das imagens apocalípticas que envolve alguma substância tóxica como mote. Em suas mãos, dois maços de papéis que parecem ser rosa. Ao chegar, ele coloca o maço de papel na mesa, retira a máscara, senta e começa o texto nos advertindo sobre o quanto aquilo era desconfortável e que era necessário que fosse desconfortável. É isso que acontece durante todo o espetáculo. Foi isso que senti quando vi pela primeira vez de maneira online, mesmo não lembrando desse texto, se é que ele disse esse trecho naquele dia, porque aquela era uma versão adaptada e mais curta que a apresentação presencial.

Ronaldo consegue em sua dramaturgia e atuação conduzir uma discussão difícil, mas necessária. Mesmo o texto sendo cheio de conceitos acadêmicos, o ator consegue ser claro ao assumir sua condição e aceitar seu “passaporte ruim” quando cita Sontag; ao apontar as *imagens de controle* de Patricia Hill Collins nos corpos *positivos* e que foram construídos ao logo dos 40 anos da epidemia da aids; ao desmistificar o vírus e inocenta-lo de seus julgamentos pela aceitação da culpa e ressignificação a partir das *outridades* de Grada Kilomba; ao nos convocar enquanto comunidade que é *Demuni*, um corpo que não ganhou o presente da isenção, da imunidade; e ao recusar o silêncio, e entendê-lo com somente uma trajetória possível: o da morte social e/ou física, como nos aponta Audre Lorde, pois, silêncio é igual a morte. E por fim, ao nos convocar para festejar a aids, festejar por estarmos vivos, por queremos que todos, todas e todes dançam com a gente, corpos *positivos*, essa dança que é de todos nós.

Na primeira vez que assisti ao espetáculo de forma online lembro que fui arrebatado com a imagem que é projetada na cena de SILÊNCIO=MORTE, na versão presencial, fiquei muito tocado quando ele demonstra o quanto é difícil para corpos *positivos* não acreditarem nos estigmas a eles designados, e não tomarem para si comportamentos e/ou pensamentos que não condizem com aquilo

que acreditam sobre si mesmos. Enquanto ele projetava os diversos personagens com aids, retratados pelo cinema ao longo da história, e com quem ele tentava travar uma batalha imagética durante o espetáculo, me fez pensar que poderia ser eu ali, morrendo, na imagem desse corpo doente que permeia nosso imaginário até hoje e do qual nós queremos nos livrarmos.

Citando a própria Sontag, quando ela diz que neste mundo todas, todos e todes temos uma dupla cidadania, sendo uma no reino dos sãos e outra na dos doentes. Ronaldo em sua posição de ator-palestrante escolheu expor o seu “passaporte ruim”, porque assim como Sontag que realiza uma reflexão a partir de seu próprio adoecimento, Serruya cria uma dramaturgia e realiza uma peça-palestra para refletir sobre sua vivência de pessoa *posithiva*, “Esse livro da Sontag é uma tentativa de falar sobre uma experiência, assim como esta peça é uma tentativa de falar de uma experiência” (SERRUYA, 2021, p. 16).

Como numa espécie de um corpo-arquivo, o ator se desnuda de seu diagnóstico para poder dialogar com conceitos que o ajudaram a entender melhor os estigmas que esse corpo bixa *posithiva* sofre em nossa sociedade. “Esta peça seja talvez porque eu preciso pensar sobre tudo isso. /Porque o corpo adoecido precisa pensar sobre si mesmo. /Precisa falar sobre si mesmo.” (SERRUYA, 2021, p. 16)

Para Stênio José Paulino Soares:

Quando um artista por meio da arte da performance partilha com um outro de uma experiência com a cultura, expondo seu lugar de fala, colocando sua perspectiva de mundo como vocativo de um individualismo subjetivo submerso por uma coletividade objetiva, fundam-se outras relações sensório-sensíveis reunidas e integradas naquilo que chamo de *corpo-testemunha*. (SOUZA, 2018, p.26-27).

Ao ver outro artista, outra bixa, outro corpo *posithivo* como eu, testemunhando sua relação com a história social do hiv/aids, me fazendo encarar meu próprio diagnóstico e o modo como lido com ele, me fazendo crer que o que era para ser uma sentença de morte, hoje pode se tornar uma potência de vida.

Na filosofia da ação de Spinoza se pressupõe que o sujeito tenha uma atitude ativa, no sentido de se esforçar para promover bons encontros, que possam produzir alegrias, aumentando assim a potência de agir, e por consequência, afastando a tristeza que diminui. Isso é o que Spinoza chama de “*conatus*”, que, de acordo com Santos e Ribeiros (2020, p. 206), é o esforço de perseverar em ser, por um tempo indeterminado e consciente desse seu esforço. Ainda segundo os pesquisadores, Deleuze descreve o *conatus* como um esforço para experimentar a alegria, amplificar a potência de agir, de imaginar e de encontrar a causa da alegria. Mas que também serve para “exorcizar” a tristeza, usando

da imaginação para encontrar a causa da tristeza. Para Chauí (SANTOS; RIBEIRO, 2020, p. 206), a premissa do *conatus* como fundamento principal da virtude é a chave da ética de Spinoza.:

A força do *conatus*, este esforço de perseverar em seu ser, encontra-se no domínio das afecções pelo entendimento destas; esforço que atua no sentido de afirmação do corpo, que nos leva a pensar como a potência de agir afirma o poder do corpo, aumentando a ação do corpo social pela coesão de suas partes, uma *multitudo*, potência coletiva. O que constitui uma *multitudo* é a união de corpos, por mais que ocorra uma série de mudanças de corpos, ela é conservada tanto em relação à substância quanto ao modo (SANTOS; RIBEIRO, 2020, p. 207. grifo do autor).

O encontro com a patologização dos corpos LGBTQIAPN+.

Em determinado momento da peça-palestra, Ronaldo pergunta à plateia se alguém já tinha ouvido falar em *imagens de controle*, conceito desenvolvido por Patricia Hill Collins. Ao trazer esse questionamento, o ator-palestrante busca demonstrar como os corpos *positivos* possuem imagens que nos aprisionam, que nos controlam, e que essas imagens foram construídas e perpetuadas ao longo desses mais de 40 anos de epidemia de aids. Para uma melhor compreensão dessas imagens que nos aprisionam, se faz necessária uma reflexão sobre a patologização dos corpos LGBTQIAPN+ e toda a construção de dominação desses corpos.

Os corpos LGBTQIAPN+ sempre tiveram em sua existência a marca de doente, uma espécie de corpo-arquivo que registra toda imagem da sociedade sobre as sexualidades e gêneros fora da cis-heteronormatividade. No Brasil, a homossexualidade foi oficialmente registrada como uma patologia clínica em 1952, sendo considerada um distúrbio sociopático de natureza sexual, e só foi despatologizada, em 1990. (FONSECA, 2020). Cabe salientar que as identidades trans só puderam ter sua despatologização pelo Organização Mundial da Saúde (OMS) em meados de 2018⁵.

Com a chegada da aids, em 1982, houve um agravamento desses estigmas de patologização, pois, devido ao seu caráter contagioso pela via sexual, se abateu aos corpos bixas e pessoas transfemininas a imagem da doença. Como meio de controle dos corpos e práticas dissidentes, se construiu na narrativa sobre a aids, a estigmatização das existências LGBTQIAPN+, “eram pessoas doentes que antes precisaram ser literalmente trancados e que depois deveriam se ‘trancar em armários’, livrando a população geral desse problema sério de saúde” (FONSECA, 2020, p. 68).

⁵ Para mais informações acesse: < <https://despatologizacao.cfp.org.br/transexualidade-nao-e-transtorno-mental-oficializa-oms/> > Acesso em: 8 abr 2023.

Os primeiros dispositivos da aids, por exemplo, segundo Lara e Nunes, estão centrados em “enunciados contrários à ‘licenciosidade’ dos perigosos, notadamente das práticas homoeróticas” (2021, p. 409). Para os pesquisadores, os dispositivos da aids no Brasil avançaram sob uma lógica de um governo do corpo e da população “controle médico-jurídico e formação pedagógico-disciplinar” (2021, p. 410), em que a sexualidade é aproximada do discurso de morte (*necrometáforas*) e que os corpos são objetos de luta (*belicometáforas*) e regularização médica. Esses discursos reforçam a estigmatização de corpos *positivos* e LGBTQIAPN+ construindo um imaginário social sobre o hiv/aids.

Com a criação dos coquetéis na segunda metade da década de 90, de acordo com Inácio (2016), o discurso sobre hiv/aids ganhou novos contornos e até um certo esvaziamento nos dizeres, como se a aids tivesse se transformado “em algo do passado”. A partir disso, o discurso médico-científico se apropria do discurso sobre hiv/aids e impõe o controle sobre a vida dos seres que convivem com o vírus, convencendo corpos *positivos* ao uso de remédios, condutas de comportamento com relação ao sexo, “uma etiqueta moral e social que, em alguns casos, escamoteia o discurso higienista atinente a certos setores das políticas públicas, das ciências, do ‘Sistema’” (2016, p. 484).

A aids, como dispositivo de controle, se fez presente dentro dos discursos midiáticos por um longo período. Com isso, é possível afirmar que a aids se transformou em um “vírus-profecia”, pois ao criar o estigma da “doença dos gays”, esses corpos dissidentes carregam consigo o imaginário social da doença como uma maldição, um castigo dos comportamentos fora da norma, logo a eles está predestinado o “HIV-profecia” (MELO; PERES; SOUZA ; CORTEZ, 2021).

O encontro com os corpos-arquivos

De acordo com Bertrand (2020), Derrida instiga a repensar a institucionalização ao perguntar quem tem direito de criar arquivos e quem pode dar voz ou silenciar o que vai se preservar pela memória. Segundo a pesquisadora, Derrida cita a “violência arquivar” ou o “mal do arquivo”, questionando os silêncios da história ou a “pulsão de morte” ou “pulsão de agressão” que está na constituição do arquivo, principalmente em períodos difíceis como as guerras e os genocídios. (BERTRAND, 2020, p.3). Diria que também cabe pensar em tempos de epidemias.

Em *A doença do Outro*, Ronaldo diz travar uma batalha contra o cinema, pois de acordo com o ator-palestrante: “[...] o cinema foi, ao longo de todos esses anos, o lugar que produziu em muitas

imagens o horror dessa minha história, antes mesmo dela ser minha.” (SERRUYA, 2021, p.17). Ao narrar sua saída do cinema após assistir ao filme *Filadélfia* (1993), o ator-palestrante diz que a sensação era: “De que aquilo era meu. De que aquilo me esperava logo ali na frente, não importasse o que eu fizesse para evitar.” (SERRUYA. 2021, p. 24)

Salcedo (2022) afirma que para Foucault os arquivos é o que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares, ao mesmo que, como afirma o filósofo francês, o arquivo é também o que faz todas as coisas ditas se agruparem em figuras distintas, se compondo umas com as outras segundo relações variadas, e se mantendo segundo regularidades específicas. Com isso, afirma Salcedo (2022), o arquivo é o próprio sistema que define a enunciabilidade, gênese inerente ao corpo. Salcedo (2022) entende, a partir do pensamento de Assmann, que é possível compreender que o arquivo pode se configurar como um instrumento de poder:

Diante deste cenário, ressaltamos Assmann (2011, p. 368) quando ela enfatiza: “não há poder político sem o controle sobre os arquivos, sem o controle sobre a memória. [...] Depois de uma mudança de poder político, a existência do arquivo se desloca juntamente com as estruturas de legitimação”. Diante desta discussão, fica evidente que os arquivos, e consequentemente o seu poder em evocar a memória, pode ser extremamente perigoso para grupos dominantes da sociedade (SALCEDO, 2022, p. 110).

Rafael Lazzarotto Simione (2016) explicita que a noção de arquivo pode significar o “domicílio do arquivo e o seu poder de consignação”, esse poder de agrupar signos, e afirma que a história também é poder. Com isso podemos pensar a história como um *a priori*, que como aponta Simione (2016), Foucault define como um “cordão sanitário” que dita o que pode ser dito ou não dito, a partir de determinados contextos de fala ou determinada disciplina, pois para o filósofo francês o *a priori* histórico disciplina, dado que existem sistemas que selecionam alguns enunciados discursivos e os transformam em “fatos reais”, e é esse sistema de construir enunciados discursivos em “fatos reais” que Foucault define como arquivo.

Se para Fonseca “o sangue é o maior símbolo de tradução intersemiótica da aids” e que “a aids não está só em nosso sangue, ela também ocupa um amplo espaço real do nosso imaginário discursivo” (2020, p. 3). Logo, ao reviver esse imaginário, todo corpo *positivo* se transforma no corpo da aids, daquela epidemia que surgiu nos anos 1980 e se tornou a “peste gay”, perpetuando até hoje um certo tipo de “violência arquivada” imposta a corpos dissidentes e fora da heteronormatividade e da cisnormatividade. Assim é possível afirmar que a memória discursiva da aids acompanha os corpos *positivos*, como um corpo-arquivo, já que “arquivo também é memória” (SALCEDO, 2022, p. 111).

Foucault propõe que para romper com essa lógica do arquivo, se faz necessário romper com a linearidade do *a priori* histórico com suas ideias e fatos, em que as coisas vão acontecendo de modo “disciplinado”, para “re-entender” a história como um conjunto de diversos tipos de positivities que se articulam de diferentes maneiras na formação discursiva “As quais sofrem, contudo, uma inevitável e violenta seletividade na história.” (SIMIONE, 2016, p.178).

Dentro dessa perspectiva podemos evocar o pensamento de Bertrand (2020) para poder afirmar que qualquer forma teatral que busca por meio de documentos, aqui entendendo documentos como arquivos, e esses arquivos como monumentos da história, podem servir para o processo de arquivamento performativo que inclua e dê visibilidade a corpos LGBTQIA+, entre outras minorias, incluindo as pessoas vivendo com hiv/aids (PVHA), que ainda seguem, invisíveis as representações normatizadas de nossa sociedade:

O próprio processo da encenação deixa visível a maneira como o arquivo foi constituído. No espaço livre que subsiste – na possibilidade de atualizar a fala de pessoas ao mesmo tempo agentes e testemunhas de sua própria história – o arquivo dá lugar àquelas e àqueles que não detêm o poder dos arcontes. [...] Esse tipo de arquivos pode dar destaque a pessoas que, frequentemente, têm menos visibilidade e revelar a maneira como a maioria dos arquivos é produzida (BERTRAND, 2020, p. 7).

Ronaldo Serruya ao falar abertamente de seu diagnóstico, inter cruzando suas vivências com essas *imagens de controle*, busca enfrentá-las para que possa de uma vez por todas se livrar de todas as culpas que lhe foram impostas, para enfim dançar a aids, a dança de um corpo *positivo* livre do silenciamento. Em *A doença do Outro* é possível ver o corpo-arquivo do ator-palestrante transgredir a lógica dos arquivos, rompendo com a linearidade da história e o modo disciplinado em que as coisas acontecem. Recontando a história social da aids pela perspectiva de quem viveu, no corpo, toda a opressão de ser quem se é. “O cinema se apossou da minha narrativa. /E é por isso que eu sonhei que essa história seria um filme. /Ainda que fosse teatro. /Porque eu queria pegar essas imagens e devolver a ele, ao cinema, a minha história. (SERRUYA, 2021, p. 18)

Para Santos e Ribeiro “Agir não é obedecer e sim criar novos **modos impossíveis**.”, pois para os pesquisadores a melhor sociedade é aquela que não “se encontra servindo às convenções sociais”, pois em Spinoza a potência da “transgressão qualifica a liberdade”, pois para o filósofo a “constituição da liberdade é sempre revolucionária” (2020, p. 208. grifo do autor):

É da prática de liberdade que estamos falando, o problema da liberdade é de importância capital na construção do sujeito, pois não é da liberdade que tratamos em si, mas das práticas, do exercício dos afetos. É a partir da seleção deles que construímos caminhos de liberdade,

não como conquista, como ideal a ser atingido, mas exercitando, portanto, como prática de liberdade (SANTOS; RIBEIRO, 2020, p. 208).

O encontro com a possibilidade de um não-silenciamento

Segundo Castor Bartolomé Ruiz (2011), a violência “tem seu anverso” em suas vítimas, com isso, toda violência tem por pretensão “esconder as consequências de sua barbárie”, escondendo aqueles que violentam as vítimas e se utilizam do esquecimento como técnica de apagamento da barbárie. Para Ruiz, o esquecimento desconhece o fato violento e tem por pretensão projetar um manto de inexistência sobre aqueles que foram as vítimas da violência, “Os fatos existem para a história quando são narrados. O que prevalece na história é a narrativa dos fatos. Toda narrativa é uma interpretação, uma significação do acontecimento. Poder narrar o fato é ter o poder de criar o sentido do fato.” (RUIZ, 2011, n.p)

Assim, no anverso do esquecimento da barbárie, como aponta Ruiz (2011), existe a testemunha. Para o filósofo espanhol, a testemunha tem um estatuto epistemológico único a respeito da verdade histórica, pois tem relação direta com o acontecimento da violência, lhe conferindo uma potência política singular. Tendo a testemunha uma memória direta da barbárie, é nela que se contém a possibilidade de desarmar o pretense naturalismo da biopolítica, visto que sua experiência direta do sofrimento lhe confere uma perspectiva histórica que lhe permite narrar em primeira pessoa as consequências da violência que sofrerá. A testemunha ao falar, fala de dentro do acontecimento, por isso que sua fala é um acontecimento (RUIZ, 2011).

O tempo não apaga a violência, que vigora nas sequelas da vida das vítimas. Essa relação diacrônica correlaciona o testemunho das vítimas com o acontecimento de modo que seu testemunho é parte constitutiva do acontecimento violento. Sua narrativa se torna um novo acontecimento que se conecta por dentro da violência acontecida de modo a criar o sentido que ela teve para aqueles que a sofreram. (RUIZ, 2011, n.p).

Ao construir uma dramaturgia que testemunha sua vivência de uma bixa *positiva*, Ronaldo se coloca como um corpo que testemunha em cena tudo aquilo que as *imagens de controle* capturaram de nós PVHA. “O meu corpo vivendo com HIV Anota ai: VIVENDO! /Ele denuncia a ficção da tua própria ideia de normalidade. /Esta ficção tão bem urdida que apagou as pistas da sua própria criação.” (SERRUYA, 2021, p.45). A partir de seu depoimento pessoal ele desenrola toda a estrutura social do hiv/aids e escancara todo estigma que existe sobre as PVHA até os dias de hoje e convoca a todos, todas e todes para dançarmos a aids.

Para Soares (2018), o corpo-testemunha é uma abordagem metodológica para a experiência artística e até mesmo a própria compreensão dela, o processo de atravessamento do depoimento age como uma declaração testemunhal, em uma espécie de apresentação dos elementos, que revelam indícios de uma experiência, que ganha outra forma de continuidade no ato testemunhal, além de, também se deixar ver uma razão particular ou raciocínio singular que conduz a “indução” ou “dedução” de algum argumento. Assim o corpo-testemunha, para o pesquisador, se coloca como um vetor que descreve etnograficamente e narra autobiograficamente, não se distanciando de um olhar privilegiado de quem estuda os fenômenos da cultura estando submersos nela. Mas apresenta a escrita performática como sua relação e objetividade científica. O pesquisador defende que: “Entender o corpo como testemunha da experiência sensível do sujeito seria não apenas uma abordagem metodológica, mas a construção de uma epistemologia do saber por meio do corpo, necessária para as artes cênicas.” (SOUZA, 2018, p. 235)

Para Dayane Lacerda Queiroz (2017) no depoimento pessoal, o sujeito faz um recorte de uma lembrança e o traduz por meio de um discurso no presente, não só para falar do passado, mas também o revive, o atualiza, reinventando sua história e emoções. Queiroz afirma que o mais importante desse tipo de construção narrativa é “as lacunas proporcionadas pelo não-dito”:

Ao narrar-se a si mesmo o sujeito atinge não só a formação de um outro viés de comunicação intralinguístico, mas um espaço de tematizações onde leitor, autor, contextos e discursos se inter-relacionam na formação de identidades pessoais e, conseqüentemente, narrativas. O testemunho torna-se, portanto, um ato de influência na desterritorialização das subjetividades contemporâneas. [...] Daí a importância do testemunho, principalmente na arte da presença. Estar em ação e relacionar-se afetivamente entre corpos, dá ao testemunho a possibilidade de interposição entre subjetividades e afetos. (QUEIROZ, 2017, p. 48).

Assim, “A narrativa da vítima se funde com a sua experiência como testemunha do acontecimento originando um novo acontecimento: o testemunho.” (RUIZ, 2011, n.p). O testemunho revela para a história a memória de um corpo-arquivo de acontecimentos, que ao testemunhar, retira o acontecimento do esquecimento e o coloca na história novamente, mas de forma diferente daquela que anteriormente havia sido arquivada. Se para Foucault o arquivo é aquilo que define o que deve e não deve ser memorizado (SIMIONE, 2016), e os não-ditos (QUEIROZ, 2017), para Ruiz o anteverso da violência é o testemunho.

Com isso, é possível alcançar a reflexão sobre a importância do ato testemunhal nas artes cênicas, como um posicionamento ético político do artista cênico, como forma de romper com o corpo-arquivo das PVHA. Uma postura ético-política de artistas PVHA nas artes da presença. Todas essas referências/experiências apresentadas aqui neste artigo, possuem em comum o ato do

testemunho como partida para suas pesquisas. Fonseca em suas práticas contaminadas busca pôr seu corpo negro, bixa e *posithiva* em cena na tentativa de infectar a arte e poder construir novos imaginários para PVHA, negras e bixas. Serruya se coloca como um ator-palestrante que trava uma batalha contra o cinema e apresenta seu “passaporte ruim” como forma de exigir novas imagens sobre aids na atualidade, imagens que possam melhor nos representar. Todos reivindicam para si as artes da cena como linguagem para comunicar seu testemunho. Testemunho de um corpo que antes de testemunhar era um corpo-arquivo da memória que o *a priori* histórico fez questão de esconder, de apagar, de violentar.

Já se passaram quatro décadas da epidemia da aids no Brasil, e por mais avanços farmacológicos que possamos ter ao longo dessas décadas, como medicamentos mais eficientes e com menos efeitos colaterais, métodos de prevenção mais modernos que vão além do uso da camisinha, mas também incentiva a testagem, o uso de profilaxia de pré e/ou pós exposição (PrEP e PeP), a ampliação do debate sobre o conceito indetectável e intransmissível (I=I). Ainda é possível, por meio de dados do Boletim Epidemiológico da Secretaria de Vigilância em Saúde do Ministério da Saúde de 2020, afirmar que na quarta década da doença se observou uma alta na infecção e morte de pessoas negras, periféricas e/ou de regiões afastadas dos grandes centros urbanos⁶, contrariando o discurso médico-midiático de que não se morre mais de aids no Brasil. Morre. E essas mortes têm apresentado raça, classe social e gênero.

As artes da cena então têm se mostrado, dentre os diversos lugares e linguagens artísticas, um lugar que pode contribuir para uma ressignificação do imaginário social sobre o hiv/aids no Brasil, bem como também se mostra um lugar de acolhimento, afeto e gera a possibilidade de subjetivação de corpos *posithivos*, buscando um empoderamento dessas *Vhivências*. Um corpo-testemunha só é possível após um ato de coragem. Desse modo, o testemunho é um dos caminhos possíveis, para àquelas, àqueles e àquelus que não tiveram o direito de dizer tudo aquilo não foi dito, de expor seus arquivos, suas memórias, para que enfim possam ressignificar suas próprias histórias e a história de seus pares.

A peça-palestra *A Doença do Outro* surge a partir de um posicionamento ético do ator-palestrante que se coloca frente a sua realidade, sob seu testemunho, correlaciona temas importantes para a sociedade como um todo e constrói uma linguagem para se comunicar. As artes cênicas como

⁶ Para maiores informações e dados numéricos sobre a epidemia de aids no Brasil, acesso o site do Ministério da Saúde, disponível em: https://www.gov.br/aids/pt-br/centrais-de-conteudo/boletins-epidemiologicos/2020/hiv-aids/boletim_hiv_aids_2020_com_marcas.pdf/view Acesso em: 12 mar 2023.

meio para expor uma problematização. Um ponto de interrogação sobre todas, todos e todes àquelas, àqueles e àquelus que puderam o assistir. Um posicionamento ético do artista perante a sociedade, mesmo que para isso precise expor sua vulnerabilidade, seu “passaporte ruim”. Serruya foi enfático ao afirmar que não gostaria que olhassem para seu trabalho como somente um desdobramento de políticas de saúde pública e sim como uma linguagem artística, uma obra teatral, uma dramaturgia. Ao apontar isso, Ronaldo mostra claramente a relação que as pessoas têm com o hiv/aids, que é realmente a relação de uma doença que é do outro, e como é do outro, ele deve carregar sozinho. Um sistema sorofóbico. Ronaldo fala sobre sua saída do silêncio, profetizando seu desejo de reconhecimento de seu trabalho enquanto linguagem e desejando que possamos ser plurais e que todos possam entender que não existe somente um corpo *positivo* pensando da mesma maneira, querendo as mesmas coisas, fazendo do mesmo modo, somos muitos e queremos espaço para sermos diversos e queremos que todas, todos e todes também busquem sua parte em tudo isso.

Acredito que o desejo parte da vontade de compreender esse ato de coragem como um posicionamento ético do artista perante sua criação. Uma defesa pelo direito de o artista expor, aproximar uma lupa, afetar e ser afetada, para que se possa ampliar a perspectiva sobre determinado debate que também faz parte de sua vida. Pois é impossível separar a vida de um artista de sua obra, tudo é resultado de suas vivências/experiências ao longo de sua formação enquanto sujeito-artista.

REFERÊNCIAS

BARROS, Regina Benevides de; PASSOS, Eduardo. Diário de bordo de uma viagem-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 172-200.

BERTRAND, Méliça. **O Corpo-Arquivo em TRANS (Més enllà) de Didier Ruiz**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 10, n. 3, e96699, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266096699> Acesso em: 08 abr. 2023.

BRASIL. **Boletim Epidemiológico – HIV/AIDS**. Brasília: Ministério da Saúde, 2021.

CATRINCK, Matheuz. **HIVídeos - A necroestética e outros horizontes**. Rio de Janeiro, 2017. Monografia (Graduação em Comunicação Social / Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.

FILHO, Kleber Prado. **A genealogia como método histórico de análise de práticas e relações de poder**. Revista de Ciências HUMANAS, Florianópolis, v. 51, n. 2, p. 311-327, jul-dez 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2178-4582.2017v51n2p311> – Acesso em 17 out. 2022.

FONSECA, Franco Willamy Lima da. **Agora chupa essa manga - a cena pós coquetel: interfaces da aids nas artes da cena**. 2020. 155 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade

Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/29221> . Acesso em: 21 set. 2022.

INÁCIO, Emerson da Cruz. **Carga zerada: hiv/aids, discurso, desgaste, cultura**. Via Atlântica, [S.L.], n. 29, p. 479-505, 27 set. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i29.118885> . Acesso em: 21 set. 2022.

LARA, Camila de Almeida; NUNES, Arthur Vinicius Anoroso. **Arte como possibilidade de subjetivação às pessoas que vivem com hiv**: subversão e resistência na produção de Maria Sil. Porto Das Letras, v. 7, n. 2, p. 405-429, 9 abr. 2021, Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/11122> . Acesso em: 20 set. 2022.

LEAL, Dodi Tavares Borges. **Fabulações travestis sobre o fim. Conceição/Conception**, Campinas, v. 10, p. 1-22, 2021. DOI: 10.20396/conce.v10i00.8664035. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8664035> . Acesso em: 26 fev. 2022.

MALMANN, Francisco. **haverá festa com o que restar**. Bragança Paulista/SP; Editora Urutau, 2018.

MELO, Lucas Pereira de; PERES, Marina Gruenwald; SOUSA, Jared Wanderson Moura de; CORTEZ, Lumera Cristina de Assunção. **Do “HIV-profecia” ao “HIV-território”**: um estudo de caso sobre juventude, subjetividade e ativismo em HIV/aids. **Physis - Revista de Saúde Coletiva**. v. 31, n. 4. 2021. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=400869816007> . Acesso em: 21 set. 2022.

MONTEIRO, Simone; VILLELA, Wilza. **Estigma, pânico moral e violência estrutural: o caso da Aids**. In: Seminário de Capacitação em HIV: Aprimorando o Debate III. Rio de Janeiro. Associação Brasileira Interdisciplinar de AIDS – ABIA, 2019.

QUEIROZ, Dayane Lacerda. **Invenções autobiográficas: um entrelaçamento entre o testemunho e o trauma**. Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES, V. 7, N. 12, 2017. ISSN: 2358-3169. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/16140> Acesso em: 08 abr. 2023.

RUIZ, Castor Bartolomé. **A testemunha, um acontecimento**. Instituto Humanitas Unisinos – IHU on-line. 2011. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/4113-castor-bartolome-ruiz-3> Acesso em: 08 abr. 2023.

SALCEDO, Diego. **Por um debate conceitual sobre arquivos a partir de Michel Foucault**. LOGEION: Filosofia da informação, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 100-115. 2022. DOI: <https://doi.org/10.21728/logcion.2022v8n2.p100-115> Acesso em: 08 abr. 2023.

SANTOS, Valdeci Ribeiro dos; RIBEIRO, Wallace Cabral. **Spinoza, uma filosofia da imanência dos afetos**. Marília. Revista dos Pós-graduandos em Filosofia Kínesis, Vol. 12, nº 33, 2020, p.198-212. DOI: <https://doi.org/10.36311/1984-8900.2020.v12n33.p198-212> Acesso em: 08 abr. 2023.

SERRUYA, Ronaldo. **A doença do outro: uma peça palestra**. 7ª Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos. 1ª impressão. São Paulo. 2021.

SIMIONE, Rafael Lazzarotto. **Arquivo, história e memória: possibilidades de diálogo entre Luhmann e Foucault**. Lua Nova, São Paulo, 97: 173-190, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1590/0102-6445173-190/97> Acesso em: 08 abr. 2023.

SOARES, Stênio José Paulino. **O corpo-testemunha na encruzilhada poética**. 2018. 251 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-20072018-111159/pt-br.php> Acesso em: 08 abr. 2023.

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora: AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. [tradução e notas de Tomaz Tadeu]. – 2. Ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

VILLELA, Wilza Vieira. **Do social ao subjetivo: produção, reprodução e enfrentamentos**. *In:* Respostas à AIDS no Brasil: Aprimorando o Debate III. Rio de Janeiro. Associação Brasileira Interdisciplinas de AIDS – ABIA, 2020.