RESISTÊNCIA E ESTIGMA: RESPOSTAS MUSICAIS À EPIDEMIA DO VIH/SIDA

Joana Lopes REGO, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal, jrego@letras.up.pt

1. Introdução

O presente artigo incide sobre as representações musicais do Vírus da Imunodeficiência Humana e da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida, tendo como objetivo geral compreender o papel desempenhado por estas no âmbito das representações sociais da epidemia, no sentido de compreender se a música assumiu uma função de desconstrução de conceções estigmatizantes existentes sobre este tema ou se, pelo contrário, contribuiu para um reforço de estereótipos. A este objetivo geral, correspondem os seguintes objetivos específicos: 1) perceber se o VIH/SIDA foi representado de forma significativa em composições musicais; 2) compreender que tipo de representações sobre o VIH/SIDA predominam em músicas sobre o tema; 3) identificar que atores sociais predominam entre os autores destas obras (isto é, se são artistas publicamente seropositivos ou não); 4) compreender de que forma as representações musicais do VIH/SIDA se afastam ou aproximam de representações sociais comummente difundidas sobre o tema; 5) explorar as semelhanças e diferenças na forma como o VIH/SIDA foi sendo tratado na música ao longo das décadas da epidemia.

Para responder aos objetivos delineados, optou-se por dividir a análise do fenómeno das representações musicais do VIH/SIDA em duas fases, correspondentes a dois períodos distintos da própria epidemia. A primeira fase tem início em 1981, quando a circulação do vírus é detetada pela primeira vez, e estende-se até 1996 – o ano em que é descoberta a Terapêutica Anti-Retroviral de Alta Eficácia (TARv) (Gulick et al., 1997, pp. 737-739), o que mudou a trajetória da epidemia do VIH. Neste sentido, a segunda fase considerada na análise do presente relatório tem início em 1997 e estende-se até ao momento presente, sendo caracterizada pela existência de tratamentos que permitem às pessoas seropositivas viver vidas longas com qualidade de vida.

2. Enquadramento teórico

O VIH/SIDA surge num período de modernidade tardia, em que as representações sociais dominantes sobre assuntos relevantes – por exemplo, os temas da saúde e da doença – são influenciadas pelo intenso fluxo de informação que chega aos públicos através da televisão e de outros meios de comunicação de massas, sendo também moldadas pelas construções do real desenvolvidas pelas obras de arte e pela cultura *pop*. Ainda que, como adverte Tudor (2014, p. 21), os públicos não sejam recetores acríticos das mensagens divulgadas nos meios de comunicação de massas – recebendo-as, pelo contrário, como mais um elemento entre os vários que compõem o seu mundo (Tudor, 2014, pp. 74-75), sendo sujeitos ativos na significação das mensagens da cultura *pop*, num processo de significação que é, até certo ponto, comparável ao que ocorre quando uma mensagem é transmitida numa conversa entre duas pessoas – a verdade é que uma análise das criações da cultura *pop* revelará muito

sobre as matrizes de valores e as representações sociais dominantes vigentes na sociedade e período histórico em que essas obras se *pop*ularizaram. De acordo com Attinello:

> A mais atrozmente apropriada e viciosamente irónica das crises culturais no Ocidente: o sexo e a morte entrelaçados como Isolda nunca poderia ter imaginado, tudo agudamente complicado por dicotomias entre homossexuais e heterossexuais, consumidores de drogas e não consumidores, liberdade sexual e celibato, cuidar de doentes ou fugir deles – mulheres ou homens, negros ou brancos, saudáveis suburbanos confrontados com fantasmas urbanos definhados (tradução nossa) (Attinello, 2006a, p. 221).

Como está patente na citação acima transcrita, quando o "ingrediente" do VIH/SIDA se imiscuiu na "sopa" de valores e representações sociais dominantes nas sociedades ditas ocidentais[1] na época, segundo o autor, terá sido despoletado um cenário de "crise cultural": a ligação profunda entre o sexo e a morte que a epidemia trouxe, que esbateu os limites entre aquilo que é estritamente privado e o que é publicamente visível, veio perturbar os esquemas de pensamento destas sociedades sobre um conjunto de dimensões da vida moralmente carregadas, conduzindo os indivíduos a reproduzir um conjunto de pensamentos dicotómicos, numa tentativa de compreender o mundo à sua volta à luz das contradições trazidas pelo VIH/SIDA.

A avalanche de mortes e doenças graves inesperadas criava um clima de pânico, em que a tentação muitas vezes era culpabilizar os grupos sociais mais marginalizados, o que resultou na intensificação de desigualdades de classe social, género ou étnico-raciais e na proliferação de conceções racistas, homofóbicas, transfóbicas ou xenófobas. A este clima de violência simbólica direcionada a pessoas seropositivas – ou que se especulava que o fossem –, acresceram períodos de negligência política (particularmente evidentes no caso dos governos de matriz neoliberal liderados por Reagan e Thatcher), associados ao que autores como France (2017, p. 253) enquadram como um aproveitamento financeiro da epidemia por parte da indústria farmacêutica. Em resposta a esta realidade sociopolítica, e à proliferação de discursos reacionários, consolidaram-se importantes movimentos ativistas, liderados por pessoas seropositivas e pelos seus entes queridos (France, 2017, pp. 247-268), sendo também neste período que, enquanto a epidemia era utilizada como pretexto para alimentar discursos homofóbicos (e estigmatizantes face a pessoas queer em geral) nos meios de comunicação social, se consolidavam, nomeadamente no meio académico, como explica Guerra (2017, p. 516), práticas de investigação orientadas para a desconstrução da heteronormatividade e para o estudo da diversidade sexual e de género.



[1] Com a adição da expressão "ditas" pretende-se reconhecer o carácter arbitrário e cientificamente impreciso do conceito de "sociedades ocidentais", que reside no facto de este termo ser comummente empregue para formular juízos de valor sobre realidades sociopolíticas, não denotando, com frequência, a localização geográfica dos países. Considera-se, ainda, que termos como "sul/norte global" sofrem de limitações teóricas análogas (por exemplo, o facto de Austrália não ser encarada como um país do sul global apesar de estar localizada no hemisfério sul, entre outros casos).

Todos estes aspetos, referentes ao contexto histórico, político e simbólico da epidemia do VIH/SIDA, se encontram repercutidos na produção musical que foi feita sobre este tema – sendo que, apesar de as respostas musicais a este tema terem surgido mais tardiamente (Attinello, 2006a, p. 221), quando comparadas com as de outros domínios das artes, o mundo da música não deixou de ter muitas palavras a dizer sobre o VIH/SIDA. No entanto, como explica Jones (2024, pp. 14-16), era frequente que as palavras proferidas por composições musicais sobre a epidemia evitassem nomeá-la diretamente, preferindo tratar o tema através de alusões e metáforas.

Centrando a sua análise do período compreendido entre 1981 e 1996, Jones (2024) propõe o enquadramento dos temas musicais relacionados com o VIH/SIDA em cinco categorias: "Palimpsestos", "Intertextos", "Pedagogias", "Teorias da conspiração" e "Testemunhos" – subdividindo, ainda, a última destas tipologias em três subcategorias: "testemunhos seropositivos"; "testemunhos ventriloquistas" e "testemunhos seronegativos". Os palimpsestos, que são definidos enquanto artefactos sobre os quais se foi reescrevendo/adicionando novos elementos, o que resulta numa transformação efetiva do significado do objeto sem apagar as suas camadas originais, incluem, na perspetiva de Jones (2024, pp. 28-53), músicas como *That's What Friends Are For* (Dionne Warwick & Friends, 1985), *Tainted Love* (Coil, 1985), que consistem em relançamentos de músicas pré-existentes para fins de caridade em torno do VIH/SIDA – ainda que as letras não tenham sido alteradas e que, como tal, não refiram diretamente o VIH/SIDA, ao serem regravadas neste contexto assumem uma nova camada de significado.

Os intertextos, exemplificados por Jones (2024, pp. 65-83) com músicas como *Not the Red Baron* (Tori Amos, 1996), são composições que fazem referência a outras obras artísticas. As pedagogias são músicas escritas com o objetivo de sensibilizar o público e veicular informações sobre o VIH/SIDA, nomeadamente relativas à sua prevenção e tratamento – como é o caso de *Waterfalls* (TLC, 1994). As músicas sobre o VIH/SIDA que veiculam teorias da conspiração, por sua vez, merecem uma abordagem particularmente cuidadosa por parte do autor (Jones, 2024, pp.121-123) que, ao mesmo tempo que se demarca destas matrizes de pensamento e frisa os perigos reais que a disseminação destas teorias da conspiração implica, considera que o fenómeno não deve ser descartado como sendo uma manifestação de irracionalidade, tendo causas mais profundas e consistindo, no essencial, em ferramentas usadas por indivíduos para tentar que um mundo complexo e mutável se torne inteligível.

Os testemunhos, segundo Jones (2024, pp. 151-176), incluem (relativamente raras) músicas de artistas seropositivos que abordam essa dimensão das suas vidas, como Michael Callen, músicas de artistas (presumivelmente) seronegativos que falam sobre as suas experiências de terem entes queridos seropositivos (como *In This Life* [Madonna, 1992]) ou, simplesmente, abordam o tema a partir de uma perspetiva externa, bem como testemunhos em que artistas (outra vez, presumivelmente) seronegativos escrevem músicas em que falam na primeira pessoa, encarnando uma personagem (ou ficcionalização baseada numa pessoa real) seropositiva (por exemplo, The Last Song [Elton John, 1992]).

Entre os elementos narrativos que foram sendo mobilizados para trabalhar o tema do VIH/SIDA na música, existem alguns que se destacam pela sua prevalência – como, compreensivelmente, os temas da morte e da sexualidade – enquanto outros se destacam pela sua frequente ausência – como é o caso, segundo Attinello (2006b, pp.18-21), de representações dos sintomas físicos e psicológicos da progressão da doença. De acordo com este autor, salvo relevantes exceções, a produção musical sobre o VIH/SIDA tende a

evitar a discussão dos sintomas da doença em si (principalmente os mais agressivos e "inestéticos"), preferindo focar-se no tema da morte (enquanto um fenómeno já consumado ou iminente) da pessoa seropositiva. Esta tendência, associada à generalização de uma conceção da pessoa seropositiva enquanto um "cadáver em potencial" que é relegado para um plano mitológico antes de morrer efetivamente (por exemplo, a utilização comum do termo "anjo" para falar de pessoas seropositivas), ignora o facto de que, mesmo nas décadas mais mortíferas da epidemia, a vida continuava após um diagnóstico de VIH. Enquanto uma exceção notável a esta tendência, Attinello (2006b, pp. 20-21) nomeia o tema *Scared of Love* (Bob Ostertag, 1995).

3. Metodologia

A presente pesquisa foi orientada por uma abordagem qualitativa, centrada na análise de narrativas e significados associados ao tema em estudo (Creswell, 2014). O momento de recolha de dados para o presente relatório consistiu na seleção de músicas relevantes que abordassem o tema do VIH – uma escolha que foi orientada, numa fase inicial, por pistas obtidas na etapa de revisão da literatura. A análise de conteúdo às músicas selecionadas – que são dezoito para a primeira fase e doze para a segunda, uma redução em número que acompanha uma realidade de perda de centralidade do próprio tema na cultura *pop*ular verificada ao longo do tempo, associada aos avanços científicos que tornaram o VIH um diagnóstico menos "catastrófico" – foi feita com recurso a duas grelhas de análise categoriais, que correspondem às duas fases da análise.

4. Resultados

As músicas analisadas apresentam vários elementos em comum – ainda que, devido à evolução da própria epidemia ao longo do tempo, a grelha de análise referente à segunda fase apresente uma diminuição de conteúdo face à primeira. Os resultados da análise revelam uma centralidade de temas como a morte, estigma, imagética religiosa ou as formas de transmissão do vírus, que estão presentes nas músicas de ambas fases.

Entre as referências feitas às vias possíveis de transmissão do vírus, existe uma predominância na alusão à transmissão por via sexual – com a exceção de músicas como *Let's Talk About AIDS* (Salt-N-Pepa, 1992), que também refere outras formas de transmissão (e salienta, também, que algumas práticas não acarretam qualquer risco). Na caracterização do VIH/SIDA enquanto uma IST, destaca-se o caso de *How To Have Sex* (Michael Callen, 1988), uma música escrita com um cunho humorístico, associada à pretensão de transmitir de forma pragmática informação sobre sexo seguro. A letra reconhece a desinformação e pânico dominantes no discurso sobre o VIH/SIDA, e procura contrariar os mesmos com a informação científica existente naquele momento. Neste âmbito, reconhecendo as frustrações que a epidemia trouxe, a música destaca que é possível ser-se sexualmente ativo de forma segura neste contexto, nomeadamente através da adoção de práticas como o uso de preservativo:

> Oh, tenho saudades dos anos 70/ As coisas pareciam tão simples então/ Tantos homens, tão pouco tempo/ Ah, ainda me lembro quando/ Para onde nos estamos a dirigir, meus amigos?/ Quem me pode dizer, quem o saberá?/ O que é seguro e o que não é/ Muda de dia para dia/ Tens um limão?/ Aprende a fazer limonada/ Arranja um preservativo, encontra um amante/ Com o tempo vais descobrir, não há mal em ter uma noite (Callen, 1988) (tradução nossa).

A morte e o luto configuram-se como temas centrais em representações musicais sobre o VIH/SIDA – sendo abordados, nomeadamente, em músicas de estrelas *pop* como Madonna (*In This Life*, 1992) e Janet Jackson (Together Again, 1997). Compreensivelmente, este tema está mais presente nas músicas da primeira fase da análise – ainda que também tenha fortes repercussões na segunda fase, em particular nos anos iniciais, sendo o tema principal de canções como *You Have Been Loved* (George Michael, 1997) ou *Letting the Cables Sleep* (Bush, 2000), baseadas na experiência real dos artistas de perderem (ou terem receio da possibilidade de perder) entes queridos devido a complicações relacionadas com a SIDA.

Em *Halloween Parade* (Lou Reed, 1989), o sujeito poético observa uma parada de Halloween que se realiza anualmente em Nova Iorque, sendo muito participada por pessoas *queer,* o que suscita sentimentos agridoces: o clima é de celebração, mas é impossível não notar as baixas que ocorreram entre as pessoas desta comunidade. Lou Reed expressa o luto que sente face a pessoas que conhecia – e que, numa situação normal, teriam estado presentes nesta parada – e que faleceram devido a complicações relacionadas com a SIDA. Adicionalmente, o sujeito poético expressa sentimentos de receio e de luto antecipado, vivendo em terror sobre a possibilidade de receber a notícia de que determinadas pessoas que lhe são próximas teriam também perecido: "No fundo da minha mente, tinha receio que pudesse ser verdade / No fundo da minha mente, tinha receio de que se referissem a ti" (Reed, 1989) (tradução nossa).

No tema *Being Boring* (Pet Shop Boys, 1990), o luto é associado a um sentimento de "culpa do sobrevivente". O narrador fala sobre a sua juventude, caracterizada por vivências intensas e experimentação, em que a ideia de finitude não estava presente. Nesta canção, o sujeito poético é um sobrevivente que reflete sobre algumas pessoas com quem se relacionou no passado que, aquando do início da década de 1990, tinham falecido devido à epidemia, evidenciando sentimentos complexos sobre a situação – se, por um lado, o tempo lhe permitiu viver a sua vida como uma autenticidade inesperada, sente um vazio porque esperava que essa conquista tivesse sido partilhada:

> E nunca fomos aborrecidos / Arranjávamo-nos e discutíamos, e depois pensávamos: "Faz as pazes" / E nunca nos contivemos nem nos preocupámos que / o tempo pudesse chegar ao fim / Sempre esperámos que, olhando para trás / pudesses sempre contar com um amigo [...] Agora estou sentado com rostos diferentes / em quartos alugados e lugares estrangeiros / Todas as pessoas que beijei / algumas estão aqui e outras não / Nos anos 90 / nunca sonhei que chegaria a ser / a criatura que sempre quis ser / mas pensei que, apesar dos sonhos / estarias sentado algures aqui comigo (Pet Shop Boys, 1990) (tradução nossa).

Em *For A Friend* (The Communards, 1987), a notícia da morte do ativista político comunista Mark Ashton (amigo dos membros desta banda) é configurada como o momento mais triste da vida do narrador, até então: uma dor que este não perspetiva como individual, inscrevendo-a num panorama mais vasto de luto. Este tema discute um dos aspetos mais marcantes do luto – o facto de a vida quotidiana não parar por causa de perdas humanas: "Quando desliguei o telefone, o mundo seguiu em frente" (The Communards, 1987) (tradução nossa). O narrador deste tema destaca, ainda, um desejo intenso de ter podido despedir-se uma última vez do amigo falecido: "Enquanto vejo o sol pôr-se, o mundo esvair-se / tudo o que quero é beijar-te, um último adeus, adeus" (The Communards, 1987)

(tradução nossa). Com o tempo, a tristeza do narrador reconfigura-se em raiva, direcionada à inação política e à indiferença social verificada face à epidemia. Neste sentido, o narrador promete dar continuidade às lutas sociopolíticas que partilhou com o seu amigo, entre as quais destaca reivindicações pelos direitos LGBTQIA+:

> Chega o verão, lembro-me de como marchávamos/ Marchávamos pelo amor e pelo orgulho, juntos de braço dado/ As lágrimas transformaram-se, tornaram-se raiva e desprezo/ Nunca te falharei, uma batalha que encontrei/ E todos os sonhos que tivemos, hei de continuar (The Communards, 1987) (tradução nossa).

Sendo um tema central em muitas das canções analisadas, a morte é perspetivada de formas distintas entre estas músicas. *She Thinks His Name Was John* (Reba McEntire, 1994) é uma música que não só apresenta uma conceção moralista face à vida sexual da protagonista – que é representada como alguém que passa o resto da sua vida a culpabilizar-se pelo facto de ter contraído VIH após ter tido sexo com um desconhecido – como também, ao lamentar a sua morte iminente, opta por se focar no facto de a jovem não ter a oportunidade futura de se apaixonar, casar e ter filhos – "conquistas" associadas a um estereótipo de autorrealização feminina.

Em *Never Die Young* (James Taylor, 1988), o sujeito poético confessa ter tido um passado homofóbico – algo que mudou quando os homens gay que encarava com medo passaram a morrer jovens, ficando desprovidos do seu potencial ameaçador. Ainda que o sujeito poético reconheça o carácter negativo da homofobia e se demonstre empático face à realidade enfrentada por homens gay seropositivos, a verdade é que só quando estes se encontram a caminho da morte é que veem a sua humanidade reconhecida pelo narrador. Nunca sendo reconhecidos em vida, estes homens são elevados pelo narrador a um estatuto superior, quase de "anjos", quando se estão a aproximar da morte: "Acho que isto tinha de acontecer um dia destes/ Não havia nada que os segurasse/ Erguer-se-iam entre nós como um grande balão / Conquistariam o céu / Renunciariam o chão" (Taylor, 1988) (tradução nossa).

Em *Living In Wartime* (1988), Michael Callen – contra o que Sontag (1989) viria a preconizar – utiliza a metáfora bélica para descrever a morte em massa que se estava a viver na época, em particular entre a comunidade gay, um foco das suas canções. E as pessoas que estavam a morrer em massa, na sua ótica, estavam a ser mortas por um inimigo: o "preconceito e a ganância". O sujeito poético destaca a necessidade de todas as vítimas deste inimigo lutarem contra o mesmo, insurgindo-se contra as mentiras propagadas sobre as pessoas seropositivas, utilizadas para justificar uma indiferença política generalizada face à epidemia que as estava a matar. Neste sentido, o reconhecimento por parte das pessoas seropositivas da sua própria dignidade e direito à vida surge como uma condição necessária para agir no sentido de mitigar os efeitos da epidemia do VIH/SIDA: "Tentam destruir o nosso espírito / Tentam manter-nos subjugados / Fazem-no às mulheres e aos pobres de todas as raças / Enfrentamos um inimigo comum / Intolerância e ganância / Mas se lutarmos juntos, encontraremos a força de que precisamos" (Callen, 1988) (tradução nossa).

Boas Novas (Cazuza, 1988) é também um tema centrado na morte, tratando esta temática, no entanto, de uma forma particular. A letra refere-se a uma experiência de quase morte do sujeito poético – presumivelmente autobiográfica, sendo que Cazuza foi um artista que discutiu publicamente os problemas de saúde que teve por ser seropositivo, ainda que,

como nota Filho (2021, pp.133-136), as músicas do cantor apenas façam alusões indiretas ao VIH/SIDA – em que este atinge a constatação de que "a morte está viva", abandonando a noção da morte como um fim, em que a vida desaparece completamente: "Senhoras e senhores/ Trago boas novas/ Eu vi a cara da morte/ E ela estava viva" (Cazuza, 1988) .

Perante a aproximação da morte, o sujeito poético da música de Cazuza rejeita a assunção de uma postura de medo ou de um apego a símbolos religiosos para lidar com o terror da morte, enquadrando, pelo contrário, a morte como uma parte da vida – sendo que o importante é viver a vida enquanto ela dura, e não a ocupar com o medo da morte: "Direi milhares de metáforas rimadas e farei/ Das tripas, coração; do medo, minha oração/ Pra não sei que Deus "H" da hora da partida/ Na hora da partida a tiros de vamos pra vida/ Então, vamos pra vida" (Cazuza, 1988).

Como é exemplificado pela canção de Cazuza, é frequente que temas musicais sobre o VIH/SIDA recorram à evocação de imagética religiosa para fins narrativos. Em *Streets of Philadelphia* (Bruce Springsteen, 1993), um tema sobre a solidão e a rejeição associadas a um estado seropositivo, o sujeito poético afirma que não espera que qualquer entidade divina (um anjo, no caso) o acompanhe durante a progressão da sua doença – a realidade da sua doença é muito mais prosaica do que isso. Neste sentido, o sujeito poético procura apoio e companhia no mundo terreno, enquanto descreve o efeito que a progressão da doença está a ter no seu corpo e mente:

> Não há anjo que me venha saudar/ Somos só tu e eu, meu amigo/ e a roupa já me fica larga/ Andei milhas e milhas apenas para libertar-me desta pele/ A noite caiu, estou acordado/ sinto-me a definhar/ Por isso, recebe-me, irmão, com o teu beijo sem fé/ ou vamos deixar-nos sozinhos assim/ nas ruas de Filadélfia? (Springsteen, 1993) (tradução nossa).

A prevalência da imagética religiosa é ainda mais vincada nos temas mais recentes, referentes à segunda fase da análise. Um exemplo desta tendência é *You Have Been Loved* (George Michael, 1997) – não sendo surpreendente, dada a prevalência de imagens religiosas na discografia de George Michael. Neste tema, o sujeito poético –o namorado de um indivíduo que terá falecido em consequência de complicações relacionadas com a SIDA – reflete sobre a dor que a mãe deste homem deverá estar a sentir. O narrador encontra-se zangado com a ideia da existência um Deus que seria capaz de tirar um filho a uma mãe, demonstrando-se incrédulo perante o facto de, mesmo estando a passar por esta tragédia, esta mulher continuar a ser crente, e a incentivar o filho a sê-lo. Não sendo claro se está a falar na primeira pessoa ou a citar afirmações desta mãe, o sujeito poético pede perdão ao seu namorado pela possibilidade de não ter sido forte o suficiente para o apoiar devidamente, atribuindo-lhe características de "anjo", pela capacidade de amar que terá demonstrado:

> Portanto, se foi Deus quem levou o filho dela/ então não pode ser Ele/ 2uem vive na mente dela/ "Tem cuidado, meu amor", disse ela/ "Não penses que Deus está morto"/ [...] se não fui forte, perdoa-me/ mas estava cheio de medo/ Tocaste os meus olhos com asas de anjo/ cheias de amor/ do tipo que faz os demónios chorar (Michael, 1997) (tradução nossa).

Em *Together Again* (Janet Jackson, 1997), o sujeito poético também se refere às pessoas próximas que perdeu para a SIDA como anjos – que, neste momento, terão voado para uma dimensão superior – enquanto, por sua vez, o sujeito poético de *Letting the Cables Sleep* (Bush, 2000) utiliza a metáfora do céu para se referir à possibilidade do seu amigo morrer em breve, um pensamento que lhe causa angústia: "Se o céu estiver a caminho/ eu sou um anjo nesta cidade" (Bush, 2000) (tradução nossa).

Ainda que, como postulou Attinello (2006b, pp.14-22), o tema da morte assuma um lugar de maior preponderância em relação à discussão cândida sobre os sintomas do vírus e de como é viver-se com o mesmo, ainda é possível encontrar diversas músicas em que estes sintomas se encontram representados. Em *Vírus do amor* (Rita Lee & Roberto de Carvalho, 1985), é nomeado um dos sintomas do VIH/SIDA: a febre. No entanto, o estado febril trazido pela doença é equiparado aos efeitos febris da paixão: "O vírus do amor/ Dentro da gente/ Beira o caos/ 42 graus de febre contente" (Lee & Carvalho, 1985). Como salienta Filho (2021, pp. 130-133), esta canção destaca-se por se recusar a utilizar a epidemia do VIH/SIDA para atribuir uma conotação negativa à sexualidade, reforçando a ideia de que, mesmo perante um estado serológico positivo, a sexualidade e a paixão continuam a ser dimensões relevantes da vida. No caso de *Vírus do amor*, é recusada qualquer narrativa de culpabilização da vítima – ao invés, quem é alvo de sanção moral é a sociedade que olha para as pessoas seropositivas com preconceito.

Como havia afirmado Attinello (2006b, pp. 20-21), *Scared of Love* (Bob Ostertag, 1995) é uma música que se destaca pelo facto de discutir de forma crua os sintomas físicos de progressão da doença – enquanto afirma, ao mesmo tempo, a importância do desejo sexual e da intimidade durante todo o processo: "E se acordarmos uma manhã e os lençóis estiverem encharcados de suor? Isso já te aconteceu? Estou a falar por hipótese [...] E se quisesses tocar-me? Mas, tipo, as minhas lesões assustaram-te. Ias ser homem para isso?" (Ostertag, 1995) (tradução nossa). Este tema consiste numa afirmação de que existem muitas coisas assustadoras na vida, mas que o amor – e a sexualidade – não devem constar nessa lista: "Tenho medo de morrer./ Tenho medo do escuro./ Tenho medo de voar./ Mas há uma coisa que não me assusta./ E se também não te assustasse a ti./ Talvez fosses livre./ Não tenho medo do amor. Isso mesmo./ Não tenho medo do amor. Vês?" (Ostertag, 1995) (tradução nossa). O narrador encontra-se numa tentativa de engate de alguém e, sentindo que esta pessoa sente medo da intimidade devido ao VIH/SIDA, procura desconstruir este medo.

Este narrador, sempre em tom sardónico e provocatório, convida o seu interlocutor a considerar que, se ficasse doente com VIH/SIDA, gostaria de ter alguém que o amasse a cuidar dele, que não sentisse repulsa pelo seu corpo. Neste sentido, perante a possibilidade da doença ou da morte, o sujeito poético incentiva o seu interlocutor a não ter medo do amor (e da intimidade, em geral), por se tratar de algo fundamental na vida, em particular nesses contextos de maior vulnerabilidade. No entanto, para além de discutir os medos do interlocutor face ao VIH/SIDA, o narrador relembra este homem de que há muitas incompatibilidades, irritações e contratempos que podem afetar uma relação – em nada relacionadas com esta epidemia –, que tampouco seriam motivos razoáveis para se rejeitar um relacionamento com alguém por quem se nutre interesse:

> Querias viver comigo e, uh, sabes, ser o meu amor. Para que possamos provar todos os prazeres. Uh. E, uh, se for esse o caso, vai-te, uh, incomodar se talvez um dia as minhas meias não façam par? Ou, tipo, e se estivermos a beijar-nos e houver, tipo, aquele pequeno pedaço de salsa aqui preso entre os dentes? Não te vai incomodar? Eu preciso mesmo de saber agora. [...] E se um dia estiveres fraco demais para sair da banheira? O que é que querias que eu fizesse, então? Acho que querias que eu me baixasse e colocasse os braços à tua volta. Acho que é isso que queres (Ostertag, 1995) (tradução nossa).

No âmbito das representações musicais daquilo que é ser-se seropositivo na atualidade, as obras de John Grant e Mykki Blanco constituem exemplos ricos de testemunhos seropositivos. Em Ernest Borgnine, (2013), Grant recorda o momento em que um médico, não o olhando nos olhos, lhe transmitiu a notícia de que era seropositivo – algo não surpreendente para o narrador, que está ciente de que teria tido comportamentos de risco no passado, relacionados com o consumo de drogas e práticas sexuais desprotegidas:

> Quanto é o suficiente? É uma pergunta muito difícil/ Devias pensar nisso mais cedo ou mais tarde/ Deixaste a bebida e o crack e saltaste a heroína/ Mas depois tiveste de encontrar um fundo ainda mais baixo/ O médico não olha para mim – diz que tenho a doença/ Agora, o que é que esperavas? Passaste a vida de joelhos/ Nunca foi demasiado tarde. Diz-me – de que é que tinhas medo?/ Faz as contas de cabeça ou saca a tua calculadora (Grant, 2013) (tradução nossa).

Sentindo que precisa de conselhos de alguém mais experiente para ultrapassar a angústia que sente em relação a este diagnóstico, o sujeito poético afirma desejar que *Ernest Borgnine*, um ator que admira, pudesse falar com ele, questionando-se sobre o que este faria nesta situação. Em *I Try To Talk To You* (Hercules & Love Affair feat. John Grant, 2014), Grant pondera brevemente a possibilidade de poder ter evitado contrair VIH, caso tivesse conseguido desenvolver a sua autoestima (por oposição a lidar com o seu sofrimento através de comportamentos autodestrutivos), chegando, contudo, à conclusão de que foi ter passado por estas experiências que o capacitou para alterar o rumo da sua vida: "Podíamos ter evitado esta parte/ Podia ter-te ensinado a amar-te/ Esperei pacientemente/ Esperei que fosses tu a procurar-me/ Tentei falar contigo/ Pensei que reconhecerias a necessidade/ que tinhas dentro de ti / Mas tiveste de chegar lá por ti próprio" (H&LA & Grant, 2014) (tradução nossa).

Em *You Don't Know Me* (2016), Mykki Blanco critica a especulação e construções mediáticas que foram feitas após assumir publicamente o seu diagnóstico, que incluíram a representação da sua pessoa como alguém predatório, que procuraria propositadamente infetar outros: "Há rumores no bairro, acho que ouviste a novidade/ Estou a correr pela cidade como um predador, estou a queimar gajos" (Blanco, 2016) (tradução nossa). Em *Johnny* (Mykki Blanco, 2023), o sujeito poético expõe o seu estado serológico – entre outros aspetos menos "glamourosos" da sua trajetória de vida – a um homem por quem tem interesse romântico, não se desculpando por isso, procurando ser reconhecido pelo outro enquanto quem é: "Apanhei uma IST, tive febre de quarenta/ Tomei uns comprimidos e fui para a rua e foi aí que- / [...] Toda a gente tem história, baby, quero que isto dure / É por isso que estou-, a dizer-to / Eu disse: '*Johnny*, eu disse-te que não era um Rome'" (Blanco, 2023) (tradução nossa).

No âmbito desta segunda fase da análise, encontramos uma preocupação particularmente intensa, patente nas letras das músicas, com a mitigação do estigma existente face ao VIH/SIDA e dos preconceitos relativos às pessoas seropositivas. Em *Letting the Cables Sleep* (Bush, 2000), o narrador demonstra-se transtornado perante a revelação de que um amigo próximo havia sido diagnosticado com VIH – o foco da sua dor reside no facto de perceber que, durante bastante tempo, o amigo teria passado por este sofrimento sozinho, na medida em que adiou a assunção do diagnóstico a terceiros. O sujeito poético faz questão de sublinhar o carácter corrosivo que guardar silêncio sobre este tema representa, demonstrando-se disponível para ouvir o seu amigo: "digas o que disseres, está tudo bem/ faças o que fizeres, está tudo bem/ digas o que disseres, está tudo bem/ o silêncio não resolve/ precisamos de falar sobre isso" (Bush, 2000) (tradução nossa).

5. Considerações finais

Tratando-se de uma epidemia conotada com um forte carácter simbólico, a esfera musical desempenhou um papel dual no âmbito das representações sociais do VIH/SIDA, tendo funcionado, em simultâneo, como um campo de resistência e reivindicação dos direitos das pessoas seropositivas e um meio de produção e reprodução de conceções estigmatizantes sobre o VIH/SIDA. No que diz respeito à evolução que o tratamento desta questão na música tem tido ao longo do tempo, há um aspeto que se destaca: entre as músicas consideradas na segunda fase da análise, não foi encontrada qualquer canção que veiculasse conceções moralizantes sobre o VIH/SIDA, sendo verificada na letra destas músicas, pelo contrário, uma intensificação da denúncia e do repúdio ao estigma ainda persistente em sociedade em relação ao VIH/SIDA.

Referências

Attinello, P. (2006a). Closeness and Distance: Songs about AIDS. In Whitely, S. & Rycenga, J. (Eds). *Queering the Popular Pitch* (pp. 221-231). Routledge.

Attinello, P. (2006b). Fever/Fragile/Fatigue: Music, AIDS, Present, and ... In Lerner, N. & Straus, J. (Eds). *Sounding Off: Theorizing Disability in Music* (pp. 13-22). Routledge.

Creswell, J. (2014). *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods* Approaches. Sage.

Filho, R. (2021). Pôde-se cantar o HIV/AIDS? A trajetória do vírus e da síndrome no pop rock brasileiro nas décadas de 1980 e 1990. *ArtCultura*, 23(43), 124-142. https://doi.org/10.14393/artc-v23-n43-2021-64109

France, D. (2017). *How to Survive a Plague: The Story of How Activists and Scientists* Tamed AIDS. Pan Macmillan.

Guerra, P. (2017). António e as Variações identitárias da cultura portuguesa contemporânea. *Ciências Sociais Unisinos*, 53(3), 508-520 https://doi.org/10.4013/csu.2017.53.3.11

Gulick, R. M., Mellors, J. W., Havlir, D., Eron, J. J., Gonzalez, C., McMahon, D., Richman, D. D., Valentine, F. T., Jonas, L., Meibohm, A., Emini, E. A., & Chodakewitz, J. A. (1997). Treatment with Indinavir, Zidovudine, and Lamivudine in Adults with Human Immunodeficiency Virus Infection and Prior Antiretroviral Therapy. *The New England Journal of Medicine*, 337(11). 734-739, 10.1056/NEJM199709113371102

Jones, M. (2024). *How to Make Music in an Epidemic: Popular Music Making During the AIDS Crisis*, 1981-1996. Routledge.

Sontag, S. (1989). *AIDS and Its Metaphors*. Farrar, Straus & Giroux.

Tudor, A. (2014). *Image and Influence: Studies in the Sociology of Film*. Routledge.

UNAIDS (2024). *UNAIDS Fact Sheet 2024. Joint United Nations Programme on HIV and AIDS*. Disponível em https://www.unaids.org/en/resources/fact-sheet, Acesso em 7 de julho de 2025.

Referências musicais

Amos, T. (1996). *Not the Red Baron* [Canção]. Em *Boys for Pele* [Álbum]. Atlantic

Blanco, M. & Meece, J. (2016). *You Don't Know Me* [Canção]. Em *Mykki* [Álbum]. Dogfood Music Group e Studio!K7.

Blanco, M. (2023). *Johnny* [Canção]. Em *Postcards from Italia* [Álbum]. Transgressive Records.

Bush (2000). *Letting the Cables Sleep* [Canção]. Em *The Science of Things* [Álbum]. Trauma e Interscope.

Callen, M. (1988a). *Living in Wartime* [Canção]. Em *Purple Heart* [Álbum]. Significant Other.

Callen, M. (1988b). *How to Have Sex* [Canção]. Em *Purple Heart* [Álbum]. Significant Other.

Cazuza (1998a). *Boas Novas* [Canção]. Em *Ideologia* [Álbum]. Philips Records.

Coil (1985). *Tainted Love* [Canção]. Em *Scatology* [Álbum]. Some Bizzare.

The Communards (1987). *For A Friend* [Canção]. Em *Red* [Álbum]. London Records.

Grant, J. (2013). *Ernest Borgnine* [Canção]. Em *Pale Green Ghosts* [Álbum]. Bella Union.

Grant, J. (2015). *Grey Tickles, Black Pressure* [Canção]. Em *Grey Tickles, Black Pressure* [Álbum]. Bella Union.

Hercules & Love Affair; Grant, J. (2014). *I Try to Talk to You* [Canção]. Em *The Feast of the Broken Heart* [Álbum]. Big Beat Records.

Jackson, J. (1997). *Together Again* [Canção]. Em *The Velvet Rope* [Álbum]. Virgin.

John, E. (1992). *The Last Song* [Canção). Em *The One* [Álbum]. Rocket e MCA.

Lee, R. & Carvalho, R. (1985). *Vírus do amor* [Canção]. Em *Rita e Roberto* [Álbum]. Som Livre.

Madonna (1992). *In this Life* [Canção]. Em *Erotica* [Álbum]. Maverick.

McEntire, R. (1994). *She Thinks His Name Was John* [Canção]. Em *Read My Mind* [Álbum]. RCA.

Michael, G. (1997). *You Have Been Loved* [Canção]. Em *Older* [Álbum]. Virgin.

Ostertag, B. (1995). *Scared of Love* [Canção]. Em *Fear No Love* [Álbum]. Avant Records.

Pet Shop Boys (1990). *Being Boring* [Canção]. Em *Behaviour* [Álbum]. Parlophone.

Reed, L. (1989). *Halloween Parade* [Canção]. Em *New York* [Álbum]. Sire.

Salt-N-Pepa (1992). *Let's Talk About AIDS* [Canção]. Em Blacks' Magic [Álbum]. Next Plateau Records.

Springsteen, B. (1993). *Streets of Philadelphia* [Canção]. Em *Philadelphia – Music from the Motion Picture* [Álbum]. Columbia.

Taylor, J. (1988). Never Die Young [Canção]. Em *Never Die Young* [Álbum]. Columbia.

TLC (1995). *Waterfalls* [Canção]. Em *CrazySexyCool* [Álbum]. LaFace.

Warwick, D. & Friends (1985). T*hat's What Friends Are For* [Canção]. Em *Friends* [Álbum]. Arista Records.