

“EU ESTOU VIVO”: uma leitura reparativa do projeto @theaidsmemorial no Instagram¹

“I AM ALIVE”: toward a reparative reading of the @theaidsmemorial project on Instagram

Vinícios Kabral Ribeiro²
Diego Paleólogo³

Resumo: Este artigo busca compreender o perfil @theaidsmemorial, no Instagram, como um arquivo de sentimentos (Cvetkovich, 2003), mobilizador da fotografia vernacular na criação de uma outra memória visual da epidemia de AIDS. Através das lentes teóricas de Susan Sontag, Douglas Crimp, Eve Sedgwick, Ann Cvetkovich e Grace Cho, observamos como este projeto fotográfico articula simultaneamente o testemunho material, a prática reparativa e a desidentificação com a temporalidade normativa da AIDS. As imagens cotidianas, oriundas de fotografias familiares, retratos de estúdio, instantâneos polaroides, saltam dos álbuns e dos arquivos íntimos, numa espécie de vestígios afetivos de vidas, desviando da metaforização patologizante da doença e ao soterramento histórico da crise.

Palavras-Chave: Fotografia. @theaidsmemorial. Leitura reparativa.

Abstract: This article seeks to understand the Instagram profile @theaidsmemorial as an 'archive of feelings' (Cvetkovich, 2003) that mobilizes vernacular photography to create an alternative visual memory of the AIDS epidemic. Through the theoretical lenses of Susan Sontag, Douglas Crimp, Eve Sedgwick, Ann Cvetkovich, and Grace Cho, we observe how this photographic project simultaneously articulates material testimony, reparative practice, and a disidentification with the normative temporality of AIDS. These everyday images, sourced from family photographs, studio portraits, and Polaroid snapshots, emerge from albums and intimate archives as affective traces of lives that deviate from the pathologizing metaphorization of the disease and the historical burial of the crisis.

Keywords: Photography. @theaidsmemorial. Reparative reading.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação, Arte e Tecnologias da Imagem. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

² Universidade Federal do Rio de Janeiro, doutor, vinicios.ribeiro@eco.ufrj.br.

³ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, doutor, diego.paleologo@gmail.com.

1. “Eu estou vivo”

Em determinado momento, ele [Herbert Daniel] se volta para o irmão mais novo, Hélder – o cinegrafista amador –, levanta um copo, sorri para a câmera e exalta: “Eu estou vivo (GREEN, 2025, p. 16).

A citação que abre esse trabalho é do livro “Revolucionário e gay: a vida extraordinária de Herbert Daniel”, uma biografia composta por James Green. Nessa passagem, ainda no início do livro, Green narra uma filmagem amadora e familiar do Natal de 1991, três meses antes de Herbert Daniel morrer. O meneio, a performance banal de levantar um copo, olhar e sorrir para a câmera e exaltar “eu estou vivo”, encapsula os desejos deste trabalho: observar, a partir do perfil @theaidsmemorial (atualmente ancorado na rede social Instagram), a elaboração de um contra-arquivo fotográfico como composição de outra/nova memória visual da epidemia de HIV e AIDS; simultaneamente, na companhia de Barthes (1984), Sontag (1983; 2007), Cvetkovich (2003), Grace Cho (2008) buscamos intuir a emergência do que chamamos de punctum comunitário, algo que se dá, ao mesmo tempo, na relação íntima entre olhar e fotografia. Por contaminação e contágio, essa “ferida comunitária” afeta, em distintos graus e temperaturas, uma comunidade, coletivo, grupo, família etc.

Criado em 2016 pelo escocês Stuart, o perfil @theaidsmemorial constitui um arquivo digital que, ao momento desta escrita, abriga mais de 14.000 publicações e alcança 349.000 seguidores. Cada post apresenta fotografias de pessoas que morreram em decorrência de complicações relacionadas à AIDS, acompanhadas de breves narrativas submetidas por familiares, amigos e sobreviventes. O lema do projeto, "what is remembered lives" (o que é lembrado vive), dá a ver o seu compromisso memorial, enquanto simultaneamente evoca a fragilidade da memória coletiva diante do que Douglas Crimp (2002) denominou como a segunda epidemia: o silenciamento cultural, político e afetivo em torno da AIDS. E o que Herbert Daniel nomeou de morte civil (1989). Esta investigação parte de uma pergunta inicial: como as imagens fotográficas, neste arquivo digital, atuam como tecnologias de memória que erodem tanto a "metaforização" da AIDS (Sontag, 2007) quanto ao que poderíamos chamar de soterramento arquivístico; ou seja, a obliteração sistemática das vidas cuirs⁴ da história visual hegemônica?

⁴ Alternaremos cuir/queer. Ver Valencia (2023).

A escolha do Instagram como plataforma para este arquivo memorial levanta questões importantes sobre a materialidade da memória digital e a fragilidade dos arquivos eletrônicos. Diferentemente de arquivos institucionais salvaguardados em museus, bibliotecas e centros de documentação. E das missões de preservação e difusão a longo prazo, assim como recursos para garantir a acessibilidade contínua de materiais, @theaidsmemorial existe na infraestrutura proprietária da Meta, corporação guiada por lógica de lucro e da algoritmização da visibilidade. Esta instabilidade não é acidental. Como Wendy Chun (2011) rememora, o digital é frequentemente fetichizado como permanente, os dados não se degradam da mesma forma que papel ou filme; embora esta permanência seja ilusória. Arquivos digitais requerem manutenção, migração entre formatos, atualização de software e substituição de hardware. Ao mesmo tempo, as plataformas comerciais são notoriamente instáveis, vendidas, fundidas ou fechadas encerradas; seus termos de serviço mudam unilateralmente; algoritmos determinam o que é visível e para quem.

Em Halberstam (2020) observa-se como práticas queer frequentemente abraçam o efêmero, o não-monumental e formas culturais populares. Arquivos queer, seguindo seu pensamento, não precisam aspirar à solidez dos arquivos nacionais; podem ser fluidos, temporários, responsivos. O perfil @theaidsmemorial participa desta tradição. Se faz colaborativo, descentralizado, em constante expansão através de contribuições de milhares de pessoas. Não há uma curadoria no sentido tradicional, pois Stuart aceita e posta tributos sem editorialização demarcada. Esta abertura tem limitações (reproduz desigualdades sobre quem tem acesso, cuja história é contada), da mesma maneira produz aberturas. O arquivo pertence, em certo sentido, a todos que contribuem para ele, a todos que se engajam com ele. Desfaz, de forma efêmera, a monumentalização da história e aposta em uma prática memorial viva, constantemente atualizada.

“Eu estou vivo” sorrindo para a câmera conduz, não sem tensões e fricções, as contingências dessa pesquisa. A constelação de fotografias @theaidsmemorial convida a pessoa que olha a sentir uma pluralidade de afetos, efeitos e sensações, e abre a possibilidade, mesmo que breve e instável, de elaboração de um luto coletivo. Esse luto coletivo se dá na medida em que, enquanto comunidade, podemos ver os rostos, nomes e peculiaridades das

vidas perdidas; podemos chorar, sofrer e celebrar essas partidas; podemos, diante das telas dos dispositivos móveis, elaborar, mesmo que de forma fractal, a dor.

2. Contra a Metáfora

Em "A doença como metáfora/Aids e as suas metáforas" (2007), Susan Sontag empreende uma crítica às construções simbólicas que envolvem a AIDS em camadas de significação punitiva. A doença, pondera Sontag, torna-se sobrecarregada de metáforas militares, moralizantes e apocalípticas que entenebrece sua realidade clínica e amplificam o sofrimento dos pacientes através da culpabilização e da vergonha. "Eu estava convencida de que as metáforas e os mitos podiam matar", escreve Sontag (2007, p.38). A AIDS foi tratada como uma invasão, uma punição divina, um "câncer gay", mesmo que desde o início tenha sido entendida como uma doença imunológica complexa, exigindo respostas médicas, políticas e sociais, ao invés de fantasias simbólicas.

A fotografia, para Sontag, possui uma relação particular com esta economia da metáfora. Em *Sobre a Fotografia* (1983), a ensaísta se detém em aspectos ainda persistentes da imagem fotográfica, especialmente como documento e como construção. Ela nos lembra que o que vemos é sempre uma seleção, um enquadramento, uma mediação. No entanto, a fotografia mantém uma relação indicial com o real: algo esteve diante da câmera. Esta "melancolia do referente" (Barthes, 1980) confere à fotografia um poder testemunhal específico.

No contexto de @theaidsmemorial, as fotografias parecem se mover como contra-argumentos visuais à retórica metafórica da AIDS. Em sua maioria, não vemos corpos doentes, lesões do sarcoma de Kaposi ou pacientes emaciados em leitos hospitalares. Essas imagens reiteradas pelas mídias massivas, segundo Crimp (2002), reforçam a associação entre AIDS e morte inevitável, entre corpos dissidentes e corpos condenados. Em vez disso, o arquivo privilegia fotografias vernaculares: retratos de formatura, cenas de praia, fotografias de casamento, instantâneos em festas, imagens de famílias e amigos. Provavelmente, muitas dessas imagens foram feitas antes do diagnóstico e antes do adoecimento. Esta escolha curatorial é, sobretudo, política. As imagens parecem afirmar: estas eram pessoas, não apenas/meramente "vítimas da AIDS", não corpos "portadores do vírus", não eram apenas/meramente metáforas. Eram filhos, irmãos, tios, tias, irmãs, companheiras, amigas: pessoas com histórias, afetos e futuros que, por ventura, foram interrompidos. A fotografia vernacular, desprovida de dramatização clínica ou sensacionalismo jornalístico, se opõe à uma

fetichização do trauma, a qual caracterizava a representação visual da AIDS nas décadas de 80, 90 e ainda dentro do século XXI.

Contudo, seria simplista ler estas fotografias como meros documentos neutros. Como Sontag (1983) nos alerta, toda fotografia é uma construção; mesmo as mais "espontâneas" imagens familiares participam de convenções visuais, de regimes de visibilidade, de políticas do olhar. O que torna o arquivo de @theaidsmemorial singular é precisamente sua capacidade de trabalhar através das convenções da fotografia vernacular, para produzir um efeito afetivo específico: o reconhecimento da humanidade ordinária daqueles que morreram.

3. Uma leitura reparativa

A contribuição de Eve Kosofsky Sedgwick (2020) à teoria queer é vasta e nos deteremos especificamente nos conceitos a que ela se dedica em "Leitura Paranoica e leitura reparadora (2020)", para analisarmos o @theaidsmemorial. Sedgwick diferencia os dois modos de leitura crítica: a "leitura paranoica", interessada em desmascarar, expor e revelar as estruturas de poder e violência presentes em textos e práticas culturais; e a "leitura reparativa", motivada na busca pelo prazer e na possibilidade de vida mesmo em objetos culturais produzidos em contextos hostis ou opressivos. Como indica Sedgwick, a leitura paranoica tornou-se hegemônica na crítica cultural contemporânea. É uma leitura defensiva, sempre antecipando a interpretação possível, recusando-se a ser surpreendida por novas possibilidades. A paranoia crítica assume de antemão sempre o significado do texto (dominação, opressão, violência), e a análise consiste em demonstrar esta verdade pré-estabelecida. É uma teoria, parafraseando Sedgwick: antecipatória, reflexiva e mimética. Uma teoria forte. De afetos negativos e deposita sua fé na exposição (2020, p.397). Ou seja, esta teoria forte é autoconfiante e impermeável à contingência.

A leitura reparativa, em contraste, é "fraca" e vulnerável, aberta à surpresa, disposta a encontrar brechas e fruições mesmo nos recônditos inesperados. Sedgwick sintetiza:

ler a partir de uma posição reparadora é desfazer-se da determinação paranoica e ansiosa, segura de que nenhum horror, por mais impensável que pareça, chegará ao leitor como novidade; já para uma leitora posicionada de modo reparador, pode parecer realista e necessário experimentar a surpresa. Porque assim como pode haver surpresas terríveis, pode haver surpresas boas. A esperança, experiência tantas vezes vivida como ruptura, até mesmo como traumática, figura entre as energias por meio

das quais leitoras posicionadas de maneira reparadora tentam organizar os fragmentos e objetos parciais que elas encontram ou criam (SEDGWICK, 2020, p. 415).

Como aplicar este aparato à análise de @theaidsmemorial? Uma leitura paranoica do arquivo poderia, com razão, apontar suas limitações e cumplicidades: a plataforma Instagram pertence à Meta, uma corporação que lucra com vigilância digital e extração de dados; o arquivo é em grande parte composto por homens brancos de classe média dos Estados Unidos, reproduzindo assim invisibilidades raciais e de classe dentro da própria história da AIDS. As narrativas submetidas frequentemente romantizam o passado, minimizando conflitos, violências domésticas, complexidades das vidas vividas; o projeto pode ser lido como uma forma de "luto neoliberal", individualizando perdas que são fundamentalmente estruturais e políticas.

Todas estas críticas são plausíveis e uma análise rigorosa não pode ignorá-las. Não obstante, Sedgwick (2020) nos convida a perguntar: o que perdemos se nossa relação com este arquivo for puramente paranoica? O que se torna invisível quando nos recusamos a ver o que o arquivo faz, os afetos em circulação e as formas de encontros possibilitadas? Uma leitura reparativa de @theaidsmemorial endereça-se ao trabalho de memória realizado em suas limitações, através dela e ao seu lado. O arquivo incompleto, instável, tal como um processo/organismo vivo. É uma prática contínua de rememoração envolvendo milhares de pessoas; submetendo tributos, comentando, compartilhando, chorando diante das imagens.

Este espaço, onde o luto pode ser público sem ser espetacularizado, onde a perda pode ser reconhecida sem encarnar o sensacionalismo vitimizador, cujo os trabalhos de Sontag (2007) e Crimp (2002) criticam, configura-se, aos moldes Sedgwickianos, uma posição reparadora. Ela, quando escreve sobre esses conjuntos de saberes, olhares e práticas queer recorda que:

O que podemos aprender de melhor com tais práticas são, talvez, as muitas formas pelas quais sujeitos e comunidades conseguem nutrir-se com os objetos de uma cultura – até mesmo de uma cultura cujo desejo declarado tem sido frequentemente de não sustentá-las (2020, p.420).

A inventariação de @theaidsmemorial é tecida de maneira análoga, pois, para uma geração mais jovem, que não viveu a pior fase da epidemia, o arquivo oferece acesso a histórias que não irromperam em currículos escolares; não aparecem em museus nacionais, tampouco são comemoradas em feriados oficiais. É uma educação afetiva, uma transmissão de memória

ocorrendo nas escavações (Rubin, 2016) das camadas e geologias cuirs⁵. Na revelação de rostos, nomes e fragmentos de vidas.

4. Nossos Arquivos de Sentimentos

Ann Cvetkovich (2003) propõe uma reconceitualização radical do trauma e do arquivo a partir de um arquivo de sentimentos. Ao recusar os modelos clínicos patologizantes do trauma como disfunção individual a ser curada, Cvetkovich desenvolve uma abordagem queer do trauma, reconhecendo como ele, especialmente o sexual e político, pode ser produtivo. Tal marco catalizaria formações comunitárias, impulsionava a criatividade cultural e gerava arquivos alternativos de memória e afeto.

Para Cvetkovich o "arquivo de sentimentos" se constitui nas práticas culturais, na literatura, na performance, no ativismo, no audiovisual e em outras expressões, preservando e transmitindo os afetos soterrados, as intensidades emocionais e as texturas experienciais de eventos traumáticos. Estes arquivos são frequentemente efêmeros, não-institucionais, compostos de materiais a priori meramente pessoais ou emocionais. Cvetkovich dedica um capítulo de seu livro ao ativismo da AIDS, especificamente ao trabalho de lésbicas no ACT UP, em Nova York. Baseando-se em histórias orais que ela mesma coletou, Cvetkovich arrazoa como a experiência do cuidado durante a crise da AIDS produziu formas específicas de conhecimento afetivo e político. Lésbicas que cuidaram de amigos gays moribundos desenvolveram expertises em navegação de sistemas médicos hostis, estratégias de sobrevivência emocional diante de perdas repetidas, práticas de intimidade não-normativas. Decisivamente, Cvetkovich insiste na não romantização destes saberes, pois o cuidado era exaustivo e frequentemente realizado sem apoio institucional. Todavia, foi transformador, gerando novos modos de relacionalidade, novas formas de comunidade não baseadas em parentesco biológico ou identidade sexual compartilhada. Ou seja, a solidariedade política e o estar juntos reinventados.

@theaidsmemorial pode ser lido como um arquivo de sentimentos digital. As fotografias são suportes afetivos, redes conectivas para a memória e pontos de ancoragem para luto. Os comentários em cada post revelam uma fenomenologia complexa do encontro memorial: pessoas que conheceram o falecido, compartilhando memórias adicionais; gerações mais

jovens, aprendendo sobre a epidemia através destes rostos particulares; sobreviventes, expressando a dor que permanece aguda décadas depois. O arquivo também documenta, de forma fragmentária, a complexidade das relações afetivas durante a crise. Muitos tributos mencionam cuidadores, amigos que permaneceram quando famílias biológicas rejeitaram seus parentes gays. Outros falam de parceiros múltiplos, de configurações relacionais não-monogâmicas, de comunidades sexuais que foram dizimadas. Estas narrativas, ainda que breves, preservam formas de vida que foram ameaçadas pela doença e pela heteronormatividade compulsória que a cercou, reforçando a doença como metáfora e punição simbólica como abordada por Sontag (2007).

Os arquivos de sentimentos, como nos ensina Cvetikovich (2003), são especialmente importantes para comunidades cujas histórias não foram preservadas por instituições estabelecidas. As histórias da AIDS, especialmente as histórias de pessoas comuns, para além de celebridades e de vítimas “famosas”, permanecem amplamente não-arquivadas. Hospitais destruíram registros médicos, famílias descartaram pertences de filhos trans, gays e lésbicas rejeitados, o governo dos EUA ativamente obstruiu pesquisa e documentação durante os anos Reagan. @theaidsmemorial intervém neste vácuo arquivístico. É um contra-arquivo, construído pela colaboração descentralizada de milhares de pessoas com aproximações pessoais às vidas memorizadas. Como tal, replica estruturalmente a organização do próprio ACT UP e de outros movimentos de base da era da AIDS, como uma certa horizontalidade, colaboração e recusa de hierarquias rígidas.

Nessa linha que costura as tramas aqui apresentadas, podemos compreender, com Cvetikovich e Dri Azevedo, as fotografias presentes no @theaidsmemorial como um contra-arquivo queer:

O conceito de contra-arquivo queer é a disrupção do arquivo, é o arquivo fora do armário. É o coming out do arquivo. É quando se tiram as fotos escondidas do baú guardado em sótãos, porões, no fundo dos armários, debaixo das camas, dentro de livros antigos. Desse vasculhar, dessa bagunça, surgem das profundezas arquivadas o queer do arquivo – os seus restos. Os amores, os modos de estar junto, os lares efêmeros em forma de beijos ilícitos em velhas fotografias em preto e branco. (AZEVEDO, p. 82, 2022).

Essa passagem circunscreve as relações visíveis e invisíveis dos modos éticos e políticos de (re)aparição dessas fotografias com ou sem relatos que as acompanham. A simples alocação de uma foto na constelação @theaidsmemorial a inscreve em um circuito carregado de energias que circulam entre imagem, corpo, subjetividade, trauma e luto.

5. Assombrações, Segredos e Memória Não-Vivida

AIDS também é uma "assombração transgeracional"? Grace Cho (2008), desenvolve este conceito para analisar como traumas históricos, especificamente aqueles envoltos em silêncio, vergonha e segredo, são transmitidos através de gerações mesmo (ou especialmente) quando não são explicitamente nomeados ou discutidos. Cho centra sua análise na figura da yangongju (mulheres coreanas forçadas a prestarem serviço sexual em campos militares americanos durante e após a Guerra da Coreia). Estas mulheres, segundo a pesquisadora, são simultaneamente hiper presentes e invisíveis na cultura coreana-americana. Elas são fonte de vergonha profunda, raramente discutidas e assombram a diáspora coreana através de silêncios, sintomas e transmissões afetivas não-linguísticas.

Embora o contexto de Cho seja diferente do arquivo de @theaidsmemorial, seu aparato conceitual descortina dimensões importantes de como a memória da AIDS nos assombra transgeracionalmente. A primeira geração, aqueles que viveram a pior fase da epidemia nos anos 1980 e início dos 1990, carrega memórias traumáticas diretas: a perda de amigos, amantes, comunidades inteiras; a experiência de ser jovem e confrontar a morte massiva; o terror do próprio corpo como local de potencial aniquilação; a raiva diante de negligência governamental homicida. Já as gerações subsequentes: pessoas que nasceram no final dos anos de 1980, 1990 e nos anos 2000, cresceram em uma era de medicamentos antirretrovirais eficazes, vivendo em um mundo onde AIDS significava cada vez menos uma sentença de morte.

Para esta geração a epidemia ocupa, em certa medida, o campo da história; ao invés da experiência vivida. No entanto, como Cho sugere, traumas históricos não-resolvidos assombram mesmo aqueles que não os viveram diretamente. Eles são transmitidos por meio de silêncios em histórias familiares, nos relatos inconclusos ou interrompidos e nas estruturas sociais carregadas de marcas de violências passadas. O perfil de @theaidsmemorial entra nesse quarto escuro como um mecanismo de transmissão e de desassombração. Ao tornar visíveis as perdas, ao nomear os mortos, ao fornecer rostos e histórias, o arquivo trabalha contra o tipo de segredo que Cho identifica como central à assombração transgeracional. O arquivo diz: isto aconteceu, essas pessoas existiram, estas perdas foram reais e importantes.

Esta nomeação pública é uma forma de enfrentamento do trauma, recusando o silêncio e os assombros não-processados. Ao mesmo tempo, o arquivo participa de certas formas de silenciamento. As narrativas breves, limitadas pelo formato do Instagram, frequentemente

elipsam maiores complexidades. As fotografias escolhem mostrar momentos de felicidade, em detrimento de realidades brutais do adoecimento e morte. Esta é uma tensão insolúvel. O arquivo trabalha contra certos silêncios, enquanto mantém outros. Cho reflete sobre como o trauma pode ser comunicado por sintomas corporais, afetos difusos, fragmentos narrativos sem uma lógica linear. O arquivo de @theaidsmemorial é reendereçado nestes fragmentos, em postagens como pedaços, uma esquirola de uma história muito maior. A totalidade, ou verdadeiro escopo da devastação, a complexidade das vidas individuais, permanecem na esfera do irrepresentável. Sem deixar de lado o ajuntamento, os adensamentos e a produção de uma presença memorial parcial, exercendo força histórica.

6. Fotografia Vernacular e Temporalidade Cuir

Um aspecto substancial de @theaidsmemorial é o privilégio da fotografia vernacular, ou seja, fotografias amadoras, não-artísticas, produzidas dentro de práticas domésticas e sociais cotidianas. Estas não são as imagens icônicas da AIDS circulantes nas mídias dominante (a fotografia de David Kirby moribundo cercado por família, por exemplo, que apareceu na revista Life em 1990 e foi posteriormente adaptada pela Benetton em campanha publicitária controversa ou a de Cazuza na revista Veja de 1989). São fotografias tiradas em contextos cotidianos.

A fotografia vernacular historicamente foi considerada esteticamente inferior, uma não-arte, ou um documento pessoal sem valor cultural amplo. Teóricos como Geoffrey Batchen (2001) e Martha Langford (2001) refletem sobre a fotografia vernacular e suas lógicas próprias, complexas, enraizadas em práticas de memória familiar, construção de identidade e manutenção de laços sociais. No contexto de @theaidsmemorial, a fotografia vernacular cumpre múltiplas funções. Primeiro, ela afirma a ordinariedade das vidas perdidas. Estas pessoas em sua maioria não eram excepcionais (embora cada tributo insista na singularidade de seu ente querido); eram pessoas comuns vivendo vidas comuns até que a AIDS interrompeu estas vidas. Segundo, a fotografia vernacular engravida-se de uma estética da intimidade que fotografias profissionais ou jornalísticas muitas vezes buscam se desvencilhar. A ordinariedade das imagens afirma as vidas queers como merecedoras de lembranças, porque essas eram vidas.

Estas são imagens tiradas por e para pessoas em proximidade emocional do fotografado. O ato de fotografar, nesses contextos, já pode ter sido motivado pelo amor, cuidado e desejo de preservação. Quando essas fotografias são recontextualizadas em @theaidsmemorial, elas

trazem consigo esta história de sentimentos. E em terceiro, a fotografia vernacular estabelece uma relação particular com o espectador. Somos convidados a ver pessoas em momentos de alegria, e esta alegria, justaposta ao conhecimento de suas mortes prematuras, produz um efeito melancólico específico. É o "isso-foi" barthesiano amplificado pelo "isso-não-será-mais", pelo futuro interrompido pela doença. Teóricos cuirs há muito analisam a relação entre *queerness* e temporalidade. Lee Edelman (2004) situa a futuridade como uma estrutura fundamentalmente heteronormativa, organizada em torno da "criança" como símbolo do futuro. José Esteban Muñoz (2009) propõe uma "temporalidade queer" orientada, deslocada do presente pragmático ou o futuro reprodutivo, para potencialidades utópicas.

A pesquisadora Marika Cifor, em artigo sobre @theaidsmemorial (2021), observa o arquivo mobilizado por uma "disruptive animacy", algo como uma animacidade disruptiva, como a capacidade de tornar o passado presente, de maneira a perturbar temporalidades normativas. Para Cifor, o Instagram é uma plataforma na qual o "agora" tem primazia. O feed é/era cronológico (ou algoritmicamente curado para simular cronologia) e posts desaparecem rapidamente, conforme novo conteúdo é adicionado. O @theaidsmemorial insere, neste fluxo temporal acelerado imagens de décadas atrás, narrativas de perdas antigas. Esta execução produz múltiplos efeitos temporais. Para sobreviventes, o arquivo traz o passado traumático para o presente de maneira vívida, potencialmente re-traumatizante e catártica. Para gerações mais jovens, o arquivo torna tangível uma história que de outro modo seria abstrata, estatística, distante.

O passado não está morto; continua a animar o presente através de memória, luto, estruturas políticas que a crise consolidou (sub-financiamento crônico de saúde pública para populações marginalizadas, por exemplo). O contra-arquivo também interrompe um certo tempo LGBTIA+, em uma narrativa crononormativa, segundo a qual a história LGBTIA+ é uma marcha ascendente de vitimização para libertação, culminando em casamento igualitário e aceitação geral. O perfil de @theaidsmemorial insiste na presença contínua do trauma, na incompletude do luto, na persistência da perda. Esta não é uma história de progresso linear. Talvez esteja mais vinculada a uma história de rupturas, negligência e sobrevivências precárias.

As fotografias em @theaidsmemorial são, em sua maioria, digitalizações de fotografias analógicas originais. Polaroids, impressões de laboratório, fotografias de estúdio. O processo de digitalização transformou as cores. As resoluções são reduzidas ou aumentadas e as materialidades tácteis são convertidas em pixels. A textura de papel fotográfico e as bordas de

uma Polaroid desaparecem. Perdas e ganhos, em uma circulação ampliada, com acessibilidade e a possibilidade de preservação por meio de cópias múltiplas. O arquivo digital permite formas de engajamento impossíveis com arquivos físicos tradicionais. Usuários podem pesquisar por nome, por ano, por localização. Podem salvar imagens específicas, compartilhá-las, criar suas próprias coleções. Esta interatividade transforma o espectador passivo em participante ativo do trabalho memorial. É algo como Kara Keeling (2014) vislumbrou nas mídias digitais, ao oferecerem possibilidades de operação queer (queer operation) e formas de uso subversivos das intenções capitalistas das estruturas midiáticas.

A fotografia desempenhou historicamente um papel complexo na formação de identidades queer. Foi uma ferramenta de vigilância e controle, desde o uso policial, fotografando "homossexuais" presos. Médicos documentando "perversões sexuais", estudiosos das sociedades catalogando "desviantes". Foi também instrumento de autoafirmação e construção comunitária desde o século XIX. Retratos de estúdio de casais do mesmo gênero para o mundo social e privado, como as fotografias de Alice Austen.

O historiador da arte John Paul Ricco (2002) analisou como fotografias homoeróticas circularam e estavam presentes em redes e espaços de circulação gay, durante períodos de intensa repressão. Estas imagens servem como objetos de desejo e como evidências da existência de comunidades queer. Mesmo dispersas, sujeitas a confisco, destruição e uso como evidência em processos criminais, ainda assim persistiram, criando um arquivo visual de práticas e identidades dissidentes. A página do @theaidsmemorial herda esta tradição de fotografia queer em se esconder e aparecer. Muitas das fotografias no arquivo mostram homens em drag, em festas gay e em configurações sinalizando uma identidade não normativa. Estas imagens, originalmente particulares ou circulando em contextos comunitários limitados, são agora públicas. E estas publicizações levantam questões éticas. Familiares, ao submeterem as fotografias, autorizam esta circulação. Já as pessoas fotografadas, agora mortas, não podem consentir. Existe uma tensão entre o imperativo de visibilidade e o respeito à privacidade e autonomia das pessoas representadas, entre tornar públicas suas histórias e proteger a autodeterminação dos mortos.

Não há uma resolução fácil para esta tensão. A tensão permanece, produtiva e irresolvível. A teórica Judith Butler (2019 e 2022) desenvolve análises sobre quais vidas são consideradas dignas de luto. Butler demonstra que o reconhecimento de uma vida como vida, como existência cuja perda é lamentável, não é universal. Há uma distribuição desigual através

de linhas de raça, classe, gênero, sexualidade e nacionalidade. Durante a crise da AIDS, vidas de homens gay, especialmente aqueles também pobres, racializados, usuários de drogas, foram sistematicamente tratadas como não dignas de luto. Mortes foram naturalizadas, invisibilizadas, tratadas como tragédias privadas de comunidades marginais. Centenas, depois milhares, depois dezenas de milhares de pessoas morrendo.

7. Dixon Tabla

Escolhemos, para esta reflexão, duas fotografias de Dixon Tabla compartilhadas em @theaidsmemorial para adensar os pontos discutidos anteriormente. A publicação original apresentou três fotografias de Tabla, contudo, optamos por escolher as duas primeiras. Ambas as imagens pertencem ao gênero da fotografia vernacular. A materialidade das imagens carrega marcas temporais específicas. Na primeira fotografia (FIG 1), o papel de parede floral em tons de azul e branco, a moldura de madeira escura parcialmente visível na parte superior, a cama com colcha em azul elétrico vibrante, constituem signos indexicais de uma época. Na segunda fotografia, a parede magenta saturada, o espelho emoldurado refletindo sua figura, a garrafa de água mineral Evian sobre superfície branca, compõem ecologia visual igualmente situada.

Retomando Barthes (1984), observamos como elementos aparentemente irrelevantes da fotografia poderiam funcionar como punctum. Nestas imagens, o papel de parede e o fundo magenta operam desta forma. Para espectadores contemporâneos, talvez evoque domesticidade de classe média dos anos 1970 e início dos anos de 1980. Para Larry Poole e Michael Tonello, autores dos testemunhos que acompanham as fotografias, estes cenários ativaram memórias sensoriais específicas. de classe média dos anos 1970 e início dos anos de 1980. Para Larry Poole e Michael Tonello, autores dos testemunhos que acompanham as fotografias, estes cenários ativaram memórias sensoriais específicas.



FIGURA1 - Dixon Tabla. Fotografia de Lucien Samaha.

FONTE - https://www.instagram.com/p/DT_esT3AleI/

Na primeira imagem, Dixon está deitado em posição serena, quase lânguida, sobre a cama azul. Veste camiseta rosa-magenta e jeans claro. A mão direita apoia a cabeça em gesto contemplativo, quase melancólico. O olhar não se dirige à câmera de forma confrontacional, pode-se fabular que há nele algo de sonhador, distante, interior. Esta pose participa de convenções visuais. A posição reclinada sobre cama, corpo alongado, mão apoiando a cabeça, constitui convenção de retratos informais íntimos. A pose sugere intimidade, vulnerabilidade, abertura à câmera e, por extensão, ao fotógrafo. Para uma leitura cuir desta imagem, a pose ganha camadas adicionais de significado. Como Paul Ricco apontou (2002), imagens de homens à vontade, em espaços domésticos e públicos, como nas fotografias de Doug Ischar, frequentemente circularam em redes homossexuais; como objetos de desejo e como afirmações visuais de existências cuirs. A intimidade sugerida pela pose e pelo cenário, um quarto, uma cama, permite especular sobre relação de confiança, talvez desejo, entre fotógrafo e fotografado.

Na segunda imagem (FIG 2), Dixon está de pé diante de parede magenta, corpo voltado três quartos em direção à câmera. Veste camisa polo azul-marinho. O cabelo liso, levemente ondulado e escuro emoldura o rosto. O olhar se dirige diretamente à câmera, frontal, sem sorriso. Há nesse olhar algo desafiador, de apresentação consciente de si. A paleta cromática das duas fotografias estabelece um diálogo. Na primeira imagem, os azuis dominam (papel de parede, colcha) em contraste forte com o rosa-magenta vibrante da camiseta de Dixon.



FIGURA 2 - Dixon, Paris, 11 de Novembro de 1981. Fotografia por Lucien Samaha.

FONTE - https://www.instagram.com/p/DT_Bj70gjWC/

Na segunda imagem, o magenta saturado da parede domina, em contraste com o azul-marinho da camisa polo. Esta inversão cromática cria uma espécie de espelhamento: na primeira foto, Dixon veste rosa sobre fundo azul; na segunda, veste azul sobre fundo rosa. Rosa e azul, cores tradicionalmente genderizadas na cultura norte-americana e em muitos outros países (“meninas vestem e meninos vestem azul”), aparecem aqui em negociação constante. Dixon transita entre estas cores, veste-as e habita espaços coloridos por elas. Observamos neste conjunto de fotos, mesmo sem intenção, uma captura de tensões e negociações em torno de gênero, sexualidade e apresentação de si. A escolha de Dixon de vestir rosa vibrante em fotografia doméstica dos anos 1970, período de convenções de masculinidade ainda particularmente rígidas, pode ser lida como uma afirmação sutil.

O punctum destas fotos tem suas variantes, a depender de quem as olha. Para Larry Poole, autor do testemunho, talvez seja a pose de Dixon, a conexão com memórias de amizade adolescente, de conversas sobre identidade e religião, de futuros imaginados então interrompidos. "I have thought about him so often over all these years" (pensei nele tantas vezes ao longo de todos estes anos). Para espectadores sem um laço pessoal com Dixon, o punctum pode ser outra coisa. Quiçá o olhar na primeira fotografia, ligeiramente melancólico, como se Dixon já soubesse algo sobre seu próprio futuro. Pode ser o olhar direto na segunda fotografia, confrontacional. Há a possibilidade de ser o frescor da vida nas fotografias, a vitalidade, o corpo relaxado e saudável, justaposta ao conhecimento, ancorado pela legenda, de morte prematura por AIDS. Ou ainda o que Barthes (1984) escreve sobre o suplemento temporal da fotografia de mortos e a sua melancolia indicial.

Estas fotografias não foram originalmente produzidas para circulação pública. Existiram guardadas em álbum de amigos, companheiros, famílias, em caixa de fotografias antigas, até serem digitalizadas e submetidas a @theaidsmemorial. Como percorremos ao longo deste artigo, a fotografia vernacular desarma a cristalização das imagens de dor, criticada por Crimp. Dixon não está doente nestas imagens. Há um jovem descansando em uma cama e vestindo cores vibrantes. De pé, diante de parede magenta, olhando diretamente para a câmera é uma legenda implícita de que Dixon foi uma pessoa, viveu uma vida, teve momentos de beleza, intimidade e ordinariedade.

As duas visagens de Dixon atuam como fragmentos de um vislumbre parcial de sua vida. Não vemos tudo, apenas momentos, instantes capturados em luz e química, posteriormente preservados digitalmente. Estes fragmentos, no entanto, são suficientes para produzir uma presença memorial, para evocar o sujeito que viveu. O testemunho de Larry Poole, que acompanha as imagens, adiciona espessura. Ficamos sabendo que Dixon e Larry eram "good Mormon boys" (bons garotos mórmons) lidando com identidades cuirs em um contexto religioso hostil. Ficamos sabendo do encontro final em 1975, da conversa sobre "our shared Mormon dilemma" (nosso dilema mórmon compartilhado), da luta de Dixon para reconciliar fé e sexualidade. Este testemunho transforma as fotografias de retratos genéricos de jovens dos anos 1970 em documentos de vidas cuirs específicas, das suas negociações identitárias em contexto de opressão religiosa, de amizade e desejo não completamente articulados. A frase "I had a seriously secret crush" (eu tinha uma paixão seriamente secreta) aponta o desejo erótico

à relação, sugerindo que as fotografias podem ter sido olhadas por Larry, ao longo dos anos, como memórias tanto de amizade quanto de desejo não realizado.

A menção de Dixon ter morrido de AIDS, informação chegando a Larry de forma indireta ("I heard later from a friend of Dixon's sister's" / ouvi depois de um amigo da irmã de Dixon), aponta para como mortes por AIDS foram frequentemente mascaradas, circulando por rumores, fofocas, informações de segunda ou terceira mão. Famílias envergonhadas não anunciavam publicamente a causa da morte. E amigos descobriam essas perdas por redes informais. Este padrão de silenciamento é parte da morte arquivística que o memorial enfrenta.

A história de Larry Poole ilustra o conceito de trauma transgeracional de Grace Cho (2008). Larry escreve "It took me another 23 years to finally come out" (levei outros 23 anos para finalmente sair do armário). A morte de Dixon, a conversa não resolvida sobre identidade e religião o assombrou por décadas. Ele pode ter carregado conversas inacabadas e possibilidades não realizadas. E muito possivelmente, culpa. Ver as fotografias de Dixon pela primeira vez em décadas, por meio de @theaidsmemorial, constituiu um momento de confronto com esta história. Larry escreve "I'm in tears" (estou em lágrimas), "they've brought me both joy and sadness" (elas me trouxeram tanta alegria quanto tristeza). Esta resposta invoca a leitura reparativa de Sedgwick (2020). Se há um luto, coexiste o júbilo e o reatamento, de finalmente ver Dixon adulto, de participar, mesmo tardiamente, de uma comunidade memorial.

Este conjunto de fotografias de Dixon Tabla é um grão somado à memória pública de vidas dissidentes. As questões teóricas, aqui mobilizadas, buscam observar a possibilidade de um arquivo digital colaborativo dinamitar as imagens cristalizadas da AIDS. Ao visualizarmos a vida em vez de doença, preservaríamos sentimentos (amizade, desejo, luta identitária) frequentemente excluídos de arquivos dominantes? Tais imagens tocariam a memória transgeracional, permitindo o luto tardio e a vinculação? A estética das imagens, aparentemente simples, revela-se densa. O papel de parede floral, a parede magenta saturada, a colcha azul, as camisetas rosa e azul, os olhares de Dixon (melancólico, direto), a figura fantasmática no espelho deslizam como signos carregados de temporalidade.

8. Punctum Comunitário e mundivivência gay masculina

A partir da articulação entre o aparato conceitual de Barthes (1984) e a noção de gay male lifeworld (mundivivência gay masculina) desenvolvida por Douglas Crimp e problematizada por Muñoz (2018), propomos uma ampliação do conceito de punctum para

abarcam uma experiência comunitária. Barthes distingue *studium* e *punctum* como dois modos de engajamento afetivo com fotografias. O *studium* refere-se ao interesse cultural, histórico e sociológico despertado por uma imagem. Um reconhecimento de códigos, convenções e contextos. O *punctum*, em contraste, é um detalhe acidental, frequentemente não intencional, perfurante ao espectador de maneira idiossincrática e difícil de generalizar. Ele escreve: "o *punctum* de uma fotografia é esse acaso que, nela, me punge (me fere, me mortifica)". Ou seja, aquilo que me perfura, pode deixar outra pessoa indiferente.

Crimp (2002), ao inventariar a mundivivência gay masculina baseando-se no conceito, mostra que homens gay urbanos nos anos pré-AIDS construíram uma forma coletiva através de décadas de experimentação social, sexual e afetiva. Incluía-se aí geografias urbanas específicas (certos bairros, bares, saunas, parques), códigos visuais e comportamentais, redes de sociabilidade e desejo, práticas sexuais, formas de cuidado mútuo, estéticas domésticas e corporais. Crimp (2002) atenta-se para o fato da epidemia de AIDS ter devastado uma parte desta mundivivência gay. Espaços foram fechados, práticas foram interrompidas e redes de sociabilidade desapareceram. O luto, para Crimp, também é pelo mundo coletivo perdido. Contudo, Muñoz constata uma certa sobrevivência e reorganização dessas práticas. Ele sublinha:

O apogeu da crítica cultural da AIDS completava sete anos quando Crimp escreveu essas palavras. Uma coisa tornada clara nesse momento da epidemia é que os espaços e práticas ideais descritos por Crimp jamais deixaram de existir

completamente. Durante a era da AIDS, os homens gays conseguiram manter nosso sexo queer, nossos espaços e, talvez em menor medida, o incrível sentido de possibilidade evocado por Crimp. Na conjuntura atual, espaços comerciais de sexo (darkrooms, cinemas pornô, saunas) vêm-se expostos às intempéries de uma nova onda de ataques advinda tanto dos aparatos repressivos do poder de Estado quanto dos elementos reacionários e sexo-negativos da comunidade gay. Apesar das erupções desse policiamento homofóbico e anti-sexo, muitos gays têm conseguido manter as práticas listadas por Crimp, recriadas na era do sexo seguro. Risco negociado e outras decisões táticas modificaram de alguma forma esses impulsos sexuais sem entretanto fazê-los desaparecer. Embora o momento descrito por Crimp esteja no passado, sua memória, seus fantasmas e as performances ritualizadas de transmissão de sua visão de utopia ao longo de diferentes gerações ainda alimentam e impulsionam nossas vidas eróticas e políticas: esse passado nutre a possibilidade de nossa atual e ainda existente mundivivência gay (MUÑOZ, 2018, pp. 5-6).

Seria este mundo acima a cena aglutinadora das experiências *cuir*, em um *punctum* comunitário? Isto designaria o fenômeno pelo qual certos elementos visuais em fotografias de pessoas mortas de AIDS nos perfuram individualmente e de maneira idiossincrática, como no

punctum barthesiano clássico? Do mesmo modo, perfurariam coletivamente membros de comunidades queer que compartilham mundivivências, repertórios visuais, histórias afetivas e experiências de perda estruturadas por uma posição social provisoriamente comum? Ou seja, uma mundivivência e o punctum comunitário produzindo uma formação afetiva simultaneamente íntima e coletiva, vivida corporalmente através de práticas, espaços e formas de cuidado que a AIDS desolou. O punctum comunitário seria, então, um conceito tensionado de Barthes produtivamente. Um detalhe irradiador da força perfurante e involuntária do punctum individual, encontrando ressonância em espectadores imbricados numa formação afetiva historicamente específica.

Na fotografia de Dixon Tabla, a parede magenta saturada, a luz dura sobre o espelho, a camisa polo azul escuro dentro de um banheiro pouco confortável de um hotel de mochileiros em Paris, compõem uma cena que para espectadores familiarizados com as estéticas domésticas da vida gay masculina pode rasgar o olhar comunitário. Que a cor ou a camisa sejam símbolos codificados, sabemos, o sobressalto é da textura de mundo vivida, perdida e reencontrada. O espelho é outro detalhe barthesiano da fotografia. Dixon aparece nele de costas, enquanto olha diretamente para a câmera de frente, o mesmo corpo em duas posições, uma duplicação na moldura danificada e a parede em ruínas ao redor tornam estranhamente elegíaca. Para espectadores que herdaram o vocabulário afetivo de Crimp (2002), estar no banheiro, este detalhe perfura ao encenar as sensações descritas por Crimp (2002).

A coexistência entre devastação e continuidade do desejo, o corpo persistente enquanto o mundo ao redor se desfaz. O relato de Michael Tonello, na legenda que acompanha a foto, e o que perfura nele não é o mundo que transbordou a partir de um fim de semana de 1979, a intimidade do corte de cabelo, a hospitalidade imediata e o convite para aproveitar a cidade. O punctum comunitário quiçá seja mais simples. Dixon caminhou com ele até a porta, saiu do salão, foi até a calçada e convidou um estranho para adentrar sua vida por um fim de semana. Este ato menor, de cortesia e cortejo, é o que Barthes chamaria de detalhe partindo da cena e ferindo. O que o furo revela é uma pessoa viva num mundo vivo, entre 1955 a 1994.

O olhar direto à câmera e o modo específico como Dixon olha para a câmera na segunda fotografia, sem sorriso, com expressão tênue entre o desafio e vulnerabilidade, incitam este punctum comunitário. Um olhar ambíguo, recusando a vergonha, oferece-se à câmera com um leve disfarce. Para espectadores reconhecendo este olhar de outras fotografias, de suas próprias dissimulações, ele perfura coletivamente. Pode perfurar de modo especialmente agudo: quem

era esta pessoa? Quem sou eu? Se podemos reconhecer, por meio do *studium*, signos de época, classe e identidade sexual. O *punctum* comunitário, em contraste, forjaria visceralmente, antes ou além do reconhecimento consciente. Ele produz lágrimas, um aperto no peito ou uma memória involuntária. Estas nervuras intensas, as fazem por canais coletivos e compartilhados, estruturados pelo pertencimento. Para certos espectadores *cuirs*, olhando fotografias em @theaidsmemorial, o reconhecimento de códigos é um exercício de reconhecimento doloroso. Entretanto, a literacia visual e celebratória das mundidades aos quais se pertence ou das quais se foi excluído, de histórias nas quais se está envolto, de perdas que estruturam a própria vida, adoçam o olhar e reivindicam o regozijo de ser e estar presente, mesmo nas ausências.

9. Considerações reparativas

“What is remembered lives” (o que é lembrado vive). O que significa *viver* neste contexto? A ressurreição literal permanece impossível. A presença memorial reverbera sentimentos, produz pedagogias visuais para gerações posteriores à crise e pode transmitir suas consequências e legados. A prática de solidariedade retroativa se manifesta no luto tardio. O perfil de @theaidsmemorial nos convida a contribuir para a escassez de documentação e de arquivos para vidas queer, para traumas coletivos, para mortes em grande escala e o não reconhecimento da devastação em comunidades eróticas. O arquivo digital, efêmero e instável, corresponde a estas histórias de forma distinta do mármore dos monumentos nacionais. A fotografia vernacular captura dimensões de vidas vividas inacessíveis pela cultura visual hegemônica. Este artigo observou o perfil @theaidsmemorial em uma chave de leitura dos arquivos de sentimentos, na afluência de fotografias vernaculares, para criar práticas memoriais simultaneamente íntimas e políticas, pessoais e coletivas. apostamos na análise do projeto para erodir a metaforização da AIDS. As práticas e formas de luto do perfil constituem posições de nutrição, pois convidam a leituras reparativas, capazes de nos revigorar diante de materiais traumáticos, preservando sentimentos frequentemente excluídos de arquivos dominantes. Para isso, o trabalho acontece no trauma transgeracional, nomeando publicamente as perdas. Um arquivo imperfeito.

O labor afetivo de milhares de pessoas recusando o esquecimento, insistindo no choro público de suas perdas. Uma necrópole digital, um espaço de luto coletivo e um testemunho público: “What is remembered lives”. Afinal, o que significa *viver* neste contexto? Pode significar olharmos para Antígona, sua reivindicação (Butler, 2022), e a inadiabilidade de viver

o luto e adubar o solo digital com lágrimas de dor, alegria e reparação. Os testemunhos, as dores e as saudades evocadas em imagens e textos, ora longos, ora curtos e diretos, podem ferir. As fotografias exibindo pessoas que em breve morreriam podem desconsolar. O que insiste, ao que parece, é o transbordamento do *punctum*, irrompendo na cena e transpassando a imagem. É, nesse conjunto, a composição construtiva, destrutiva e reconstrutiva da memória. Articular a proposta de um *punctum* coletivo, queer ou cuir é flertar com a noção de que a fotografia, seja vernacular ou não, carrega consigo mensagens e segredos acessados apenas por olhares e corpos de quem compartilha a mesma língua, muitas vezes cifrada, por mais assimétrica e instável que seja essa comunidade. O que essas fotografias, exibidas em redes sociais e imensos telões de megashows (FIG 3)⁶, abrem é, também, as feridas do trauma ainda não elaborado. Estamos sempre em perigo, dizem essas fotos.



FIGURA 3 - Homenagem de Madonna às vítimas da AIDS durante o Celebration Tour, em 2024. Ela exibiu, na praia de Copacabana, diversas fotografias do projeto @theaidsmemorial, incluindo as de brasileiros. A cantora, diante da constelação de fotografias que se assoma no telão do palco e nos inúmeros telões espalhados pela areia da praia, parece mobilizar a estratégia do *punctum* comunitário, ao convocar os corpos e as vidas presentes, para um luto coletivo.

FONTE - Créditos da imagem som.vc

⁶ Desde os anos oitenta, Madonna provoca visibilidade para a “questão” do HIV e AIDS em um momento no qual tantos artistas e políticos optaram pelo silêncio. No lançamento do álbum “Like a Prayer”, em 1989, Madonna inseriu um encarte intitulado “The Facts About AIDS”. Esse encarte foi publicado também no Brasil, no lançamento do LP.

Não podemos descansar em paz? O punctum comunitário age em estratos não tão fáceis de acessar. No mesmo instante em que nosso olhar percorre a imagem, “entende” a imagem, espera algo dela, ocorre uma dupla ferida: essa pessoa morreu por complicações decorrentes do HIV e da AIDS; essa pessoa poderia não ter morrido; eu poderia ter morrido. A atualização do trauma é também estar lá, no dobrar do tempo linear, reprodutivo e crononormativo. É estar, sem se encontrar, nessas fotografias. Talvez, ao cuidar dessas imagens, assoprar a poeira que cobre nomes e rostos e reanimá-las com relatos reparativos, emprestemos um sopro de dignidade e a esperança de que nossos mortos estão bem e serão lembrados. O que é lembrado, vive.

Referências

- AZEVEDO, Dri. **Reconstruções queers: por uma utopia do lar**. Cotia: Margem da Palavra, 2022.
- BATCHEN, G. **Each wild idea: writing, photography, history**. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.
- BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BUTLER, J. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- _____. **A reivindicação de Antígona**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.
- CHO, G. **Haunting the Korean Diaspora: Shame, Secrecy, and the Forgotten War**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- CHUN, W. **Programmed Visions: Software and Memory**. Cambridge, MA: MIT Press, 2011.
- CIFOR, M. **What is remembered lives: time and the disruptive animacy of archiving AIDS on Instagram**. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, v. 27, n. 2, p. 371-394, 2021.
- CRIMP, D. **Melancholia and moralism: essays on aids and queer politics**. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.
- CVETKOVICH, A. **An archive of feelings: trauma, sexuality, and lesbian public cultures**. Durham: Duke University Press, 2003.
- DANIEL, H. **Vida antes da morte**. Rio de Janeiro: Tipografia Jaboti, 1989. Disponível em: https://abiaids.org.br/wpcontent/uploads/2018/12/VIDA_ANTES_DA_MORTE_LIFE_BEFORE_DEATH_site.pdf. Acesso: 23 fev 2026.
- EDELMAN, Lee. **No Future: Queer theory and the death drive**. Durham: Duke University Press, 2004.
- GREEN, J. **Revolucionário e gay: a vida extraordinária de Herbert Daniel - pioneiro na luta pela democracia, diversidade e inclusão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2025.
- HALBERSTAM, J. **A arte queer do fracasso**. Recife: Cepe Editora, 2020.
- KEELING, K. Queer OS. **Cinema Journal**, v. 53, n. 2, p. 152–157, Winter 2014. Disponível em: <https://498digital.queergeektheory.org/wp-content/uploads/2015/08/Queer-OS.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2026.
- LANGFORD, M.. **Suspended Conversations: the afterlife of memory in photographic Albums**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001.
- RICCO, J. P. **The logic of the lure**. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- MUÑOZ, J. E. **Cruising Utopia: the then and there of queer futurity**. New York: NYU Press, 2009.

_____. Fantasmas do Sexo em Público: Desejos utópicos, memórias queer. **Revista Periódicus**, [S. l.], v. 1, n. 8, p. 04–19, 2018. DOI: 10.9771/peri.v1i8.24603. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/24603>. Acesso em: 23 fev. 2026.

RUBIN, G. Geologias dos estudos queer: um déjà vu mais uma vez. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 19, n. 2, 2017. DOI: 10.5216/sec.v19.48676. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/48676>. Acesso em: 23 fev. 2026.

SEDGWICK, E. Leitura paranoica e leitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 40, n. 1, p. 389–421, 2020. DOI: [10.20396/remate.v40i1.8658630](https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8658630). Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8658630>. Acesso em: 23 fev. 2026.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.

_____. **Doença como metáfora/AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

VALENCIA, S. Do Queer ao Cuir: Geopolítica do estranhamento e Epistêmica do Sul Glocal. **Caderno Espaço Feminino**, [S. l.], v. 36, n. 1, p. 14–35, 2023. DOI: 10.14393/CEF-v36n1-2023-3. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/69849>. Acesso em: 23 fev. 2026.