



Carlos André Facciolla Passarelli

**Corpos Enquadrados:
AIDS e Corporeidade em Filmes Narrativos**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Departamento de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Psicologia.

Orientadora: Solange Jobim e Sousa

Rio de Janeiro, Março de 2007



Carlos André Facciolla Passarelli

**Corpos Enquadrados: AIDS e Corporeidade
em Filmes Narrativos**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica do Departamento de Psicologia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof^a. Solange Jobim e Sousa
Orientadora

Departamento de Psicologia – PUC-Rio

Prof. Luis Antonio dos Santos Baptista
Departamento de Psicologia – UFF-RJ

Prof. Jurandir Sebastião Freire Costa
Políticas e Instituições de Saúde – UERJ

Prof^a. Marilia dos Santos Amorim
Universidade Paris VIII

Prof^a. Mary Jane Paris Spink
Psicologia Social– PUC-SP

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade
Coordenador Setorial de Pós-Graduação
e Pesquisa do Centro de Teologia e
Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, / /2007

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total e parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Carlos André Facciolla Passarelli

Graduou-se em psicologia pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo em 1990. De 1990 a 1997, atuou como psicólogo judiciário do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. De 1994 a 1997, integrou a equipe de pesquisa da Secretaria de Saúde do Estado de São Paulo no Projeto Bela Vista – um estudo epidemiológico e sócio-comportamental da incidência de HIV em homens que fazem sexo com homens. Em 1998, foi graduado mestre em psicologia social pelo Departamento de Psicologia Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. De 1997 a 2001, integrou a equipe de prevenção do Programa Nacional de DST e AIDS do Ministério da Saúde. De 2001 a 2005, coordenou projetos da Associação Brasileira Interdisciplinar de AIDS, no Rio de Janeiro. Em 2005, foi convidado a coordenar o Centro Internacional de Cooperação Técnica em HIV/AIDS do Programa Nacional de DST e AIDS do Ministério da Saúde, atividade que exerce até o momento.

Ficha Catalográfica

Passarelli, Carlos André Facciolla

Corpos enquadrados: AIDS e corporeidade em filmes narrativos / Carlos André Facciolla Passarelli ; orientadora: Solange Jobim e Sousa. – 2007.
196 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Psicologia)– Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
Inclui bibliografia

1. Psicologia – Teses. 2. Modos de subjetivação corporal. 3. Síndrome de imunodeficiência adquirida (AIDS). 4. Linguagem cinematográfica. 5. Homoerotismo. 6. Psicologia social. I. Sousa, Solange Jobim e. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Psicologia. III. Título.

CDD: 150

Aos meus amores,
Jacinto Fábio Correa,
por ter chegado no momento em que eu rezei para que
chegasse, e mesmo assim, tomou-me de surpresa.
José Oliver (Lira) Faustino,
por ter chegado quando eu já acreditava que não vinha mais, e
me devolveu a alegria que eu não sabia que tinha perdido.

Agradecimentos

Na mais pura acepção Bakhtiniana, esta seção seria melhor intitulada de co-autores pois, gostaria, mais do que agradecer, render homenagem a todas as pessoas que preencheram de sentidos as lacunas que encontrei ao longo dos últimos quatro anos em meu campo de pesquisa. Sobre lacunas que ainda se fazem presentes no texto, assumo total e inteira responsabilidade e espero que essas e outras pessoas me ajudem a preenchê-las daqui para frente. Desde já, agradeço aos que ainda estão por vir.

Em primeiro lugar, à Solange Jobim e Sousa, pela paciência, dedicação e carinho demonstrados diante de minha prolixidade e exageros intelectuais, oferecendo-me, ao mesmo tempo, os companheiros que me preveniam de uma viagem solitária e autonomia de vôo. Em seu nome, estendo meus agradecimentos aos colegas do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa sobre Subjetividades, por ela coordenado de forma democrática. Também em seu nome, agradeço a todos os mestres dos cursos que participei, em especial, Monique Augras e Jurandir Freire Costa, cujas presenças intelectuais se fazem sentir neste trabalho. Assim espero.

Aos meus colegas e amigos cariocas ou que vivem no Rio de Janeiro, por me ajudarem a quebrar um pouco a sisudez paulistana, ainda que nunca tenham conseguido me levar à praia. Um forte abraço para Paulo Correa, Ana Maria, Marcelo Bessa, Juan Carlos, Cristina Pimenta, Veriano Tertó Júnior, Aline Lopes,

Tatiana Moreira, Cláudio Oliveira, Ívia Maksud, Cristina Albuquerque, Renata Reis, todos os funcionários da ABIA, Fátima Melo, Mabel Mello, Maureen Santos, e todos aqueles que acreditaram que a vida pode ser mais alegre, apesar das balas perdidas e dos congestionamentos no Rebouças.

Aos meus colegas e amigos da Capital Federal, por suportarem minhas ausências e meus desmandos diante da tarefa de levar esta tese até o fim. Com grande carinho, agradeço à Mariângela Simão, Pedro Chequer, Ruy Burgos Filho, Josué Nunes, Mirtha Sudbrack, Gilvan Almeida, Gustav Liliequist, Karen Bruck, Elisabethe Santos, Liandro Lindner, todos os meus colegas do Programa Nacional de DST e AIDS e minhas sempre fiéis assistentes: Ieda Fornazier, Bruna Nascimento, Lílian Melo, Silvia Reis e Kelen Borges.

Aos meus amigos de Sampa, meus pais e meus irmãos, de quem sinto muita falta, mas que seguem presentes de muitas formas. Dedico um especial carinho à Adriana Ridolfi, ao Jorge Beloqui, ao Sérgio Funari, à Maria Amélia Veras e à Mary Jane Spink, mestre para toda a vida.

Sem que isso desperte ciúmes em ninguém, duas pessoas merecem um grande destaque nesta lista, dada a incondicionalidade com que, de diferentes modos, me acolheram e me acompanharam, não somente neste percurso intelectual, mas nos momentos alegres e tristes de minha vida. À minha amiga Jane Galvão e ao meu amigo Marcelo Santana Ferreira, por tudo de bom que fizeram e fazem para mim.

Por fim, agradeço à PUC e ao CNPq, cujos auxílios concedidos contribuíram para a materialidade deste projeto.

Resumo

Passarelli, Carlos André Facciolla; Sousa, Solange Jobim e. **Corpos Enquadrados: AIDS e corporeidade em filmes narrativos**. Rio de Janeiro, 2007, 196p. Tese de Doutorado – Departamento de Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este estudo busca investigar o imaginário social formado sobre o corpo das pessoas afetadas pela Síndrome de Imunodeficiência Adquirida (AIDS) e criado a partir de filmes narrativos produzidos durante os últimos 26 anos. Em um primeiro momento, discorro sobre os modos de subjetivação corporal, a partir do referencial teórico estabelecido por Mikhail Bakhtin, pela fenomenologia de Merleau-Ponty e pelos estudos de Michel Foucault sobre a história da sexualidade e a biopolítica. A construção de um marco referencial para a metodologia desta pesquisa me foi possível a partir, de um lado, da leitura de autores que se debruçaram sobre as relações entre subjetividade e cinema e, de outro, dos textos sobre o papel da linguagem na constituição da subjetividade. Desse modo, a análise dos filmes pesquisados busca identificar as imagens, representações, metáforas e sentidos construídos desde o início da epidemia, por meio de um diálogo entre essas produções culturais e autores que se dedicaram à pesquisa dos discursos sobre a epidemia no âmbito da ciência médica e do ativismo político em AIDS. Situo, então, o conjunto de representações sobre a epidemia e sua relação com a corporeidade em quatro categorias: a) a dificuldade em fazer sentido à experiência da doença, na medida em que ela não se faz notar no corpo; b) a relação do sujeito com os sintomas que surgem no corpo, de modo que a doença se faz visível, para o doente e para o outro; c) as possíveis reações diante da sensação da morte eminente devido à deterioração do corpo, e as respostas subjetivas em face da culpa e do preconceito social e; d) as estratégias de resistência que não tentam burlar a morte, mas atribuir-lhe sentidos, implicando a corporeidade num ativo processo de produção, de poder.

Palavras-chave

Psicologia, Modos de subjetivação corporal, Síndrome de imunodeficiência adquirida (AIDS), Linguagem cinematográfica, Homoerotismo, Psicologia social

Abstract

Passarelli, Carlos André Facciolla; Sousa, Solange Jobim e. **Framed Bodies: AIDS and Corporality in narrative movies.** Rio de Janeiro, 2007, 196p. PhD Thesis – Departamento de Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This study tends to investigate the social imagery created upon the body of the people affected by the Acquired Immune Deficiency Syndrome (AIDS) and formed from narrative films featured during the last 26 years. Firstly, I discuss about the bodily subjectivity processes, from the theoretical framework established by Mikhail Bakhtin, through the Merleau-Ponty's phenomenology and in the course of Michel Foucault's studies over the history of sexuality and biopolitics. The reading of the authors who dedicated their attention to the interconnections among subjectivity and cinema, as well as the ones who discussed the language's role within the constitution of the subjectivity, offered me the basis for this research's methodological framework. Thus, the selected films' analysis tries to identify the images, representations, metaphors and meanings that were collectively built since the beginning of the epidemic, throughout a dialogue among these cultural productions and the authors who were interested on the discourses over the epidemic, within the medical science and the political AIDS activism. I locate, then, the assemblage of representations over AIDS and their relation with corporality into four categories, as follows: a) the difficult to make sense to the experiences related to illness, as long as it is not perceived within the affected body; b) the subject's relation with the symptoms which appear alongside the body, making visible the disease, for the wronged as well as for the other; c) the possible reactions in face of imminent death, and the subjective responses to deal with the guilty and the social prejudice and; d) the resistance strategies that don't try to overcome death, but, instead, search for new meanings to it, by implicating the corporality in an active production process, of power.

Keywords

Psychology, bodily subjectivity processes, acquired immune deficiency syndrome (AIDS), cinematographic language, homoeroticism, social psychology.

Sumário

1. Uma Epidemia Inscrita no Corpo _____	9
1.1. O escritor e o advogado: uma epidemia em dois tempos _____	12
1.2. Narrativas projetadas _____	16
1.3. O amigo de Peter _____	22
2. A Matéria de que Somos Feitos _____	26
2.1. Diálogos fenomenológicos: modos de subjetivação corporal _____	28
2.1.1. Sendo autor da própria vida: distanciamento e dialogia _____	29
2.1.2. Um corpo que (me) cai bem _____	31
2.1.3. Entre a ocultação e a presença _____	33
2.1.4. O olhar que deforma _____	35
2.2. Corporeidade e estética da existência em Bakhtin _____	41
2.2.1. O ponto de entrelaçamento entre o corpo e alma _____	43
2.2.2. As horas do espírito _____	45
2.2.3. O apagamento amoroso do autor _____	49
2.2.4. Por que escrever estórias? _____	51
2.3. O silêncio dos santos: o corpo em face da morte _____	55
2.3.1. Brincando no jardim de Jarman _____	56
2.3.2. Corpo e discurso: martírio, purificação e bodytech _____	59
2.3.3. O corpo político _____	63
3. Imagens e Modos de Subjetivação Corporal _____	
3.1. Que filme é esse? _____	67
3.2. O ser da linguagem: reflexões sobre o espectador _____	69
3.3. A centralidade do olhar _____	73
3.4. Corpos enquadrados _____	79
3.5. Caminhos para análise do objeto fílmico _____	87
3.6. O processo de seleção de filmes _____	92
4. Imagens de Uma Epidemia _____	99
4.1. Os primeiros anos: pavor e compromisso _____	106
4.2. A vida não é filme: a AIDS na cultura de massa _____	113
4.3. No aconchego de um lar pouco aconchegante _____	120
4.4. Extrapolando os grupos de risco _____	125
4.5. Olhai por nós! O coquetel entra em cena _____	131
5. A AIDS e seus Eventos _____	143
5.1. Um mal invisível _____	151
5.2. Perto do fim _____	160
5.3. Anjos caídos _____	167
5.4. O corpo que resta _____	176
6. Referências Bibliográficas _____	184
7. Anexo: relação de filmes citados _____	191

1

Uma Epidemia Inscrita no Corpo

"O que é natural é o micróbio. O resto, saúde, integridade, limpeza, o que você quiser, tudo é consequência de uma vontade permanente".

Albert CAMUS, A Peste

Desde 1981, quando foram anunciados os primeiros casos do que posteriormente foi denominado por Síndrome de Imunodeficiência Adquirida (AIDS), a irrupção da doença suscitou reações das mais distintas ordens, não somente nos corpos afetados, mas, também, tanto no âmbito de suas relações mais próximas, como entre as pessoas que pouco ou nada tinham a ver com os grupos mais fortemente atingidos. Talvez por ser uma doença transmissível e ter assumido desde muito cedo um caráter epidêmico, a AIDS e seus doentes foram e são investidos dos mais variados significados e representações, na maior parte das vezes relacionados ao desvio, à desordem e à catástrofe. Nessa acepção, o adoecimento em função da AIDS, decorrência da infecção pelo Vírus da Imunodeficiência Humana (HIV), por meio de contatos sexuais desprotegidos, compartilhamento de instrumentos perfuro-cortantes, transfusão de sangue contaminado ou ainda de mãe infectada para a criança, acaba por se constituir, para usar a imagem de Camus, no enfraquecimento da vontade. Ou, uma falha do sujeito na sua relação com a saúde e o corpo.

Essas representações, metáforas, imagens e sentidos que são criados em torno da epidemia constituem o foco central deste trabalho, que busca discorrer sobre os aspectos psicossociais que estão relacionados à vida das pessoas afetadas pela AIDS. No entanto, dentre o conjunto de representações sobre a AIDS, há uma que parece persistir ao longo desses 26 anos, fruto da relação que nossa cultura contemporânea mantém com a morte. Nesse sentido, contrariando à recomendação de que deve-se evitar contar o final de um filme, este trabalho sobre a vida das pessoas com AIDS começa e termina com imagens que nos evocam o fim da existência e prenunciam, assim, as relações entre corporeidade e a doença.

O escritor norte-americano David Wojnarowicz faleceu em decorrência da AIDS em 1992, mesmo ano em que o filme *Postcards from America* foi lançado nos Estados Unidos. Trata-se de uma produção independente do diretor David McLean, com roteiro escrito a partir de textos de Wojnarowicz, com teor biográfico. Esse filme conta com uma linguagem experimental, ou seja, constitui-se numa colagem de cenas que entremeiam diversos momentos da vida do escritor, a partir de fragmentos de seus escritos. Nas últimas seqüências do filme,

o personagem David visita seu parceiro no hospital e ouvimos sua voz em *off* narrando o trecho a seguir, que retirei de um livro do autor:

“There were so many days of waiting for him to die the third and final time and we’d been talking to him daily because they say hearing is the last sense to go. Sometimes alone with him, the nurse outside the room, I take his hands and bend over whispering in his ears: hey, I don’t know what you are seeing but if there is light move toward it; if there is warmth move toward it; if you see nothing then try to imagine that one period of calm in the midst of that sky just where it reaches the ocean. That one place I’ve always seen as a point of time and space where everything is possible, where I could dream myself anywhere in any position and I said move into that, become that, merge with it. Death, I don’t necessarily believe that it’s part of some cycle that repeats in other lifetimes and what difference does it make anyway? Are you supposed to save all your living for the next life? I just tend to see it as some final moment where all the energy of my body will disperse¹” (WOJNAROWICZ, 1991: 82).

Em seguida, David está em meio a uma paisagem desértica, típica do oeste norte-americano. O plano se fecha no rosto do personagem, e David diz em voz alta, como se estivesse conversando com seu amante: “se eu pudesse estar contigo, eu transformaria meu corpo em líquido e ficaria para sempre sob a sua pele. Eu o faria. Eu fundiria meus lábios nos seus lábios e permaneceria para sempre nesse beijo eterno. Eu o faria”.

A construção de sentidos para a existência das pessoas afetadas parece sempre apontar para um espaço situado além da vida, ou, nas palavras de Wojnarowicz, no momento da dispersão de toda a energia do corpo. Mas, essas imagens inspiradas na vida do escritor também sugerem uma visão particular sobre a própria noção de corporeidade, ao ressaltar, por um lado, sua característica etérea e, de outro, a materialidade que se constitui na relação com o ambiente e a alteridade. Esses dois aspectos, o corpóreo e o etéreo, são, no entanto, dois lados de um mesmo processo, que vem a ser a constituição dos modos de subjetivação corporal, que, junto com a epidemia de AIDS, constitui o outro foco do presente

¹ “Foram muitos dias esperando que ele morresse o tempo terceiro e final e nós estivemos falando com ele diariamente, pois se diz que a audição é o último sentido a desaparecer. Algumas vezes a sós com ele, a enfermeira fora do quarto, eu tomo suas mãos e me inclino para sussurrar em seus ouvidos: hei, eu não sei o que você está vendo mas se existir luz vá em sua direção; se há calor vá em sua direção; se você não ver nada então tente imaginar aquele único período de calma em meio àquele céu exatamente onde ele alcança o oceano. Aquele único lugar que eu tenho visto como um ponto de tempo e espaço onde tudo é possível, onde eu me poderia sonhar em qualquer lugar em qualquer posição e eu disse vá em direção a isso, transforme-se nisso, amalgame-se a isso. Morte, eu não acredito necessariamente que ela seja parte de algum ciclo que repete em outras existências e que diferença isso faz de qualquer modo? Você pretende guardar toda sua existência para outra vida? Eu somente tendo a vê-la como algum momento final no qual toda a energia de meu corpo dispersará” (tradução minha).

estudo. Nesse sentido, a experiência da doença evidencia para o sujeito os parâmetros espaciais e temporais que lhe permitem tomar consciência de sua existência.

Assim, este trabalho é uma investigação sobre as subjetividades corporais que são produzidas na relação com a epidemia de AIDS, por meio da análise de filmes narrativos que trouxeram à cena histórias de pessoas vivendo com a doença. Interessa-me, portanto, acessar os sentidos que são produzidos coletivamente sobre a experiência com a doença e o seu tratamento. A infecção pelo HIV, causador da AIDS, e os tratamentos existentes acarretam, nos sujeitos afetados, efeitos que são sentidos no corpo, mas que também causam um impacto emocional significativo, na medida em que reafirmam as reais e efetivas ameaças de exclusão social, estigma e discriminação. O esforço interpretativo visa a compreensão das variadas possibilidades de relação dos sujeitos com seus próprios corpos, afetados pela doença, e os modos como se definem, histórica e culturalmente, os contextos nos quais esses corpos transitam. Com isto, pretende-se que sejam vislumbradas novas perspectivas na abordagem das pessoas que vivem com AIDS, com o objetivo de propor meios de alcançar maior bem estar na sua relação com a doença, com os tratamentos existentes e com os outros.

Ampliando o escopo de investigação para além da relação entre corpo e doença, este projeto de pesquisa parte do pressuposto de que o cinema desempenha um papel significativo no processo de formação do imaginário contemporâneo, que por sua vez tem um forte impacto nos modos de subjetivação. Trata-se, portanto, de um importante instrumento para a produção de conhecimento nas ciências humanas e, em especial, na psicologia. Este ponto de partida tem conseqüências teóricas e metodológicas e permite estabelecer um diálogo dos autores que pensam a linguagem cinematográfica com aqueles que trabalham, em diferentes perspectivas, a construção social do sujeito e o papel desempenhado pela linguagem nesse processo, como pretendo discorrer ao longo deste trabalho.

1.1 O escritor e o advogado: uma epidemia em dois tempos

Richard Brown é um escritor de sucesso. Mas, no dia em que ele vai receber um prêmio pelo reconhecimento de seu trabalho, ele não parece estar satisfeito. Richard Brown tem AIDS, e isso é fácil de se dizer, só de olhar para

ele. Sua magreza cadavérica, os olhos fundos, pernas que mal conseguem sustentar o resto do corpo, mãos trêmulas e queixas de dor, muita dor, preenchem o pequeno espaço de seu apartamento em Nova Iorque, junto com estantes repletas de livros e criados-mudos abarrotados de remédios, que ele reluta em tomar. Richard Brown desconfia que ele não está sendo premiado pela qualidade de seu trabalho, mas está quase convicto de que o prêmio é fruto da compaixão de seus críticos por ele ser um doente de AIDS.

Esse é um personagem do filme *As Horas (The Hours)*, produção norte-americana de 2002, dirigida por Stephen Daldry, com roteiro baseado no livro homônimo de Michel Cunningham. Uma das características que mais me chama a atenção nesse personagem, interpretado pelo ator Ed Harris, é justamente o seu aspecto físico. O escritor, que é retratado em um dia de inverno no ano de 2001, não tem aspecto muito diferente do advogado Andrew, personagem vivido por Tom Hanks no filme *Filadélfia (Philadelphia)*, 1993). Se Richard acredita que está sendo premiado por ter AIDS, Andrew trava uma batalha judicial contra sua empresa, por ter sido demitido em função do fato de ele também ter essa doença. Quase dez anos separam essas duas produções e, no entanto, poucas diferenças existem entre os dois personagens com AIDS, principalmente na sua caracterização física. Apesar de Richard ter acesso aos medicamentos que Andrew nem sequer conhecia, pois, em sua época, no final dos anos 80, as alternativas terapêuticas limitavam-se ao uso da zidovudina (AZT), tratamento das infecções oportunistas e cuidados paliativos para mitigar as dores do corpo e, quiçá, promover uma morte tranqüila.

Corpos magros, esqueléticos, com manchas no rosto, cabelos desganhados e ralos, mãos trêmulas, vozes roucas, muita tosse e, geralmente deitados em camas de hospitais e em estado terminal: assim são compostos os personagens com AIDS nos filmes sobre o tema. E isso é o que assistimos inclusive nas narrativas mais contemporâneas, quando a história natural² da doença já se modificou radicalmente em função dos tratamentos existentes, nos locais onde eles estão disponíveis, em comparação com o que assistíamos antes da introdução das novas terapias medicamentosas, em meados da década de 90.

² História natural é uma expressão que designa a forma como um determinado agravo à saúde evolui clinicamente, desde o momento de seu surgimento até a sua remissão ou óbito do paciente.

Em 1996, durante a XIª Conferência Internacional de AIDS realizada em Vancouver, Canadá, foram anunciados ao mundo os resultados promissores de estudos com pacientes submetidos à combinação de medicamentos anti-retrovirais, o então denominado coquetel anti-AIDS. Naquele momento, renovavam-se as esperanças da comunidade científica e dos pacientes, que passaram a contar com novas e variadas alternativas de tratamento e com a promessa de que muita novidade ainda estava a caminho.

De fato, a modificação no perfil epidemiológico da doença a partir de então foi evidente. No Brasil e em outros países onde a população tem acesso aos anti-retrovirais, reduziram-se a mortalidade e a morbidade em função da AIDS e a sobrevida dos pacientes aumentou significativamente em número de anos (VITÓRIA, 2002). Novas classes de medicamentos começaram a alcançar o mercado farmacêutico e, no caso brasileiro, a produção local e a distribuição gratuita desses remédios, por meio do Sistema Único de Saúde, conferiram ao governo brasileiro o reconhecimento internacional de uma política que permite o acesso dos pacientes a essas biotecnologias e inovações terapêuticas (GALVÃO, 2002; PASSARELLI, 2002b; 2003).

No entanto, em 1998, na XIIª Conferência Internacional de AIDS realizada em Genebra, Suíça, os trabalhos apresentados na área de assistência mostravam uma nova realidade. Sem dúvida, as combinações de medicamentos anti-retrovirais permitiam melhorias no estado clínico das pessoas vivendo com AIDS, restaurando o sistema imunológico dos pacientes e alcançando reduções da carga viral para níveis indetectáveis pelos testes existentes. Mas, tais progressos eram acompanhados de efeitos colaterais com conseqüências nada agradáveis, tanto no bem estar físico, como emocional, com reflexos na aparência dos pacientes. Nesse congresso, grande destaque foi dado pela imprensa ao fenômeno conhecido por lipodistrofia, que consiste em “migração” de gordura pelo corpo. Embora alguns estudos indicassem à época que tal tipo de manifestação atingia cerca de 30% dos pacientes em uso prolongado de determinados medicamentos, as imagens de pessoas com volumes de gordura na região cervical (formando uma espécie de corcunda) e rostos magros com as maçãs do rosto sem viço, passaram a ocupar o imaginário social sobre a AIDS. Isto se dá, principalmente, entre os doentes e seus cuidadores. Mas, não era somente o fantasma (ou a real possibilidade) da

lipodistrofia que ronda a vida dos pacientes e médicos. Problemas coronários, enjôos e indisposições, cólicas e diarreias, todos esses fenômenos, alguns deles sintomas da própria infecção pelo HIV, passam a ser vistos como os vilões do tratamento, levando o paciente, em alguns casos, a abandonar seu regime terapêutico.

E os problemas não param por aí. A necessidade imperiosa de que as terapêuticas sejam seguidas com um rigor draconiano, isto é, a adesão ao tratamento, faz com que a rotina diária de muitos pacientes seja vivida em função dos remédios. Alguns medicamentos têm que ser tomados durante as refeições, outros em jejum, e há aqueles que não combinam com determinados tipos de alimentos. Certos esquemas terapêuticos chegam a implicar dezessete comprimidos num único dia. Sem mencionar a necessidade de profilaxia de infecções oportunistas, que aumenta mais a carga de comprimidos a ser ingerida. E como se todo esse périplo já não soasse como uma condenação, o paciente é constantemente alertado de que o sucesso do tratamento está exclusivamente condicionado a sua capacidade de aderir integralmente, sem falhas ou interrupções, sem lapsos ou esquecimentos, às prescrições médicas (TEIXEIRA et al, 2000). Quem não tem sucesso é logo visto como fraco, incompetente, incapaz de seguir as ordens médicas e, portanto, culpado, mais uma vez, assim como no momento da infecção, pela doença. Paradoxalmente, a experiência com os remédios vai aos poucos suscitando o medo, quando não a realidade, de deformações corporais e a “encarnação” do estigma, do qual o paciente acreditava ter se livrado.

Desse modo, a introdução das novas terapias anti-retrovirais, seus efeitos colaterais e a necessidade de adesão ao tratamento determinam a forma como as pessoas lidam com a doença, ao mesmo tempo em que ocorre a formação de novas imagens sobre o corpo do doente. Estas, por sua vez, irão referendar velhas formas de preconceito e discriminação em relação às pessoas com AIDS. Antes da era dos tratamentos medicamentosos, a rejeição em relação aos doentes se dava em função de uma magreza excessiva ou outros sinais evidentes da doença, como manchas na pele e debilidade física. Agora, esse é o tratamento que se dá àquelas pessoas que apresentam uma distribuição irregular de gordura pelo corpo, com as maçãs do rosto sulcadas, as pernas muito finas quando comparadas com o tronco,

a região abdominal excessivamente inflada, cabelos ralos e a pele sem viço. Além disso, o real desconforto físico sentido pelo paciente e o temor de ver o seu corpo deformar-se em função dos medicamentos que, paradoxalmente, lhe “restituem” a vida (pelo menos é isso que seus médicos dizem), fazem com que o tratamento seja percebido como um mal, uma ameaça e uma possibilidade de ruptura dos vínculos com seus pares e parceiros.

1.2 Narrativas projetadas

O objetivo central deste trabalho é percorrer as narrativas que são construídas por meio de imagens em movimento e que tematizam as maneiras como os sujeitos afetados pela epidemia de AIDS experimentam em seus corpos aquilo que é contado por um outro. Ora aprisionado pelo olhar deformador, ora produzindo (ou tentando produzir) uma nova corporeidade para instalar-se na existência, esses sujeitos elaboram práticas discursivas que visam formatar, seja por meio da ocultação, seja pela exibição, uma imagem de si que consiga, ao mesmo tempo, “impressionar” positivamente a retina alheia e manter a vida em seu curso.

Portanto, após esta introdução, percorro as teorias que me oferecem os marcos conceituais que norteiam o modo como analiso os processos de constituição do sujeito na sua relação com o corpo, o que denomino “modos de subjetivação corporal”. Nesse trajeto, a abordagem fenomenológica que Bakhtin oferece a partir da análise da relação entre o autor e o personagem da obra literária é posta em diálogo com autores que, fundamentados na perspectiva aberta por Merleau-Ponty, constroem uma reflexão teórica sobre a centralidade do corpo nas experiências subjetivas na contemporaneidade. Dentre essas experiências, destaco aquelas relacionadas ao adoecimento, com foco na síndrome de imunodeficiência adquirida. Tanto nos textos de Bakhtin, como na fenomenologia, as categorias de tempo e espaço, somente passíveis de serem apreendidas pelo sujeito por meio da intersubjetividade, ocupam papel nuclear na formação da consciência de si, que aqui se confunde com a sua própria corporeidade.

Ao situar essa dimensão política nos processos que constituem as subjetividades – isto é, a percepção de si que só se estabelece na relação com o outro, recorro ao conceito de biopolítica, tal como proposto por Michel Foucault, a fim de aprofundar a compreensão da relação entre corporeidade e poder. O papel

regulador do Estado sobre a manutenção da vida e a centralidade da sexualidade na constituição do sujeito moderno fazem com que o poder incida sobre o corpo, investindo-o de palavras e opondo-o, desse modo, ao reino da natureza. A articulação entre sexualidade, poder e constituição da subjetividade, que ocorre por meio da linguagem, permite abrir chaves interpretativas sobre o adoecimento em função de um mal transmissível, dentro outros modos, pelas relações sexuais e que atinge de forma mais prevalente grupos sociais historicamente marginalizados, como é o caso de homens que fazem sexo com homens³.

O passo seguinte, a ser desenvolvido no segundo capítulo, tem como objetivo central oferecer ao leitor a perspectiva analítica pela qual me debruço sobre os filmes com os quais dialogo neste texto. Qualquer atividade de pesquisa (qualquer pensamento que se pensa, diriam Foucault ou Benjamin, ao comentar sobre a filosofia que se escreve sob a forma de ensaio) deve se desenvolver a partir de um rigor que não lhe é externo ou extrínseco. O método e o rigor que orientam, em última análise, os caminhos que o texto da pesquisa vai tomando, precisam manter certa intimidade com o tema pesquisado e com o pesquisador. Desse modo, descrever a metodologia desta pesquisa é responder a algumas perguntas que fazem com que eu me depare, não sem um certo embaraço, com a necessidade de expor aspectos de algum lugar de mim que eu não sei localizar com precisão, mas que apontam para posições particulares com relação à história social da AIDS no Brasil e no mundo. Uma dessas posições tem a ver com a forma como meu próprio corpo tenta responder aos desafios impostos pelo adoecimento, aquele que nos afeta a todos em maior ou menor grau. E disso resulta a primeira ordem de questões, a saber, por que o corpo se colocou para mim como questão?

Em minha pesquisa de mestrado (PASSARELLI, 1998), procurei discorrer sobre as linguagens amorosas entre homens e dei-me conta de que o amor (ou as

³ Durante todo o texto, utilizo de forma indiscriminada os termos “homossexuais”, “homossexualidade”, “homens que fazem sexo com homens”, “gays”, “homoerotismo”, para referir-me às experiências sexuais ou à cultura de homens que se relacionam, sexual e afetivamente, com outros homens. Mesmo tendo conhecimento que esses termos, por vezes, designam fenômenos e posicionamentos subjetivos distintos, não me preocupei neste trabalho em discriminar tais sutilezas. Assim, eles aparecem aqui tal como são referidos pelos autores com os quais dialogo ou mesmo com as acepções que lhes são atribuídas pelo senso comum. Para um aprofundamento dessa discussão, remeto o leitor aos textos de Jurandir Freire Costa sobre o homoerotismo (COSTA 1992 e 1995), a minha dissertação de mestrado sobre relacionamentos amorosos entre homens (PASSARELLI, 1998) e à tese de doutorado de Marcelo Santana Ferreira, sobre as narrativas relacionadas à experiência homossexual no Rio de Janeiro (FERREIRA, 2006).

expectativas em relação a ele) constituía-se em um tema central no cotidiano das pessoas. Nos filmes recentes, nos bate-papos entre amigos e colegas, nas consultas psicológicas, as conversas sobre o amor apareciam, ora na forma dos melodramas que assistimos nas novelas, ora como discussões acadêmicas e consideradas “sérias” (nada contra as telenovelas!). A literatura consultada apontou-me algumas pistas para a compreensão dos motivos pelos quais o amor foi se tornando uma preocupação constante nos dias atuais. Entre esses, os novos posicionamentos conquistados pelas mulheres na sociedade moderna, a massificação dos relacionamentos interpessoais causada pela competitividade do mercado de trabalho e a conseqüente necessidade de construir sentidos diante do esvaziamento afetivo na esfera das relações interpessoais, originado, também, com a dificuldade de encarar a morte. Assim, resgatar o amor implica encontrar alternativas que nos auxiliem a dar sentido a nossa existência efêmera. Como veremos adiante, esse é também o ponto de vista de Bakhtin ao falar da literatura: os livros são escritos para que alguém não morra, mesmo tendo certeza (e justamente por causa disso) da inevitabilidade da morte. As narrativas amorosas, assim como a literatura, também são modos de nos inserirmos no presente.

Trata-se de um amor encarnado e com esse termo não estou me referindo somente ao seu aspecto sensual (carnal), mas a todas as suas formas instituídas, histórica e culturalmente, nas quais se inclui também a amizade. Mesmo que a multiplicidade caracterize os repertórios amorosos, até assim precisa-se que esse amor esteja ancorado e realizado num corpo amante, ainda que virtual. Nem um amor platônico se sustenta no éter das idéias transcendentais e das emoções incorpóreas. Desse modo, o corpo não é mera contingência, mas ele define a própria maneira de amar que vai valer a pena ser amada e aparece, portanto, como “algo” do qual não se pode escapar. Dito de outro modo, o corpo é quem se intromete nesta pesquisa e pede para não ser ignorado.

Como veremos nos desdobramentos da abordagem fenomenológica sobre o corpo, no primeiro capítulo, não é de se estranhar que ele seja ignorado amiúde, pois a sua tácita presença só é abalada quando a doença se instala ou quando somos chamados a prestar atenção nele, para aprender uma nova habilidade, por exemplo. O corpo é tematizado pelo sujeito da consciência diante da percepção de que algo deixou de funcionar, ou que precisa funcionar de outro modo. É,

portanto, devido a essa característica que, ao falar da doença, no caso da AIDS, eu sou irremediavelmente remetido ao corpo, na medida em que a doença é uma narrativa (a palavra encarnada), um modo de produção do sujeito que se faz visível na e pela carne. Assim, ao descrever narrativas sobre a AIDS, estou, na realidade, tornando presente no texto os modos como o meu próprio corpo consegue pensar a epidemia, um processo no qual o pensamento se pensa a si próprio, no sentido que Guattari (1992) chama de *autopoiese*, inspirado na análise bakhtiniana da relação entre autor e personagem da obra literária, como veremos no primeiro capítulo.

Nesse segundo capítulo, procuro ainda discorrer sobre as razões que me fizeram eleger o objeto fílmico como campo de pesquisa em ciências humanas. Por que procurar em narrativas cinematográficas os contextos nos quais transitam os corpos com AIDS? Afirmar simplesmente que isso tem a ver com o prazer que encontro nas salas escuras de cinema, embora seja a expressão da mais sincera verdade, não é algo que se possa chamar de uma escolha metodológica calcada em critérios plausíveis de rigor científico. Mas, não posso deixar esse argumento totalmente fora deste esforço de escrita, pois é a partir dele que consegui elaborar grande parte de minhas questões de pesquisa, como já pude descrever em outras ocasiões (PASSARELLI, 1998; 1999; 2001; 2002a). As histórias que assistimos transcorrer nas telas de cinema nos informam sobre os repertórios que circulam e formam o imaginário social, mas não da mesma maneira como podemos acessá-los por meio de entrevistas, observações etnográficas e outras técnicas de coletas de dados já incorporadas ao campo da psicologia social. Os modos pelos quais uma determinada produção é distribuída, sua maior ou menor aceitação por parte do público ou da crítica especializada, e a qualidade mesma da relação de identificação que se dá entre a tela de cinema e o espectador (XAVIER, 1984), todos esses aspectos, entre outros, fazem dos filmes um produto da indústria cultural. Tal produto produz impacto significativo na formação do imaginário social, como já nos ensinava e problematizava a Escola de Frankfurt (HORKHEIMER & ADORNO, 2000).

Além disso, por causa da sua própria materialidade, a linguagem cinematográfica constitui-se em um tipo particular de produção discursiva, que se encontra fortemente conectado com o referencial teórico por mim adotado para

descrever a constituição dos modos de subjetivação corporal. Ou seja, a materialidade a quem refiro é aquela que associa imagem, som e movimento, ordenados em um enquadre que nos remete não somente ao que está representando na tela, mas também faz um apelo às possibilidades de imaginar o que está para além do quadro. De modo grosseiro, por enquanto, posso afirmar que a materialidade do objeto fílmico estabelece uma relação de intimidade com a corporeidade do sujeito contemporâneo, sendo a primeira uma expressão da segunda. E vice-versa.

Então, me interessa aqui colocar em diálogo as diferentes produções cinematográficas que em alguma medida trataram do tema da AIDS, ao mesmo tempo em que faço reverberar esta conversa nos textos de autores que, em seus campos específicos de conhecimento, tematizaram sobre a constituição do sujeito e os desafios da experiência da doença, em si ou no outro. A imagem cinematográfica cumpre aqui a função de, ao contrário de revelar uma determinada realidade, remeter-nos ao imaginário social criado em torno da epidemia de AIDS. Pretendo, portanto, problematizar as capacidades desse imaginário em reificar o doente como vítima e/ou culpado – qualificações essas que só reafirmam a exclusão social –, e vislumbrando possibilidades narrativas que remetam a estratégias subjetivas de enfrentamento, que estabeleçam relações mais dinâmicas e menos estereotipadas dos sujeitos com a doença, seus corpos e os outros.

Estabelecidas as bases conceituais e metodológicas que orientam esta pesquisa, o capítulo terceiro percorre, de forma cronológica, as produções cinematográficas que enfocaram a epidemia de AIDS em suas narrativas. Trata-se de contar a história social da AIDS, sem deixar de explicitar que esta narrativa é construída, como busco fazer desde os primeiros parágrafos deste trabalho, não tanto a partir de, mas em conjunto com algumas produções cinematográficas, a fim de desenhar uma visão “panorâmica” das formas como os temas relacionados com a epidemia foram retratados nas telas de cinema. Não se trata, portanto, de traçar o que se entende por “história oficial”, mas sim de construir um ponto de vista particular da epidemia, ainda que intermediada por imagens que foram produzidas de formas bem heterogêneas e por distintas percepções sobre a AIDS e seus pacientes.

Ainda nesse terceiro capítulo, analiso alguns aspectos relativos ao impacto social e político da AIDS, tomando por base a produção ensaística sobre a epidemia de autores que discutiram as interfaces (ou embates, melhor dizendo) entre o discurso médico-científico e o campo do ativismo político. Mas, por que foco minha atenção na epidemia de AIDS para falar dessa relação entre as subjetividades corporais e a alteridade? Não estaria faltando com a verdade se mencionasse o impacto dessa epidemia no mundo, de como ela se tornou um dos mais importantes problemas de saúde global na virada do século XX para o XXI, e de como o Brasil se destacou no cenário internacional com a construção de políticas públicas de enfrentamento consistentes e exeqüíveis. O meu trabalho toca, sem dúvida, nesses pontos, mas eles não se constituem o foco principal. A reflexão que faço sobre o corpo põe em evidência modos de pensar o sujeito que tentam romper com a distinção ontológica deste em relação ao objeto (ou as dicotomias “alma e matéria”, “mente e corpo”). De certo modo, também a discussão sobre a AIDS que tento levantar aqui busca superar os dualismos presentes nos modelos explicativos em saúde pública. Isto é, os modelos que colocam em relação de oposição ou de hierarquia a saúde e a doença, o doente e a coletividade, o clínico e o social, o psíquico e o orgânico, o paciente e o médico, o pesquisador e o pesquisado. Minha investigação está mais relacionada aos processos sociais que aprisionam os corpos doentes e fazem com que eles só possam contar suas histórias a partir da doença, na medida em que foi enquadrada por um referencial medicalizante e organicista, que cinde o sujeito em (pelo menos) dois. Com isto, afirmo que meu foco de atenção se dirige em primeira instância para os contextos políticos e culturais que permitem o aflorar das narrativas individuais (ou subjetivas) sobre a doença, que as legitimam, tornando-as hegemônicas, ou desautorizam-nas, gerando exclusão. O texto oscila assim entre as categorias universalizantes do discurso médico-científico e político sobre a doença e as estratégias particulares (ainda que coletivas), possíveis ou necessárias, de enfrentamentos.

No capítulo quarto, desenvolvo o que considero o argumento principal deste trabalho. A saber, que, ao longo dos últimos pouco mais de vinte anos, a AIDS colocou questões de diferentes ordens, desde a culpabilização dos estilos de vida homossexual, passando pelo discurso higienista do sexo seguro, até chegar aos dias de hoje com a discussão sobre acesso a medicamentos e direitos de

propriedade intelectual. Essa heterogeneidade é o resultado dos diferentes modos pelos quais os sujeitos, individual e coletivamente, produzem sentidos para suas experiências subjetivas e, portanto, corporais, com a doença, em si e no outro. As respostas pessoais e sociais são então compreendidas, conforme veremos com Foucault (1990), na oscilação entre o cuidado de si e as tecnologias de si, às quais o sujeito recorre a fim de preservar a vida ou proteger-se da morte. É nessa medida que o conceito de biopolítica, ou seja, a entrada da vida (*bios*) na esfera da política e dos objetivos do poder, torna-se uma chave de compreensão para analisar o impacto social da AIDS sobre o corpo e o cotidiano das pessoas e grupos afetados.

Ainda tomando por base as reflexões fenomenológicas sobre como os referenciais de espaço e tempo atuam na constituição dos modos de subjetivação corporal, grande parte da discussão final, como referi acima, centra-se na relação dos sujeitos afetados pela epidemia com a morte. Como discutem alguns dos autores que me acompanham nesta reflexão, as articulações entre AIDS, amor e morte (Jeffrey Weeks), corpo e cultura (Jurandir Freire Costa) e temporalidade e doença (Monique Augras), alimentam as representações criadas em torno da epidemia. Assim, acabam por acentuar, em alguns casos, a alienação dos sujeitos com relação aos ideais hegemônicos de sexualidade e afeto, mas, em outros, abrindo os caminhos para novas narrativas sobre o adoecimento e, conseqüentemente, também inéditas configurações intersubjetivas que permitem aos afetados produzir outros sentidos que ofereçam resistência ao pré-estabelecido.

1.3 O amigo de Peter

“Não faremos (das pessoas com AIDS) os novos heróis de um fim de milênio estarrecedor, (...) mas poderíamos pensar, a partir delas, o que são as correntes possíveis, as de morte e as de vida, os contágios, as contaminações diversas que se nos oferecem a cada dia. E podemos perguntar se todo esse funcionamento em rede é apenas uma tática de sobrevivência para tempos sombrios, soluções precaríssimas de uma sociedade civil desorganizada ou, ao contrário, o esboço de estratégias subjetivas e coletivas de implicação vital” (PELBART, 2003: 246).

Nesse sentido, cabe perguntar quais seriam as outras formas de lidar, individual e coletivamente, com os efeitos físicos e psicossociais da AIDS e do tratamento anti-retroviral, que não conduzissem, inexoravelmente, o paciente à solidão e ao ostracismo. Para responder, eu gostaria de evocar o amigo de Peter. O último ensaio de biopolítica de Peter Pál Pelbart (2003) traz uma apresentação que

introduziu uma mesa redonda sobre AIDS, que o autor refere ter sido idealizada pensando n’*O Amigo*, assim referido para falar de alguém com AIDS. O “Amigo de Peter” me faz lembrar outro filme, intitulado justamente *Peter’s Friends*, produção anglo-americana de 1992, dirigida por Kenneth Branagh (cujo título foi traduzido para exibição comercial no Brasil por *Para o resto de nossas vidas*). *O Amigo* do filme, chamado Peter, convida seus companheiros de juventude para passar um final de ano em sua elegante casa de campo. Nesse reencontro de recordações e atualizações de conflitos, amores e amizades, Peter, que sempre viveu seus encontros homossexuais na clandestinidade, revela estar com AIDS, o que desperta em seus amigos uma reflexão sobre suas questões emocionais, a qualidade dos vínculos afetivos estabelecidos ao longo da vida e sobre a solidariedade e a amizade. Ou, poder-se-ia dizer, passam a esboçar “*estratégias subjetivas e coletivas de implicação vital*”, como refere Pelbart.

Esta seria, portanto, a justificativa central desta pesquisa, ou seja, identificar que narrativas podem ser produzidas a fim de auxiliar as pessoas com AIDS a re-significar os impactos da doença em seus corpos, em suas subjetividades. No mesmo livro em que se encontra o ensaio acima referido, um outro texto desse autor explicita melhor o caráter desta minha investigação. Analisando personagens literários (de Kafka e de Melville) para estabelecer uma discussão sobre o corpo da escrita, Pelbart escreve:

“Recusemos as interpretações humanistas, repletas de sentido ou piedade a respeito de tais homens extraviados com seus corpos imóveis e inertes, esvaziados e esquálidos. Teríamos razões de sobra, é verdade, para associá-los a uma cadeia infundável de corpos aviltados, na crueldade e indiferença dos genocídios que povoaram a iconografia de nosso último século. Mas, insisto, fiquemos inicialmente apenas com essas posturas esquisitas, (...) mas que ainda preservam uma certa margem de manobra que a guerra viria abortar. Um gesto é um meio sem finalidade, ele se basta, como na dança. Por isso, diz Agamben, ele abre a esfera da ética, própria do homem. Ainda mais quando ele se dá a partir de um corpo inerte ou desfeito, na junção impossível entre o moribundo e o embrionário” (PELBART, 2003: 43).

Essa idéia de movimento, do gesto sem propósito que parte de um corpo deformado, quase que desprovido de humanidade, é, na visão de Pelbart apoiada em Agamben, a possibilidade de uma resistência diante da insensibilidade generalizada que fez com que esses corpos atingissem tal estado de desumanidade. O que só é possível justamente porque essa condição insere o

sujeito nas extremidades da existência, isto é, o ponto zero do nascimento – o embrionário – ou o estado terminal antes da morte – o moribundo. A deformidade do corpo causada pela doença, ou mesmo pelo tratamento, no caso da AIDS (como é o caso da lipodistrofia) remete o sujeito ao corpo e, desse modo, pode permitir outras narrativas sobre a existência que produzam sentidos que o façam escapar da morte, ainda que ela seja inevitável:

“Talvez por isso esses personagens que mencionamos precisem de sua imobilidade, esvaziamento, palidez, no limite do corpo morto. Para dar passagem a outras forças que um corpo ‘blindado’ não permitiria” (PELBART, 2003: 44).

Assim como os personagens literários analisados por Pelbart, o que muitos dos corpos com AIDS nos filmes aqui analisados parecem não conseguir adivinhar, pelo menos aqueles enquadrados pelas telas do cinema, é que sua esperança de cura os aprisiona ainda mais em uma rede de significações que só faz reafirmar o sistema de produção (o capitalismo). Como lemos em Foucault, tal sistema se sustenta na dominação, na adequação à norma e na docilidade dos corpos. Isto porque tal esperança está em grande parte depositada em um milagre em forma de pílula ou cápsula, ou em um regime disciplinar de exercícios físicos em busca da boa forma. Trata-se de um processo de blindagem, ou seja, de uma reafirmação cotidiana da ausência de sensibilidade, na qual o corpo doente, que se oculta para não atentar contra o ideal da boa forma, assume um aspecto e uma aparência que são tributários dos processos disciplinares.

É possível, então, produzir outros sentidos a partir dos impactos que a doença acarreta no corpo? Ao ser anunciada no grupo formado pelos amigos de Peter, no filme citado, ou mesmo naquilo que ela suscita para o outro Peter, o leitor de Kafka e Melville, que tem *o Amigo com AIDS*, a doença, mesmo quando não manifestada em sua deformidade avassaladora, permite que se abram brechas para que, de forma coletiva ou individual, a morte se faça presente e passemos a pensar no que queremos fazer de nossas vidas. A deformidade do corpo, real ou imaginária, provocada pela doença ou por um sentimento de inadequação com relação aos padrões estéticos vigentes em uma determinada cultura (por exemplo, no caso da obesidade ou mesmo da anorexia), parece nos oferecer pelo menos duas alternativas: ou trocar de corpo, e daí decorrem todas essas técnicas que vão desde as cirurgias plásticas corretivas até às práticas abrangidas pela expressão *“body modification”*; ou aceitar que a deformação é característica constituinte,

mas não essencial, daquilo que consideramos humano em nós mesmos. Caminho mais difícil esse segundo, pois demanda o gesto que inaugura a esfera da ética, como Pelbart nos aponta a partir de Agamben e, desse modo, nos obriga a inventar as diferentes maneiras de realizar, para nos atermos a uma terminologia foucaultiana, o cuidado de si que não se confunde com as tecnologias do si. Essas últimas são postas em marcha pelas estratégias de dominação que caracterizam o bio-poder, mas que, como nos indica a perspectiva microfísica aberta pelo filósofo francês, pode ser re-apropriado pelos sujeitos, permitindo novas formas de fazer políticas sobre a vida por meio de agenciamentos subjetivos de corações e mentes, que celebrem a dimensão estética da existência.

2

A Matéria de que Somos Feitos

“Eu já não possuo uma sombra. O que se vê a me seguir nas calçadas, como numa estranha procissão de mudas beatas, é a alma, em seu constante e frenético movimento, à cata da moldura exata para o nosso auto-retrato no mundo”.

Jacinto Fabio CORRÊA, *Contínua.*

Na busca de estabelecer os princípios para uma análise sociológica da estética da criação verbal, Bakhtin erige um arcabouço teórico e metodológico que tem uma significativa repercussão no modo de produção de conhecimento pelas ciências humanas, em particular, pela psicologia social. Afinado com a filosofia fenomenológica de autores como Merleau-Ponty, Heidegger e Bergson (a quem Bakhtin faz referência no texto *O autor e a personagem na atividade estética*¹), as proposições desse autor irão orientar-se por uma articulação original na relação entre sujeito e objeto (ou, para usar os termos de Bakhtin, na relação entre o autor e a personagem) e na presença do outro como categoria constitutiva do sujeito.

Em sua obra sobre o teórico russo, Clark e Holquist (1998) reúnem sob o termo “arquitetônica da responsabilidade” os textos (alguns deles incompletos) de Bakhtin, escritos entre 1918 e 1924, que discutem as relações entre o sujeito e a alteridade. Esses trabalhos constituem um tratado sobre a ética no mundo da experiência cotidiana, uma espécie de “*axiologia pragmática*”: qualquer ação será sempre um ato ético. Bakhtin chega a tal formulação a partir da análise da criação verbal e de textos literários, com foco na relação entre autor e personagem, que revela a responsabilidade do ato estético: “*Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido não permaneçam inativos*” (BAKHTIN, 2003: XXXIII - XXXIV).

São quatro os pontos enfatizados pela análise bakhtiana, a saber, a ação, o movimento, a performance e a energia. Ao articulá-los, Bakhtin estabelece correlações de interdependência entre a elaboração de um texto e a construção de uma existência. Assim, a linguagem ocupa um papel central no pensamento de Bakhtin, pois ela faz a ligação entre o sujeito e os outros (dialogismo): “*Bakhtin*

¹ A 4ª edição de *Estética da Criação Verbal* (BAKHTIN, 2003) traz uma tradução do original russo, que difere daquela das edições anteriores, feita a partir da publicação dos textos em francês. Além disso, ela inclui a tradução de um texto inédito de Bakhtin em língua portuguesa, a saber, *Arte e responsabilidade*, publicado originalmente em 1919. Na edição de 2003, o termo *exotopia*, conforme figurava nas três primeiras edições, aparece traduzido por *distância* ou *distanciamento*, sendo que o tradutor justifica essa alteração como sendo a tradução mais adequada dos termos tais como eles aparecem no original russo, a saber, *distantsia* (em latim) e *vniakhodímost* (em russo). Para manter a fidelidade à tradução de onde retiro as citações, empregarei o termo *distanciamento*, embora reconheça que a expressão *exotopia* tem a vantagem de trazer, em sua etimologia, a exterioridade que o conceito bakhtiniano reforça, isto é, a tensão entre autor e personagem, resultante de posições não coincidentes. No entanto, o termo *distanciamento* também tem sua proficuidade, na medida em que não fixa o conceito à categoria de lugar (*topos*), pois, como veremos, o autor é exterior à personagem também no que se refere ao tempo e ao sentido.

concebe a outridade como o fundamento de toda a existência e o diálogo como a estrutura primacial de qualquer existência particular, representando uma constante troca entre o que já é e o que não é ainda” (CLARK & HOLQUIST, 1998: 91). Para Bakhtin, a constituição do sujeito passa necessariamente pela categoria do outro e pelo diálogo entre eu/outro. Ao postular tal relação como formadora do sujeito, a proposição bakhtiniana rompe, junto com outros autores do início do século XX, com a filosofia romântica e a tentação do solipsismo cartesiano, revelando o sujeito naquilo que nele é inacabado e incompleto. No pensamento de Bakhtin, há pouco espaço para uma interioridade absoluta que caracterizaria o sujeito da consciência. Isto é, por se constituir por meio da relação e do diálogo, o sujeito não é um “em si”, mas, ao contrário, sempre um “*eu para outro*”, ou “*um outro para mim*”.

Mas, um pensamento, que se estrutura no reconhecimento da linguagem como elemento que constitui o sujeito a partir do laço social, poderia dar margens ao desaparecimento da subjetividade, ou a sua ocultação no mundo do outro. O que caracterizaria, então, a singularidade do sujeito é a forma como ele endereça sua resposta ao mundo. Viver é responder, e tal responsabilidade é o que orienta, dá sentido e particulariza a existência do sujeito.

2.1 Diálogos fenomenológicos: modos de subjetivação corporal

É nesse sentido que identifico uma proximidade entre o pensamento de Bakhtin e a filosofia fenomenológica, tal como proposta por Merleau-Ponty. O pensamento bakhtiniano constitui-se em uma espécie de metafísica do sujeito que postula que *perceber é ser*, na qual a visão tem uma função primacial. Esse processo de produzir conhecimento por meio da percepção das coisas do mundo possui algumas premissas básicas. A primeira delas diz respeito ao lugar único que cada um ocupa na existência, o que determina, por sua vez, pontos de vista singulares, que Bakhtin denomina como sendo o excedente de visão do sujeito em relação ao outro. No entanto, ao contrário de algumas correntes do pensamento moderno que sustentam a presença do outro como algo hostil (“*o inferno são os outros*”, conforme a máxima do existencialismo de Sartre), em Bakhtin, a interdependência em relação ao que o outro vê é constitutiva do sujeito, assumindo, assim, uma conotação positiva.

“Na fenomenologia bakhtiniana dos sentidos, o mais importante é o que eu posso ver e não o que é negado à minha vista pela lei da

localização. Do lugar único que eu ocupo na existência há coisas que só eu posso enxergar: a faixa distintiva de mundo que somente a mim é dado perceber é um excedente do (meu) ver, onde o excesso é definido em relação à falta que todos os outros têm daquele mundo moldado exclusivamente por mim” (CLARK & HOLQUIST, 1998: 95-96, grifos dos autores).

Nesse sentido, a consciência é sempre compreendida como um ato compartilhado, uma espécie *de co-cognoscência*. Aproximando-se de Heidegger, para Bakhtin o trabalho da consciência é desvendar o mundo e atribuir-lhe sentido, um mundo que é um pré-dado, portanto, anterior à consciência.

“O mundo enquanto ‘dannost’ apresenta-se a mim como necessidade, isto é, coisas que eu preciso fazer (‘dolzenstvovanie’); o reino da ‘zadannost’ é um domínio no qual tais obrigações são convertidas numa condição de responsabilidade (otveststvennost), coisas que eu devo fazer. Essa transformação do mundo dado em mundo que eu mesmo estabeleço converte a relação entre o meu corpo e outros objetos à minha volta (rochas, árvores, outros corpos) numa relação temporal, ela que é de outro modo apenas espacial (enquanto é puramente física). O mundo simplesmente físico é um deserto axiológico (‘cennostnaja pustota’)” (CLARK & HOLQUIST, 1998: 99, grifos dos autores).

A articulação entre tempo e espaço na constituição do sujeito coloca a ação e o corpo como elementos organizadores, para o sujeito, da sua relação com o mundo, fazendo dele um lugar habitável e conhecido, ou seja, atribuindo-lhe significação, sentido e valores. Portanto, a mediação entre o sujeito e o mundo, essas duas realidades ontológicas, dar-se-á pela responsabilidade, que é “concebida como a ação de responder às necessidades do mundo e é realizada por meio da atividade do self que responde à sua própria necessidade de um outro” (CLARK & HOLQUIST, 1998: 101). A existência será sempre coexistência; o ser se define a partir do outro; conhecer é um ato compartilhado.

2.1.1 Sendo autor da própria vida: distanciamento e dialogia

É a partir da análise das relações entre o autor e o personagem da obra literária que Bakhtin formula suas concepções sobre o sujeito e sua relação com o outro. Atrelado ao excedente de visão dado pela posição que a consciência do autor ocupa em relação à consciência da personagem, um outro princípio básico determina os diferentes tipos de relação entre essas duas entidades literárias, ou, em última instância, entre sujeito e objeto, ou mesmo ainda entre dois sujeitos: o distanciamento, que vem a ser o grau de afastamento, espacial e temporal, que o autor assume na sua relação com a personagem, que permite ao primeiro dar o

acabamento (estético, expressivo) para aquilo que, na segunda, é vivido enquanto acontecimento ético-cognitivo. O processo de acabamento constitui-se na reunião dos valores éticos e cognitivos disseminados no acontecimento da vida da personagem. O autor é externo “*no espaço, no tempo, nos valores e no sentido*” (BAKHTIN, 2003: 12) à personagem. O acabamento que o autor dá ao universo da personagem revela “*os mesmos elementos que de certo modo são inacessíveis a ela mesma e nela mesma: a plenitude da imagem externa*” (BAKHTIN, 2003: 12). Assim, o autor confere acabamento, pois pode ver o que a personagem não vê. A relação entre o autor e o herói da obra literária só é possível, dado que eles ocupam lugares distintos na existência. O distanciamento do autor - que Bakhtin denomina por “*a elisão amorosa de si mesmo do campo de vida da personagem*” (BAKHTIN, 2003: 13) - também se constitui em um ponto de vista ético-cognitivo, mas que se torna estético por criar um novo plano da existência, diferente daquele que o autor ocupa.

Mas, embora Bakhtin faça uma clara distinção entre a vida e a arte (VOLOSHINOV, 1976), a interdependência entre esses dois planos de existência é o que configura um dos cerne do pensamento do teórico russo. Tal concepção pressupõe que o excedente de visão do outro é um fator constituinte da própria subjetividade, por meio da linguagem. No entanto, ao contrário da criação artística, o excedente de visão dos outros, ou, o que de mim é formado na consciência do outro, não é capaz de me dar acabamento, na medida em que “*a palavra final*” é dada pela minha consciência, que se recusa em ver-se como um todo acabado, como um objeto entre outros.

“Ao olharmos para nós mesmos com os olhos do outro, na vida sempre tornamos a voltar para nós mesmos, e o último acontecimento, espécie de resumo, realiza-se em nós nas categorias de nossa própria vida” (BAKHTIN, 2003: 14).

No entanto, não devemos entender essa proposição como uma tendência ao relativismo e à completa submissão do eu ao outro, que será sempre o proprietário, ainda que não exclusivo, daquilo que eu não posso ver, aquela parte de mim que não me pertence de modo absoluto. Assim, o distanciamento em relação ao outro e o conseqüente excedente de visão são “*superados pelo conhecimento, que constrói um universo único e de significado geral, em todos os sentidos totalmente independente daquela posição única e concreta ocupada por esse ou aquele indivíduo*” (BAKHTIN, 2003: 22).

Ao discorrer sobre os lugares que o autor e a personagem ocupam no processo de criação estética, Bakhtin não está simplesmente recorrendo a uma metáfora espacial, mas, efetivamente, está delimitando um *lócus* concreto na existência de figuras encarnadas. Assim, ele opera uma distinção entre o sujeito do conhecimento - entidade de abstração - e o sujeito da atividade ética e estética. Essas duas últimas se distinguem segundo o grau de acabamento conquistado: enquanto a atividade estética busca unificar o todo do acontecimento vivido pelo sujeito, o ato ético é o que implica o sujeito e seu outro no acontecimento da existência, e, portanto, caracteriza-se pelo inacabamento. A vida na qual o herói literário se desdobra enquanto acontecimento ético será sempre uma obra aberta e, portanto, inacabada. Tanto na obra literária como na vida oscilamos entre esses dois tipos de acontecimento - o ético e o estético - e, desse modo, vamos escrevendo nossas existências e construindo, com o olhar do outro, um corpo que nos contenha e que seja a nossa expressão como sujeitos, um corpo que seja feito a nossa imagem e semelhança.

2.1.2 Um corpo que (me) cai bem

De um modo semelhante ao da fenomenologia do corpo, Bakhtin descreve sobre a relação do sujeito com o seu corpo físico, com vistas a demonstrar como se configura a forma espacial da personagem. Como também iremos ler em autores como Drew Leder (1990) e Samuel Todes (HOFFMAN, 2001), ele refere sobre a não presença do corpo no campo de visão do sujeito:

“Minha imagem externa, isto é, todos os elementos expressivos do meu corpo, sem exceção, é vivenciada de dentro por mim: é apenas sob a forma de extratos, de fragmentos dispersos, que se agitam nas cordas da auto-sensação interna; minha imagem externa chega ao campo dos meus sentimentos externos, antes de tudo da visão, mas os dados de tais sentimentos não são a última instância nem para decidir se esse corpo é meu; só a nossa auto-sensação resolve a questão” (BAKHTIN, 2003: 26).

Assim, o que confere unidade a essa imagem é minha percepção interna de imagens parciais e esparsas. No entanto, a percepção do corpo não se dá da mesma maneira que a percepção que temos dos objetos externos. Esses são percebidos como um todo externo, objetos inteiros, ao passo que o corpo, ou sua expressividade externa, é um objeto ao qual minha visão tem um acesso limitado e parcial, sendo que meu pensamento só consegue formar dele uma imagem incompleta. Como exemplo, Bakhtin cita o devaneio e o sonho, que prescindem

geralmente de uma imagem completa daquele que devaneia ou sonha, que “*vive o seu eu por dentro*”. Para garantir a um determinado acontecimento um caráter estético, o aspecto físico, isto é, a expressividade externa da personagem, deve ganhar forma e acabamento:

“É isso que diferencia o mundo da criação artística do mundo do sonho e da realidade da vida: todas as personagens estão igualmente expressas em um plano plástico-pictural de visão, ao passo que na vida real, a personagem central – o eu – não está externamente expressa e dispensa imagem. Revestir de carne externa essa personagem central da vida e do sonho centrado na vida é a primeira tarefa do artista” (BAKHTIN, 2003: 27).

O fato de não termos um acesso imediato a nossa imagem corporal não se deve, segundo Bakhtin, a um esquecimento de nosso aspecto físico, mas a “*certa resistência de princípio que oferece a nossa imagem externa*” (BAKHTIN, 2003: 27). Para vencer tal resistência, é necessário transformar a nossa imagem externa em um outro para nós, um objeto destacado pela nossa percepção. Mas, segundo Bakhtin, mesmo se conseguimos realizar tal operação, teríamos por resultado uma imagem externa afetada “*por algum vazio original, por algo imaginário e um estado de solidão um tanto terrível dessa imagem*” (BAKHTIN, 2003: 28, grifos no original), pois não conseguimos abordá-la de uma forma emotiva e volitiva que lhe dê vida. A intencionalidade emotivo-volitiva é, especialmente, orientada para frente, em direção ao outro e, dificilmente, consegue voltar-se na direção do próprio sujeito. Para que tal imagem adquira vida, o sujeito terá que validá-la a partir da intenção emotivo-volitiva que é dada pelo outro.

“Entre minha auto-sensação interna – função da minha visão vazia – e minha imagem externamente expressa há uma espécie de tela transparente, tela da possível reação volitivo-emocional do outro na minha manifestação externa – de possível êxtase, amor, surpresa, piedade, etc do outro por mim; e olhando através dessa tela da alma do outro, reduzida a meio, eu vivifico e incorporo a minha imagem externa no mundo plástico-pictural” (BAKHTIN, 2003: 29, grifo no original).

No entanto, Bakhtin adverte que não se deve transformar essa imagem agregada do valor do outro num objeto ou projetá-la em um outro sujeito, pois isso impediria representar esteticamente essa imagem, na medida em que ela participa do acontecimento imaginário:

“trata-se precisamente de me traduzir da linguagem interna da minha percepção para a linguagem da expressividade externa e

entrelaçar-me, inteiramente, sem reservas, com o tecido plástico-pictural único da vida” (BAKHTIN, 2003: 29).

Faz-se, aqui, novamente, a distinção entre a atividade do pensamento – que se abstrai do lugar que o sujeito ocupa – e a atividade ética e estética – que não pode deixar de prescindir do outro e do lugar que cada um ocupa na existência.

2.1.3 Entre a ocultação e a presença

Um ponto de vista semelhante pode ser encontrado na reflexão que Renaud Barbaras (1992) faz sobre a obra de Merleau-Ponty e Michel Henry. Esse último, apoiado pela filosofia desenvolvida por Maine de Biran, irá propor uma forma de entender a relação entre o sujeito e o corpo que consiga vencer os obstáculos, teóricos e metodológicos, da perspectiva cartesiana. Ao postular a existência de um sentimento de esforço, que atua no processo de produção de conhecimento a partir da experiência do sujeito com o mundo, a perspectiva fenomenológica procura solucionar o impasse da dicotomia entre corpo e mente. Assim, o sujeito não se define mais pelo *cogito cartesiano*, mas, pela sua intencionalidade e pela sua mobilidade no mundo. Trata-se de um sujeito que pensa e produz a partir de seu corpo e dele não está dissociado. Segundo Barbaras, *“le mouvement n’est pas un intermédiaire entre l’ego et le monde, le corps n’est pas un instrument; il est l’ego lui-même, en tant que son être est effort, et c’est pourquoi nous accomplissons nos mouvements sans y penser”*² (BARBARAS, 1992: 247)

Assim a filosofia fenomenológica tentará dar ao corpo o estatuto de sujeito, que, por sua vez, apreende o mundo segundo a própria configuração espacial do corpo. Em Hoffman (2001), encontramos uma discussão mais aprofundada sobre essa questão. Na sua introdução ao pensamento do filósofo Samuel Todes, refletindo sobre os riscos para a fenomenologia de cair em uma postura idealista, Hoffman refere que o corpo tem uma estrutura material que é constitutiva de nossa experiência: *“the vertical, erect position of our body that must be constantly maintained in the earth’s gravitational field, and the asymmetry between the backward- and the forward-oriented movements of our*

² *“O movimento não é um intermediário entre o ego e o mundo, o corpo não é um instrumento; ele mesmo é o ego, enquanto que seu ser é esforço, e é por isso que nós realizamos nossos movimentos sem percebê-los”* (tradução minha).

*body*³” (HOFFMAN, 2001: XLIII). Para Hoffman, essas características do corpo são esquecidas ou relegadas a um plano inferior pela filosofia fenomenológica. Segundo ele, Todes estabelece, então, um elo entre a fenomenologia e o naturalismo, ao evidenciar a importância da estrutura corporal na constituição de nossas experiências. A organização espaço-temporal é dada pela nossa constituição corporal e nas suas possibilidades de movimento.

“Given our erect posture and our bipedality, we need to balance ourselves constantly within the vertical field. This is why Todes speaks of the priority of ‘balance’ over ‘poise’. Our poise (...) is nothing other than our body’s mastery of its skillful coping with the objects around us; our balance, in contrast, signifies our constantly maintained (and normally taken for granted) effort to preserve our upright posture within the gravitational field” (HOFFMAN, 2001: XLV).

Mas não é somente a configuração de nosso corpo que irá definir nossa relação com o mundo e a constituição de um sujeito corporal. Drew Leder (1990), em sua pesquisa fenomenológica sobre o corpo, fortemente inspirada na perspectiva aberta por Merleau-Ponty, faz uma reflexão sobre o papel da alteridade nos modos de subjetivação corporal. Ele argumenta que, nas experiências que o sujeito estabelece com o mundo e, conseqüentemente, na sua relação com o outro, o corpo desempenha um papel de fundamental importância, ainda que não tenhamos uma consciência de sua presença. Ele está lá, ativo e atuante, mesmo que dele só consigamos vislumbrar apenas algumas partes, geralmente situadas em sua porção anterior. Leder estabelece modos de funcionamento em que, ora o corpo é tematizado e, em outros momentos, ele está ausente ou fora do foco de nossa consciência. Essa oposição entre ausência e presença, ocultação e aparecimento, é reveladora, dentro da investigação fenomenológica, de que a mente não é algo incorpóreo e de que o sujeito se define também pela sua corporeidade.

Para Leder, há uma tendência do corpo em desaparecer para a consciência no momento da experiência do sujeito com o mundo. Tal ocultação, segundo esse

³ “A posição vertical e ereta de nosso corpo que deve ser constantemente mantida no campo gravitacional da terra, e a assimetria entre os movimentos de nosso corpo orientados para frente e para trás” (tradução minha).

⁴ “Dada nossa postura ereta e nossa condição de bípedes, nós precisamos nos equilibrar constantemente no campo vertical. É por isso que Todes fala da primazia do equilíbrio sobre a prontidão postural. Nossa prontidão postural (...) não é outra coisa senão a maestria de nossos corpos em habilmente lidar com os objetos em nosso entorno; nosso equilíbrio, ao contrário, significa nosso esforço continuamente mantido (e normalmente tácito) de preservar nossa postura vertical no campo gravitacional” (tradução minha).

autor, é constitutiva do próprio funcionamento do corpo e das relações que estabelece com o que está a sua volta. A auto-ocultação ou o auto-apagamento do corpo é uma condição para a ação, surgindo o que Leder denomina de o corpo extático.

No entanto, como já indiquei, esse é apenas um modo de funcionamento do sujeito corporal. Há, como Leder também apresenta, os momentos de ruptura dessa experiência corpórea, que nos remetem à disfunção, aos estados de dor e doença, que o autor denomina por “*dys-appearance*”, utilizando o prefixo grego “*dys*”, como querendo dar a idéia de um aparecimento disruptor ou disfuncional.

Traduzir essas discussões em imagens constitui-se um dos propósitos desta pesquisa. Assim, trago para esta reflexão a análise de um filme que, ainda que não esteja relacionado com a epidemia de AIDS, que é o universo temático sobre o qual me debruço, põe em cena a construção cultural do corpo a partir do olhar do outro.

2.1.4 O olhar que deforma

Um retrato em branco e preto de uma mulher jovem e bonita. Essa é a primeira imagem do filme do diretor norte-americano David Lynch, de 1980, intitulado *O homem elefante*. Em seguida, o retrato da mulher é sobreposto a uma manada de elefantes. A mulher se debate, de forma violenta, como se estivesse sendo atacada pelos imensos animais. Corte. Na cena seguinte, vemos o Dr. Treves, personagem interpretado pelo ator Anthony Hopkins, caminhando por um circo, e entrando em uma sala onde se lê: “*o fruto do pecado original*”. Nesse ambiente tumultuado, a câmera vagueia sem se deter muito em cada elemento, nos trazendo imagens fragmentadas de gêmeos siameses, anões liliputianos, mulheres barbadas. O médico parece interessado em ver uma atração denominada “o homem elefante”, mas a polícia interditou o local, pois o “espetáculo” é considerado ultrajante demais. Na cena seguinte, enquanto o médico está operando um homem que sofreu um acidente de trabalho, entra uma criança na sala de cirurgia. O médico lhe pergunta: “você o viu?”, sendo que o pronome utilizado, em inglês, não é “*him*”, mas “*it*”, empregado quando se quer designar objetos e animais.

Como veremos em diversas passagens do filme, o homem elefante não tem o estatuto de um sujeito. Ele é puro objeto, alvo da curiosidade alheia pelo seu

aspecto repugnante, aversivo, que o situa a meio caminho entre a humanidade e a bestialidade. Mas, como as imagens do filme parecem indicar, não é somente a relação das pessoas com essa “aberração da natureza” – um dos qualificativos atribuídos a John Merrick, o nosso homem elefante – que está calcada na operação de fazer do outro um objeto. A ambientação do filme, isto é, os cenários por onde os personagens transitam, a cuidadosa fotografia toda em preto e branco, acentuando os contrastes entre claridade e escuridão, as ruas sempre envoltas em névoa e fumaça, tudo isso nos remete à Inglaterra vitoriana, época da chamada revolução industrial. Assim, vemos imagens fragmentadas de corpos de operários lidando com máquinas, crianças mal vestidas perambulando pelas ruas, corpos doentes em hospitais e consultas médicas. Reduzidos a objetos e, desse modo, tratados como coisas, os trabalhadores, as crianças, os pacientes e o homem elefante são os outros de uma cultura na qual eles têm pouco ou nenhum valor.

Se o sujeito é corporal e, tanto na perspectiva de Bakhtin, como na filosofia de Merleau-Ponty, temos que a nossa concepção de corpo é formada na relação com o outro, os dois modos de funcionamento descritos por Leder (o corpo oculto da nossa consciência e o aparecimento disfuncional) são reveladores de dois aspectos distintos. Por um lado, de uma ausência que nos constitui como sujeitos e, de outro, de um aparecimento que nos torna objetos (cativos) do olhar alheio.

Essas formas de submissão são uma das características que constituem, segundo Leder, o modo de funcionamento, nas interações intersubjetivas, marcado pela ruptura do desaparecimento do corpo ou de sua tácita presença. Assim, o corpo do oprimido passa a ser tematizado pela consciência, e, dessa forma, é percebido como presença estranha, como algo que não condiz com a norma. Podemos notar, claramente, as maneiras como vão se abrindo os caminhos para a intolerância e a exclusão social. Semelhante argumento é desenvolvido por Bakhtin, ao referir-se ao acabamento que o autor dá à imagem externa da personagem. Para se conseguir “objetivar” a imagem externa, há que se garantir a autonomia e a responsabilidade dos sujeitos envolvidos nesse processo. Somente um outro autônomo e responsável, implicado com minha existência, pode configurar uma imagem de mim que seja consistente e expressiva, tanto do ponto de vista estético, quanto ético.

Mas, volto ao filme, para encontrar alternativas de subjetivação, mesmo que ainda concedidas ou permitidas pelos que ditam as regras. O médico consegue uma exibição particular para conhecer o homem elefante. Com o apresentador dizendo que a vida é cheia de surpresas, a cortina vai se abrindo aos poucos, mas a câmera volta-se para o médico e focaliza seu rosto em primeiro plano. Nós não vemos o homem elefante, mas, pela fisionomia do médico, temos a certeza de que se trata de algo horripilante e pavoroso. Em outro momento do filme, na reunião clínica, onde o Dr. Treves apresenta o caso para uma platéia de médicos de olhares curiosos e estarecidos, a cena desenvolve-se ao modo do teatro de sombras, isto é, um projetor de luz incide sobre o paciente e suas formas são projetadas contra um pano branco. A fim de preservar o espectador do horror, só podemos ter acesso à imagem do homem elefante pelo seu simulacro, ou, para utilizar a metáfora platônica, pela projeção de sua sombra na parede da caverna. Aliás, também identifico aqui uma metáfora da relação do espectador com o filme. Mais adiante no enredo, quando efetivamente o personagem interpretado por John Hurt – o homem elefante – é focalizado pela primeira vez sem outra mediação que não a da própria câmera, uma enfermeira, que leva um prato de comida sem ser advertida do aspecto do paciente, solta um grito de horror ao ver a criatura recostada na cama.

É muito interessante a forma como David Lynch vai apresentando o corpo do personagem que dá título ao filme. Nas primeiras cenas, nós o vemos por meio de rápidos fragmentos ou do olhar do outro (do médico, do dono do circo, dos outros profissionais de saúde), e só conseguimos discernir uma silhueta, uma imagem imprecisa. Assim, o olhar assume um importante papel na formação daquilo que chamamos de corporeidade. É o próprio olhar do outro que dá forma ao nosso corpo, e, num certo sentido, o deforma. Aqui, há uma explícita objetivação do corpo, e esse tipo de relação se caracteriza por uma ruptura na comunicação intersubjetiva. Não se trata somente, como referi acima, de uma objetivação de um sobre o outro, de uma negação do sujeito, tal como apresenta o existencialismo de Sartre. Mas é uma dupla negação, pois o olhar que objetiva, também se faz objeto, também se torna estranho. Na compreensão bakhtiniana, como escrevi, há a perda da autonomia e da responsabilidade dos sujeitos envolvidos na relação. Mas, como refere Merleau-Ponty, essa ausência de

comunicação que se estabelece entre esses dois sujeitos tornados objetos, ainda assim, é uma forma de comunicação. Citando o filósofo francês, Leder escreve:

“in fact the other’s gaze transform me into an object, and mine him, if both of us withdraw into the core of our thinking nature, if we both make ourselves into an inhuman gaze, if each of us feels his actions to be not taken up and understood, but observed as if they were an insect’s”⁵
(MERLEAU-PONTY apud LEDER, 1990: 96).

Assim como o corpo é tornado presente e separado de si nos estados de dor e doença, a incorporação do olhar do outro pode efetuar semelhante dissociação nas relações intersubjetivas. Segundo Leder, *“but not just any gaze will bring about such a rupture; it is the objectifying gaze that refuses co-transcendence. (...) Internalizing this perspective, I can become conscious of my self as an alien thing”⁶* (LEDER, 1990: 96).

Ao longo do filme, no entanto, o homem elefante vai se tornando menos estranho, tanto para o outro, como para si mesmo, como se ocorresse, para utilizar a terminologia de Leder, um auto-apagamento do corpo, ficando a sua deformidade como algo tácito, incorporada, e não mais alheia a si próprio. No entanto, essa conquista também se dá a partir da relação com o outro. John Merrick é convidado a jantar na casa do médico e recebe a visita de uma grande dama do teatro. Na conversa com a mulher do Dr. Treves, várias referências são feitas a fotografias de familiares, e o retrato de sua mãe, que John Merrick carrega consigo, ao ser qualificado pelos outros como belo, estabelece um novo contexto contra o qual as deformidades são re-significadas, diminuindo, desse modo, seu caráter aversivo. Na visita da atriz, ele é presenteado com um livro com peças de Shakespeare. Ambos reproduzem um diálogo da tragédia Romeu e Julieta, onde os jovens amantes falam sobre um beijo roubado. A atriz beija John Merrick no rosto. Os outros passam a identificar nele traços de refinamento, de cultura, de gosto artístico, que vão constituindo uma nova subjetividade. A deformidade do corpo já não é mais a presença que marca a relação com os outros. Ela parece ter se ocultado.

⁵ *“De fato, o olhar do outro me transforma em objeto, e o meu a ele, se nós dois nos retiramos do âmago de nossa natureza pensante, se nós dois nos transformamos em um olhar inumano, se cada um de nós percebe as suas ações sem apoderamento e compreensão, mas observadas como se elas fossem as ações de um inseto”* (tradução minha).

⁶ *“mas não é apenas qualquer olhar que acarretará tal ruptura; é o olhar objetificante que recusa a co-transcendência. (...) Ao internalizar essa perspectiva, eu posso me tornar consciente de mim como algo alheio”* (tradução minha).

Mas, nas situações em que os outros querem humilhá-lo, John Merrick é literalmente confrontado com sua imagem no espelho, que lhe revela não somente seu aspecto físico, mas a monstruosidade que os outros lhe atribuem. Por que John Merrick grita de horror ao ver sua própria imagem refletida no espelho? Bakhtin irá demonstrar que, embora seja uma relação particular, ao olharmos no espelho também estamos submetidos, de um certo modo, aos princípios do distanciamento e do excedente de visão do outro. Esse é, literal e literariamente, o ponto de vista narrado por Guimarães Rosa (2001), no conto “*O espelho*”. Ali, temos um “diálogo” entre um homem comum e um homem de ciência, sendo que o primeiro se aventura em explicar porque não devemos confiar naquilo que os espelhos nos revelam. Parte, então, a descrever uma espécie de experimento científico, no qual o narrador busca abstrair da imagem de seu rosto que o espelho lhe devolve, em primeiro lugar, os traços que o assemelham à fisionomia de outros animais. Após meses de extenuantes e variadas tentativas,

“...pouco a pouco no campo da vista do espelho, minha figura reproduzia-se-me lacunar, com atenuadas, quase apagadas de todo, aquelas partes excrescentes. Prossegui. Já aí, porém, decidindo-me a tratar simultaneamente as outras componentes, contingentes e ilusivas. Assim, o elemento hereditário – as pareências com os pais e avós – que são também, nos nossos rostos, um lastro evolutivo residual. (...) E, em seguida, o que se deveria ao contágio das paixões, manifestadas ou latentes, o que ressaltava das desordenadas pressões psicológicas transitórias. E, ainda, o que, em nossas caras, materializa idéias e sugestões de outrem; e os efêmeros interesses, sem seqüência nem antecedência, , sem conexões nem fundura” (ROSA, 2001: 125).

Os resultados dessa empreitada científica são aterradores:

“...um dia... Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo liso, às vácuas, aberto como o sol, água límpidíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era – o transparente contemplador?” (ROSA, 2001: 126)

A imagem que o espelho reflete dificilmente nos oferece a visão de nós mesmos. Trata-se de uma imagem deturpada, pois nela a presença do outro e de sua visão sobre nós se impõe. Assim, Bakhtin identifica pelo menos quatro componentes na imagem de nosso rosto refletida pelo espelho: a) a expressão de nossa postura emotivo-volitiva real; b) a expressão do julgamento do outro possível e fictício; c) a expressão de nossa atitude com relação a esse julgamento presumido do outro e d) a expressão que desejaríamos ver em nosso rosto:

“Ocorre que nossa própria relação com a imagem externa não é de índole imediatamente estética, mas diz respeito apenas ao seu eventual

efeito sobre os outros – observadores imediatos –, isto é, nós a avaliamos não para nós mesmos, mas para os outros e através dos outros” (BAKHTIN, 2003: 31).

Assim, a imagem que o espelho produz é obra de “*um autor sem autoridade e não fundamentado*” (BAKHTIN, 2003: 31), um tipo de autobiografia não autorizada, posto que eu não a produzi completa e autonomamente.

Estas considerações podem nos trazer uma compreensão maior sobre o árduo esforço a que muitos estamos submetidos na busca de uma forma física ideal, de um corpo que seja a expressão do bem-estar e da saúde, tomados como valores absolutos. Mas, novamente cabe perguntar: estamos sempre cativos do olhar do outro? A filosofia fenomenológica acentua que é na relação com o outro que o sujeito pode ampliar suas possibilidades de experiências corporais no mundo. Citando Merleau-Ponty, em a “Fenomenologia da Percepção”, Leder escreve que a intersubjetividade é:

*“a miraculous prolongation of my own intentions, a familiar way of dealing with the world. Henceforth, as the parts of my body together comprise a system, so my body and the other person’s are one whole, two sides of one and the same phenomenon, and the anonymous existence of which my body is the ever-renewed trace henceforth inhabits both bodies simultaneously”*⁷ (MERLEAU-PONTY, apud LEDER, 1990: 94).

Desse modo, a intersubjetividade, assim concebida, só é possível a partir do reconhecimento da distância (e não da anulação dessa) entre os dois sujeitos, que permite que um complemente a perspectiva do outro. Isso pode ser observado desde tenra infância e está na base da formação do sujeito: o olhar da mãe formando a imagem corporal do bebê, como aprendemos com Lacan e com Bakhtin⁸, também leitor de Freud. No entanto, por ser mútua, é um tipo de relação onde os dois pólos apresentam igual força (inter-corporeidade) e que está impregnada (encarnada) de valores. Segundo Leder, “*only because my vision always incorporates that of other people could they have this power of negation*

⁷ “*um milagroso prolongamento de minhas próprias intenções, um jeito familiar de lidar com mundo. De agora em diante, dado que as partes reunidas de meu corpo compreendem um sistema, então meu corpo e o do outro são um todo, dois lados de um único e idêntico fenômeno, e a existência anônima da qual meu corpo é o traço sempre renovado de agora em diante habita os dois corpos simultaneamente*” (tradução minha).

⁸ Escreve Bakhtin: “... dos lábios da mãe e de pessoas íntimas a criança recebe todas as definições iniciais de si mesma. Dos lábios delas, no tom volitivo-emocional do seu amor, a criança ouve e começa a reconhecer o seu nome, a denominação de todos os elementos relacionados ao seu corpo e às vivências e estados interiores: são palavras de pessoa que ama as primeiras palavras sobre ela, as mais autorizadas, que pela primeira vez lhe determinam de fora a personalidade e vão ao encontro de sua própria e obscura auto-sensação interior, dando-lhe forma e nome em que pela primeira vez ela toma consciência de si e se localiza como algo” (Bakhtin, 2003: 46, grifos no original).

*over me. I put myself in their place, assume their perspective, just as they do mine*⁹” (LEDER, 1990: 95). Essa é a característica que garante uma comunicação efetiva, na qual os sujeitos compartilham visões de mundo distintas, compartilham diferenças.

Por passar por esse processo de subjetivação, John Merrick passa a se reconhecer como um ser humano. Depois de ser perseguido por uma multidão que lhe insulta, ele tem forças para gritar: “*eu não sou um elefante! Eu sou um homem! Eu sou um ser humano!*”. Ele é o convidado de honra de uma apresentação teatral e passa a ser tratado como espectador, e não mais como a atração de circo. Ele deixa de ser o espetáculo e o alvo da zombaria. Ele pode, enfim, dizer ao médico: “*minha vida agora é plena, porque eu sou amado. Eu me descobri*”.

2.2 Corporeidade e estética da existência em Bakhtin

Poderíamos ficar com a impressão errada de que, ao falarmos de sujeitos que produzem conhecimento, a partir do reconhecimento (ou constatação) de que eles não estão sozinhos no mundo, tais sujeitos seriam abstrações imateriais ou, ao modo do idealismo, uma consciência desencarnada e sem corpo, pura transcendência. Realmente, não é dessa forma que Bakhtin pensa o processo de subjetivação. Uma de suas preocupações centrais ao falar das múltiplas relações possíveis entre o autor literário e o personagem da obra é descrever planos distintos da existência, nos quais essas figuras (autor e personagem) habitam e que estão em constante tensão. A definição desses planos e o distanciamento do autor em relação ao plano da personagem delimitam, por um lado, o que é próprio da atividade estética (da criação) e, de outro, o que é específico do ato ético e volitivo (da existência, enfim). Muito embora cada um desses planos guarde suas singularidades, não estamos diante de duas realidades totalmente distintas. Aprendemos com Bakhtin que a vida e a arte possuem uma relação de interdependência, o mesmo que ocorre entre autor e personagem: um não existe sem o outro. Dessa forma, a atividade estética deve sempre refletir, em alguma medida, os valores éticos que estão presentes no cotidiano da vida social, ao mesmo tempo em que a vida que se vê incapaz de produzir atos estéticos está

⁹ “*somente porque minha visão sempre incorpora as de outras pessoas, elas poderiam ter esse poder de negação sobre mim. Eu me coloco no lugar delas, assumo suas perspectivas, tal como elas fazem com as minhas*” (tradução minha).

esvaziada de sentido, ou não consegue realizar-se dentro de uma dimensão ética e responsável.

A constituição de um plano da existência que é marcado pela expressividade do sujeito na sua relação com o mundo e com os outros é justamente o caráter particular da atividade estética. Desse modo, essa não pode prescindir da materialidade, ou melhor, são atos que se dão a perceber justamente pela sua concretude e sua manifestação no mundo. Além de romper aqui com a cisão entre forma e conteúdo, Bakhtin, afinado com a perspectiva fenomenológica, irá propor que o corpo é ao mesmo tempo objeto (tem uma função expressiva, ou seja, ocupa o plano estético da existência) e sujeito (que é o agente da atividade tanto estética, como ética). E, nesse ponto, Bakhtin faz a distinção entre corpo exterior e corpo interior. Em suas palavras:

“é de suma importância o lugar singular que o corpo ocupa como valor em relação ao sujeito em um mundo singular, concreto. Meu corpo, em seu fundamento, é um corpo interior; o corpo do outro, em seu fundamento, é um corpo exterior” (BAKHTIN, 2003: 64).

Dito de outra forma, o corpo de minha autoconsciência, aquele que eu vivo de dentro e, portanto, interior, constitui-se nos modos como eu respondo as minhas sensações interiores e minhas emoções e, assim, produzo conhecimento. Já o corpo exterior possui uma função expressiva e, dessa maneira, ele é inteiramente constituído pelo outro. A configuração do corpo da personagem se dá a partir do momento em que o autor busca uma forma para aquilo que, no nível de sua autoconsciência, é ato emotivo e volitivo, prenhe de valores éticos. Na discussão que desenvolvi acima, tanto as deformidades corporais do homem elefante, como as manchas que o advogado Andrew carrega no corpo, em função de sua doença física, como discuto no quarto capítulo, são significadas pelo outro, e acabam por determinar a própria forma do corpo: o corpo doente, sadio, deformado, repulsivo, agradável, bonito, sensual e assim por diante, dentre tantos qualificativos possíveis.

“A interpretação estética e a estruturação do corpo exterior e seu mundo são uma dádiva de outra consciência - da consciência do autor-contemplador à personagem: não é uma expressão desta de dentro de si mesma, mas uma atitude criadora do autor-outro para com ela” (BAKHTIN, 2003: 91, grifos no original).

Assim, as categorias de *corpo exterior* e *corpo interior*, que, por sua vez, guardam correspondência com as noções de *alma* e *espírito*, como veremos a

seguir, são utilizadas por Bakhtin para estabelecer a dimensão axiológica do espaço na constituição do personagem. A noção de distanciamento entre autor e personagem define, no plano estético, a objetivação de um corpo, mas que é dotado de autonomia, sendo, enfim, um sujeito corporal. O homem exterior - que garante significância estética ao personagem - tem correspondência com o corpo exterior, e se relaciona com os objetos a sua volta também na qualidade de objeto, dotado, assim, de um aspecto plástico-pictural. Assim, o corpo exterior do homem é transcendente a sua autoconsciência e, portanto, ele não está no mesmo plano que a sua atitude emocional e cognoscente ocupa, aqui representada pela relação que ele tem para consigo mesmo (o eu para mim), isto é, o homem interior.

Mas, o distanciamento não se limita exclusivamente ao espaço, e possui também uma dimensão temporal, que funciona, tanto na atividade estética, como na atividade emotivo-volitiva, como eixo que une a alma do personagem ao seu corpo e lhe confere expressividade. Ao examinar a dimensão temporal do personagem, eu busco descrever como Bakhtin concebe as noções de alma e espírito e as articula com o que vimos acima sobre corpo exterior e interior, na constituição do personagem, a fim de que eu possa melhor fundamentar o que venho denominando por *modos de subjetivação corporal*.

2.2.1 O ponto de entrelaçamento entre corpo e alma

Bakhtin faz uma distinção entre alma e espírito. A primeira é, no plano do homem exterior, equivalente ao corpo exterior, isto é, está mais relacionada ao todo dado esteticamente. Já o espírito constrói-se a partir das categorias imanentes ao sujeito, orientadas pela sua autoconsciência, sendo o equivalente no homem interior ao corpo interior. A alma não se constitui em um problema para a psicologia, nem para a ética, na medida em que a alma está circunscrita ao campo da estética. Apesar de sua contingência temporal, a alma não está sujeita à explicação causal que é própria da ciência psicológica, possuindo, portanto, autonomia e liberdade em relação à autoconsciência. E, ainda, ela se distingue do sujeito ético, na medida em que esse “*é antedado para si mesmo como valor e por princípio não pode ser dado, estar presente, ser contemplado; é um eu-para-si*” (BAKHTIN, 2003: 92, grifo no original). Ou seja, o sujeito ético constitui-se orientado para fora, para o outro, enquanto que o sujeito estético (a alma e o corpo exterior) se forma a partir do outro.

No espírito do idealismo opera-se algo semelhante à vivência do espírito e do homem interior, onde a produção de conhecimento se dá na vivência, solitária, de um sujeito que pensa a si mesmo: um eu-para-mim, ou a impossibilidade do sujeito, na concepção bakhtiniana:

“de dentro de mim mesmo não tenho uma alma como um todo axiológico dado e já presente em mim; em minha relação comigo mesmo não lido com a alma; meu auto-reflexo, por ser meu, não pode gerar a alma, mas tão somente uma subjetividade precária e dispersa, algo que não deve acontecer” (BAKHTIN, 2003: 92).

A distinção entre espírito e alma tem como propósito pensar tais noções fora da metafísica. Para Bakhtin, a alma diz respeito à imortalidade, mas se faz representar no espírito, aqui definido como o *“todo individual e axiológico da vida interior que transcorre no tempo e que vivenciamos no outro, que é descrito e representado na arte pela palavra, por cores, sons”* (BAKHTIN, 2003: 92, grifo no original). Dito de outra forma, há uma correlação entre corpo exterior e alma, e entre corpo interior e espírito, operando-se, aqui, uma visão fenomenológica que não separa a alma do corpo e ambos, para serem formados (ou, dito de outra forma, para constituir um sujeito, de corpo e alma), precisam sempre do outro e da linguagem.

Assim como o corpo, a alma é determinada pelos princípios de distanciamento, onde a presença do outro é a condição *sine qua non* para que ela possa existir. Ou seja, os princípios responsáveis em conferir forma à alma vêm de fora, isto é, são dados por uma outra consciência. Portanto, aqui atua o excedente de visão temporal de uma outra alma, que se refere ao afastamento (distanciamento) do autor de si (sua alma voltada para fora) e do outro. O que entendemos por sentimentos será sempre vivido a partir do outro, mesmo que meu eu tenha uma experiência dos mesmos. Tais sentimentos, que dão forma à alma, *“axiologicamente, eles não me dizem respeito, não me são impostos como meus; fora de meu eu-para-mim; eles são para mim na existência, são momentos da existência axiológica do outro”* (BAKHTIN, 2003: 93, grifos no original). É somente a partir da vivência dos acontecimentos no outro, e contemplando sua exterioridade interior de forma amorosa, que é possível dar forma a essas vivências, em mim, e na obra literária. A exterioridade da alma do outro é o que configura a individualidade artística, processo que Bakhtin denomina por *compreensão simpática*. O termo compreensão não pode ser entendido, no

entanto, como uma simples representação da vivência do outro, mas trata-se da transposição dessa para um outro plano da existência, que configura uma nova forma e outros valores para a experiência. Enfim, a compreensão tem pouco a ver com a produção de conhecimento, tal como essa é concebida pela ciência, ou pelo idealismo. Eu compreendo simpaticamente a experiência do outro somente porque, ocupando um lugar na existência (no tempo e no espaço) que só eu posso ocupar, posso transformar essa experiência em algo novo, em uma nova existência.

2.2.2 As horas do espírito

Mas, o que vem a ser, precisamente, o que Bakhtin chama de “excedente de visão temporal de uma outra alma”? Se é na relação do sujeito com o espaço que ele encontra o eixo determinante de sua configuração corporal (o homem exterior), é, como vimos, na dimensão temporal, ou seja, na relação do sujeito com o que ocorre dentro das fronteiras que o nascimento e a morte delimitam, que Bakhtin encontra a determinação do homem interior. A vida e a morte só conseguem receber um significado esteticamente consistente (axiológico, portanto), se elas forem percebidas a partir do princípio da perda, o que faz com o meu nascimento e minha morte não sejam acontecimentos que eu posso chamar de meus, pois a minha perda (o meu desaparecimento) não é um fato significativo para mim: eu nunca me perco para mim, mas minha ausência deve ter significado para um outro. São a vida e a morte do outro que atribuem sentido a minha própria vida, e também a minha morte. Com uma teoria que recusa qualquer possibilidade de narcisismo ou idealismo, como princípios axiológicos, Bakhtin considera que o nascimento e a morte de um sujeito (o meu nascimento e a minha morte) só são acontecimentos para um outro.

A relação entre vida e morte no processo de criação literária é um dos motes condutores do enredo do filme *As horas*. Adaptado do livro homônimo de Michael Cunningham, de 1998, o roteiro mescla três diferentes épocas, nas quais se desenrola o dia de mulheres envolvidas com os preparativos de uma celebração, desde o despertar até o anoitecer. No começo dos anos 20, vemos um dia fictício na vida de Virginia Woolf (interpretada por Nicole Kidman), em sua casa em Richmond, onde vive com o marido, às voltas com o romance *Mrs. Dalloway*, e preparando-se para receber a visita de sua irmã Vanessa, que vem de Londres com as crianças para o chá. Nos primeiros anos da década de 50, em Los Angeles,

encontramos a dona de casa Laura Brown (representada por Julianne Moore), grávida de cinco meses, preparando a celebração do aniversário de seu marido junto com seu filho Richie, enquanto repensa sua vida, influenciada pela leitura de *Mrs. Dalloway*, seu livro de cabeceira. No despertar do século XXI, na cidade de Nova Iorque, a editora de livros Clarissa Waughan (personagem vivido por Meryl Streep), prepara a festa onde irá comemorar a entrega do prêmio pelo conjunto da obra para o seu amigo, o poeta e escritor Richard Brown, que a chama pelo nome de Mrs. Dalloway, em referência ao personagem cujo primeiro nome também era Clarissa.

O prólogo e o epílogo do filme trazem o suicídio de Virginia Woolf, fato ocorrido no ano de 1941, na Inglaterra. Vestindo um casaco e colocando pedras nos bolsos, a escritora vai entrando nas águas de um rio. Em off, escutamos sua voz, lendo a carta de despedida que deixou para o marido. O texto narra a dificuldade de conviver com a loucura e com as vozes em sua cabeça, sendo a morte a única alternativa para acabar com o seu sofrimento e o de seu marido, Leonard. Tentando justificar a sua atitude extrema, no meio da carta e ao final, Virginia repete a mesma frase: *Eu não acredito que duas pessoas possam ter sido mais felizes do que nós dois fomos juntos*. Na tela, alternam-se as imagens do marido lendo a carta, em desespero, e do corpo de Virginia submergindo no rio.

O suicídio de Virginia anuncia-se no filme em diferentes momentos do enredo. O destino que a escritora procura para sua personagem (Mrs. Dalloway), o impacto dessa no cotidiano de Laura Brown e a morte de Richard presenciada por Clarissa Waughan são os fatos que inauguram, num único dia e em três diferentes épocas, uma outra relação dessas três mulheres com suas próprias vidas. Virginia conclui que alguém tem que morrer para que os outros valorizem mais a vida. E ela diz isso a seu marido, no momento em que assistimos, Clarissa, na aurora do século XXI, sob o impacto da morte de seu amigo Richard. Diante do medo da perda de uma amiga e do vazio sem sentido em que se transformou seu cotidiano, Laura Brown decide que irá abandonar marido e filhos para tentar salvar sua vida, sabendo que isso custar-lhe-á um preço muito alto. Ao assistir o suicídio de Richard, Clarissa consegue finalmente se desvencilhar da alcunha que ele havia colado na carne dela. Ela deixa de ser Mrs. Dalloway e, mesmo que por um breve momento, vislumbra outras possibilidades de “escrever” sua história.

“Ao empreender a tentativa de perceber emocionalmente (axiologicamente) o acontecimento de minha morte no mundo, torno-me possuído pela alma de um outro possível, já não estou só quando tento contemplar o todo de minha vida no espelho da história, assim como não estou só quando contemplo no espelho a minha aparência externa. ... O peso emocional de minha vida em seu conjunto não existe para mim mesmo” (BAKHTIN, 2003: 96, grifo no original).

Desse modo, a forma como o sujeito percebe o nascimento, vida e morte dos outros é o que lhe imprime os tons volitivo-emocionais que integram o todo (temporal) de sua existência, e, ao mesmo tempo, configura-lhe a originalidade e a singularidade de sua presença no mundo: “*Em minha vida pessoas nascem, passam e morrem, e a vida-morte delas é freqüentemente o acontecimento mais importante de minha vida, que lhe determina a existência*” (BAKHTIN, 2003: 96). Não se trata, no entanto, de uma submissão do sujeito (personagem) ao outro (autor), mas a condição mesma que autoriza essas duas existências, e que dá forma e consistência estética ao sujeito, a partir do olhar do outro. O que dá sentido (estético e ético) a minha existência provém do acabamento - o sentido da existência - que vem do outro.

A forma como o roteiro do filme *As horas* articula as três personagens em três épocas distintas busca conferir-lhes unidade e acabamento que provém das palavras que Virginia escreve. Na seqüência de abertura, vemos, nos três ambientes em que cada uma dessas mulheres vive, o início de um novo dia, sendo que a câmara parte de um ramalhete ou vaso de flores para, em seguida, descrever o cenário em que as ações se desenrolam, ou, no sentido contrário, termina focalizando as flores em primeiro plano. No primeiro diálogo do filme, Leonard comenta com a mulher sobre a saúde dela, mas ela parece não prestar atenção, enquanto ele mostra-se muito preocupado com o fato de ela não estar seguindo as recomendações médicas. Com uma xícara de café nas mãos, ela diz ao marido que ela tem a primeira frase do livro. Ele sugere que ela a escreva. Ela sobe as escadas e senta-se em seu escritório, preparando-se para escrever. Corte. Laura Brown abre seu livro de cabeceira e parece deter-se nas primeiras páginas. Corte. Em seu apartamento, Clarissa Waughan confere alguns papéis. Corte. Com a voz de Virgínia em off, vemos Laura Brown lendo: *Mrs. Dalloway decidiu que ela mesma iria comprar as flores*. Corte. Clarissa olha para frente e diz em voz alta para sua namorada, Sally: *Eu mesma vou comprar as flores*.

Mrs. Dalloway, a personagem que dá título ao romance de Virginia Woolf, ganha novas configurações em Clarissa Waughan, Laura Brown e na própria Virginia, conforme os movimentos de aproximação e distanciamento que essas mulheres assumem na relação com o “texto”, isto é, com os “fatos” que constituem a vida da personagem. Elas se alternam entre a posição do autor-contemplador e a da personagem e, dessa maneira, tornam-se ora mais, ora menos, autoras de suas existências. Em dado momento, Laura recebe a visita de Kitty, e essa nota que a amiga está lendo um livro. Levanta-se para folheá-lo. Laura, respondendo a Kitty, diz que o livro é sobre uma mulher que vai dar uma festa, e, apesar de sua autoconfiança e de seu temperamento seguro e controlado, ela não está bem, e ninguém percebe. Parece que Laura está falando de sua frustrada tentativa de preparar um bolo para o aniversário do marido, ou, de forma mais ampla, de dar conta de conduzir sua própria vida. Na conversa que mantém com Louis Waters, um amigo, Clarissa Waughan lembra de um dia em uma casa de praia, quando Richard a chamou pela primeira vez de Mrs. Dalloway: Ela diz, com grande aflição: *e, desde então, eu fiquei presa ao nome.*

Esses momentos do filme parecem falar de determinadas relações entre autor e personagem (e leitor), que se definem segundo específicas posições espaciais e temporais. De um lado, como personagens, temos a assunção dos lugares que as mulheres ocupam - como donas de casa, como esposas, como profissionais, como amantes, como amigas - na relação com aqueles que se colocam (ou são por elas colocados) numa perspectiva de alteridade. E, nessa posição, elas ocupam o tempo e o espaço do autor-contemplador, na sua relação com Mrs. Dalloway, a personagem de Virgínia Woolf. No entanto, quando colocadas sob o nosso foco, elas se situam fora de nosso tempo e do nosso espaço (do tempo e do espaço do roteirista, do diretor, do escritor, de Virgínia Woolf). Assim, ganham um acabamento estético, habitando um plano de existência que é totalmente distinto do nosso, embora guarde relações íntimas com ele, pois é da vida que nasce a arte e reciprocamente.

“Meu tempo e meu espaço-tempo são o tempo e o espaço do autor, não da personagem; neles só posso ser esteticamente ativo em relação ao outro que eles englobam e não esteticamente passivo, posso justificar e concluir esteticamente o outro, mas não a mim mesmo” (BAKHTIN, 2003: 97).

2.2.3 O apagamento amoroso do autor

No entanto, nessa relação de alteridade, que constitui os processos de subjetivação, deve incidir, como vimos acima, a compreensão simpática, isto é, a capacidade de perceber o outro em sua totalidade e, desse modo, sua vida como uma existência finita, que se inscreve entre o nascimento e a morte. Assim, escrever é sempre uma tentativa de garantir a eternidade da alma do outro, processo no qual, por meio de um apagamento amoroso, o autor acaba perdendo a sua própria alma. “*A compreensão simpática recria todo o homem interior em categorias esteticamente afagantes para uma nova existência em um novo plano do mundo*” (BAKHTIN, 2003: 94). Quando eu compreendo que a perda do outro é uma possibilidade real (mesmo que eu possa morrer antes do outro), são determinadas para mim as fronteiras temporais que circunscrevem a forma pela qual eu posso ordenar os acontecimentos de uma vida, ou seja, ordenar o “fluxo temporal” de uma existência. É porque o outro nasce e pode morrer que eu me torno capaz de transformar os acontecimentos de uma vida.

Por outro lado, a vivência dos acontecimentos por dentro de si (e não a partir do outro) só consegue constituir uma existência fragmentada, sob o jugo do acontecimento ético-volitivo. Assim como precisamos do olhar do outro para que tenhamos acesso ao nosso próprio corpo, também precisamos do sentido axiológico que nos é dado pelas fronteiras que enformam a existência temporal do outro para que tenhamos acesso a nossa alma, a nossa vida interior. Os valores éticos e cognitivos são pré-dados da existência e, portanto, prescindem do tempo e do espaço para se constituírem. Tempo e espaço só se constituem em categorias axiológicas quando são acontecimentos vividos de fora, no outro.

Enquanto eu vivo o acontecimento ético-cognitivo-volitivo de dentro, ao olhar para a vivência do outro, eu o insiro dentro das fronteiras espaciais e temporais que o vão enformar. O outro está totalmente inserido no tempo e no espaço, desde o meu ponto de vista, ao passo que eu, para mim mesmo, só posso me perceber na fragmentação do sentido, não posso me dar um acabamento, não tenho alternativa senão viver e errar no mundo do outro. Minha autoconsciência é pura significação do sentido (orientada para dentro), ao passo que a consciência do outro é voltada para fora, determinada pelas fronteiras espaciais - do corpo - e temporais - da vida e da morte.

“Como sujeito do ato que pressupõe o tempo, estou fora do tempo. O outro sempre se contrapõe a mim como objeto, sua imagem externa está no espaço, sua vida interior, no tempo. Como sujeito, jamais coincido comigo mesmo: eu sou o sujeito do ato de autoconsciência, vou além dos limites do conteúdo desse ato...” (BAKHTIN: 100).

Temos uma necessidade vital do outro, do seu olhar e, desse modo, na sua ausência, chegamos mesmo a criá-lo, como uma forma, talvez a única, de mantermos inseridos na vida, como um modo mesmo de sobrevivência. As personagens do filme *As horas*, satélites cujas órbitas são descritas pelo personagem criado por Virginia Woolf, Mrs. Dalloway, vivem ao paroxismo essa necessidade de criar o outro, como uma forma de manter-se inseridas na vida, como um modo mesmo de sobrevivência.

Laura Brown entra num hotel, carregando somente uma pequena bolsa, e pede um quarto, solicitando que não quer ser perturbada, em hipótese alguma. No quarto, sentada na cama, ela descalça os sapatos e retira da bolsa quatro frascos de comprimidos. Foco em seu rosto, que tem o olhar fixo. Corte para o bolo em cima da mesa. Pega o livro *Mrs. Dalloway* de dentro da bolsa. Enquanto lê um trecho, recostada na cama, acaricia a barriga grávida. Ouve-se, em off, a voz de Virgínia, com trechos do livro, nos quais a personagem pensa sobre a própria morte. Na tela, alternam-se as imagens das duas mulheres, sendo que Virgínia parece com o olhar perdido, como se estivesse tentando decidir algo. *“Isso importava então, ela se perguntava, dirigindo-se para a Bond Street, importava o fato de que ela devia inevitavelmente deixar de existir; tudo continuaria sem ela; ela lamentava isto? Ou não seria um consolo acreditar que tudo realmente terminava com a morte?”* Laura então se dá conta de algo, e diz para si mesma: *É possível morrer. É realmente possível morrer.* Corte. A voz de Vanessa, irmã de Virgínia, interrompe o devaneio da escritora, e pergunta: *em quê você está pensando?* Corte. Laura Brown segue lendo o livro. Fecha-o e pega os frascos de comprimido. Corte. Vanessa, intrigada com Virgínia, tenta trazê-la para a conversa: *você ainda está conosco?* A sobrinha, Angélica, vai até a tia e oferece-lhe um biscoito. Vanessa diz para a filha: *Sua tia tem muita sorte, Angélica. Porque ela tem duas vidas. Ela tem a própria vida e a dos livros que ela escreve.* Virgínia toma Angélica no colo e as duas ficam se olhando. A menina pergunta sobre o quê ela está pensando. Corte. Laura Brown está deitada, de olhos fechados, com os frascos de remédios ao seu lado. A câmara a focaliza de cima (plongé) e ela está com as mãos ao redor

da barriga, quando muita água, como se fosse o leito de um rio, começa a jorrar por debaixo da cama e a encobre totalmente. Corte. Virgínia olha para a sobrinha e diz: *Eu ia matar a minha heroína. Mas eu mudei de idéia.* Corte. Num sobressalto, Laura senta-se sobre a cama, e diz, numa espécie de lamento: *Eu não posso.* Abraça a barriga e abre um choro convulsivo. Corte. Virgínia diz para Angélica: *Então, eu terei que matar outra pessoa no lugar.*

A morte e a vida do outro, ao contrário da percepção ou consciência que posso vir a ter da minha própria morte, é o que determina minha finitude, mas, ao mesmo tempo, me permite dar acabamento estético ao outro, isto é, permite determinar no outro a contingência temporal de sua existência. Ao mesmo tempo, a atividade estética começa quando a existência do outro termina, pois somente então temos acesso ao todo de sua existência, sem a interferência do futuro, por meio da memória. “*Tenho toda a vida do outro fora de mim, e aí começa a construção estetizante de sua personalidade, sua consolidação e seu acabamento numa imagem esteticamente significativa*” (BAKHTIN, 2003: 97-8, grifos no original). A memória, que aqui tem o sentido mais de um ativismo criativo e estético do outro, e menos de um levantamento material de fatos que constituiriam uma biografia, é o princípio esteticamente criativo por excelência, na medida em que ela é produzida fora do sujeito e por fora dele.

“*A memória é um enfoque construído do ponto de vista do acabamento axiológico; em certo sentido ela é inviável, mas por outro lado só ela é capaz de julgar a vida finda e toda presente, independentemente do objetivo e do sentido*” (BAKHTIN, 2003: 98).

2.2.4 Por que escrever histórias?

“*O horário de um dia evidentemente não organiza a vida*”

M. BAKHTIN

“*Antes do início era sono e eu sem desobediência retardava a hora. (...) Depois do fim era eco e eu sem pressa remendava o momento*”

Jacinto Fabio CORRÊA, *O calendário dos dias vencidos*

A perspectiva trilhada por Bakhtin constitui uma proposta fenomenológica (fenomenologia do outro), que se contrapõe a uma visão idealista. Para Bakhtin, o idealismo é uma vivência da autoconsciência, que produz o conhecimento a partir da abstração do tempo e do espaço. Enquanto que para mim o tempo e o espaço são artifícios nos quais eu organizo meu cotidiano, para o outro eles são princípios axiológicos. É nesse sentido que Bakhtin faz a distinção entre alma e espírito, segundo a qual a alma é o todo temporal constituído pela minha vivência do outro (a vida interior do outro), ao passo que o espírito é a minha vida interior, vivida de

dentro por mim. Na medida em que é puro fluxo temporal de significações (semântico), a eternidade do espírito é facilmente deduzida. Já a alma só é imortal se eu a mantenho viva por meio da memória. A preservação da memória, por meio da narração da história da personagem - o acontecimento estético em relação ao acontecimento ético - é a possibilidade de imortalidade da alma.

“A alma é a imagem do conjunto de todo o efetivamente vivenciado, de tudo o que no tempo é presente na alma, ao passo que o espírito é o conjunto de todas as significações do sentido, de todos os propósitos de vida, dos atos de procedência de mim mesmo (sem abstração do eu)” (BAKHTIN, 2003: 101).

Ao trabalhar com as noções de alma e espírito e, desse modo, fazer as distinções entre exterior e interior, Bakhtin parece estar estabelecendo relações entre o dentro e o fora, isto é, referindo-se a dois planos da existência que são inter-relacionados: não há interioridade sem exterioridade, não há vida sem arte, não há arte sem vida, não há alma sem espírito, não há corpo sem alma. Se no nível da abstração teórica o esforço é conferir singularidade a cada um desses planos, na observação fenomenológica constata-se a ausência absoluta da solidão, o que implica dizer que um se define a partir do outro.

“A alma vivenciada de dentro é espírito, e este é extra-estético (assim como o corpo vivenciado de dentro é extra-estético): o espírito não pode ser agente do enredo porque este não existe, é antedado em um momento dado, ainda está por vir; para ele é impossível a tranqüilidade por dentro dele mesmo: não há um ponto, não há uma fronteira (...), não há apoio para (...) uma exposição de ordem geralmente estética. A alma é o espírito que não se realizou, refletido na consciência amorosa do outro (do homem, de Deus); é aquilo com que eu mesmo nada tenho a fazer, em que sou passivo, receptivo” (BAKHTIN, 2003: 101).

Não há compreensão estética do mundo sem alteridade. Nós somos os heróis de uma história que é contada pelo outro e nossas biografias perderiam o sentido (se é que elas conseguiriam existir) sem essa atitude estética que nos constitui como sujeitos. O sentido da existência só se encontra no outro.

“... sobre o outro foram compostos todos os enredos, escritas todas as obras, derramadas todas as lágrimas (...), só o outro é conhecido, lembrado e recriado pela memória produtiva, para que minha memória do objeto, do mundo e da vida se torne memória estética” (BAKHTIN, 2003: 102).

Para que haja atividade estética, criativa, o autor deve apagar-se para que o personagem (o outro) possa desenvolver sua história e justificar a sua existência no mundo.

A autonomia do personagem em relação ao autor, que se conquista quando o segundo alcança o máximo distanciamento possível, no espaço e no tempo, em relação ao primeiro, é, talvez, uma das premissas bakhtianas que podemos postular em relação à subjetividade. O sujeito tem, portanto, sua carne moldada na fôrma do olhar do outro (que jamais é uma prisão) e sua alma forjada pelo acontecimento da vida do outro em si. Meu corpo dá forma aos sonhos e desejos do outro e minha memória eterniza a sua existência. E esse corpo e essa alma, que me foram construídos pela alteridade, vão sendo ordenados no acontecimento da minha existência, em direção ao futuro, que é o lugar do sentido, num ritmo que também me é exterior. A vivência se dá, desse modo, em função de um ritmo que organiza o passado, o presente e o futuro em um todo temporal que não é a expressão da minha autoconsciência, mas a vida (e a morte) do outro em mim.

“O ritmo é um beijo e um abraço no tempo axiologicamente adensado da vida mortal do outro. Onde há ritmo, há duas almas (mais exatamente, alma e espírito), há dois ativismos: a vida que vivencia e a que se tornou passiva para a outra, que a enforma e a celebra ativamente” (BAKHTIN, 2003: 110).

Novamente, é importante deixar claro que tal passividade não pode ser tomada como sinônimo de submissão. Não estamos presos ao mundo (ritmo, produção de sentido) do outro, mas esse funciona como uma âncora (um sentido fora de mim) na qual meu espírito pode, ativamente, vivenciar os objetos e as sensações. O ritmo, é portanto, a reação do sujeito ao modo como ele reage à vivência do espírito. Mas, para tanto, é necessário um espírito livre, um sujeito autônomo, que não busca na vida o reflexo de sua existência, mas refaz, por meio da narrativa e da memória, o sentido da existência do outro.

“Onde quer que eu esteja, sou sempre livre e não posso me libertar do imperativo: tomar consciência de si mesmo ativamente significa lançar sobre si a luz do sentido que está por vir, fora do qual não existo para mim mesmo. A relação consigo mesmo não pode ser rítmica, é impossível encontrar-se a si mesmo no ritmo. (...) Posso apenas ser possuído pelo ritmo, no ritmo, como sob anestesia, não tomo consciência de mim. A vergonha do ritmo e da forma é a raiz da insanidade, é a solidão ativa e a resistência do outro” (BAKHTIN, 2003: 109).

E é justamente a tentativa de atribuir sentidos positivos ao tempo que nos constitui, a essas horas que se colocam como princípios estruturantes da subjetividade, que move os personagens do filme aqui analisado e justifica o seu título.

Na visita que Clarissa faz a Richard nas primeiras horas da manhã, ele diz a ela, parafraseando Virginia Woolf: *Oh! Mrs. Dalloway, sempre dando festas para encobrir o silêncio.* Ele comenta o seu desconforto em relação ao prêmio, e que sua obra não irá permanecer. Ela discorda e ele retruca, dizendo que não é escritor, pois ele não conseguiu escrever sobre tudo, sobre tudo aquilo que acontece num único momento, *a história do que fomos um dia*, tudo junto, tudo misturado. Na seqüência seguinte, a palavra Clarissa vai sendo focalizada, num zoom da câmara, em meio aos manuscritos de Virgínia. Voz em off de Virgínia: *nesse dia, logo nesse dia... o seu destino apareceu claramente.* Mais adiante, em um diálogo entre Clarissa e sua filha Julia, a mãe fala de seu incômodo com relação a Richard e que, em seu encontro com ele pela manhã, ele teria lançado para ela aquele olhar que diz: *Você é banal. Sua vida é banal.* Inquirida pela filha se ela concorda com isso, ela diz: *Quando estou com ele, sinto que estou vivendo. Quando estou longe, a verdade é que tudo parece, de certa forma, banal.* Em seguida, ela comenta o seu passado ao lado de Richard: *Num certo amanhecer, há muitos anos atrás, eu senti que era o início da felicidade e que depois disso viria muito mais. Nunca me ocorreu pensar que não era o começo. Era felicidade. Era o momento.* Quase ao final do filme, antes de Richard jogar-se pela janela na presença de Clarissa, ele fala, num misto de desânimo e ironia, sobre sua recusa em receber o prêmio e de continuar vivendo. *mas, ainda tenho que enfrentar as horas, não? As horas depois da festa, e as horas depois das horas.* Em seguida, ele prossegue: *Fiquei vivo por você. Agora você tem de deixar-me ir.* E, conclui: *Você sempre foi tão boa para mim, Mrs. Dalloway. Eu te amo.* Após um breve silêncio, ele repete as frases que Virgínia dirigiu ao marido em sua carta de despedida: *Eu não acredito que duas pessoas possam ter sido mais felizes do que nós dois fomos juntos.* Ele olha para fora e se atira pela janela. E, na última cena do filme, enquanto Virginia vai submergindo nas águas do rio, ouve-se sua voz em off: *“Leonard, sempre os anos estiveram entre nós. Sempre os anos. Sempre o amor. Sempre as horas”.*

Escrever, tornar-se sujeito, criar uma existência é, portanto, uma tarefa semântica, uma tentativa de atribuir sentido e integralidade ao que na vida encontra-se difuso, disperso, fragmentado. Na literatura ou no cinema, no plano estético, o artista consegue conferir acabamento ao todo exterior do personagem (corpo e alma se constituem a partir do olhar do outro). Mas, no plano ético-

volitivo da existência, no reino de nossas horas cotidianas, temos que tirar leite das pedras de nossos espíritos errantes, temos que fazer nossos corpos correr em direção ao futuro, onde o sentido é um porvir. A palavra final sobre a nossa existência é justamente o seu fim, quando nossas horas serão contadas pelo outro.

2.3 O silêncio dos santos: o corpo em face da morte

Na sua tentativa de compreender, do ponto de vista histórico, a formação da noção moderna de subjetividade, Foucault, nas aulas sobre a hermenêutica do sujeito, desenvolve uma argumentação que se aproxima, no meu ponto de vista, ao modo como Bakhtin enfatiza a importância da reflexão sobre a morte como prática constituinte do conhecimento sobre a verdade do sujeito. Ele diz aos seus alunos:

“A morte não é apenas um acontecimento possível, é um acontecimento necessário. Não é apenas um acontecimento com alguma gravidade: tem para o homem a gravidade absoluta. (...) Trata-se da possibilidade de uma certa forma de tomada de consciência de si mesmo, ou de uma certa forma de olhar que lançaremos sobre nós mesmos a partir do ponto de vista, por assim dizer, da morte, ou desta atualização da morte em nossa vida” (FOUCAULT, 2004: 579-580).

Foucault destaca a meditação sobre a morte como uma das técnicas desenvolvidas pela cultura clássica para aprimorar o cuidado de si, que pode se dar de dois modos. No primeiro, trata-se de exercitar um olhar sobre a vida no ponto exato da morte, uma visão sagital que destaca a morte do curso das atividades cotidianas. Assim, por meio desse olhar, o presente é cristalizado, e o sujeito tem as condições necessárias para refletir sobre o aqui e o agora. É quando *“serão revelados o valor do que estou fazendo, o valor de meu pensamento, o valor da minha atividade”* (FOUCAULT, 2004: 589), na medida em que eu tomo esse momento como o último de minha existência.

Um outro modo de meditar sobre a morte consiste em fazer uma retrospectiva a partir do momento da morte. Diferentemente do olhar instantâneo e de corte descrito acima, aqui se busca reconstituir o passado, o que permite a revelação, para o sujeito, da verdade do conjunto de toda a sua vida, por meio de um exercício de memorização valorativa:

“É o julgamento sobre o presente e a valorização do passado que se realizam neste pensamento sobre a morte, que justamente não deve ser um pensamento sobre o porvir, mas um pensamento sobre mim mesmo enquanto estou morrendo” (FOUCAULT, 2004: 582).

A análise do modo pelo qual Foucault inclui a dimensão da alteridade, ou seja, o papel do outro nesse processo por ele denominado de “o cuidado de si”, demandaria um desvio muito grande neste meu percurso. Por ora, então, assumo grosseiramente que as técnicas para o exercício do cuidado de si não se constituem em experiências totalmente solitárias, na medida em que, para o autor, todas elas são informadas, ou estão referenciadas, no plano da cultura e, desse modo, constituem-se em práticas discursivas. Portanto, o que procuro desenvolver aqui é uma reflexão sobre a corporeidade como uma construção social, inserida no campo da linguagem.

2.3.1 Brincando no jardim de Jarman

I walk in this garden
 Holding the hands of dead friends
 Old age came quickly for my frosted generation
 Cold, cold, cold, they died so silently.
 Did the forgotten generation scream?
 Or go full of resignation
 Quietly protesting innocence
 Cold, cold, cold, they died so silently.
 I have no words
 My shaking hands cannot express my fury
 Sadness is all I have, no words
 Cold, cold, cold, you died so silently.
 Linked hands at four a.m.
 Deep under the city you slept on
 Never heard the sweet flesh song
 Cold, cold, cold they died so silently.
 Mathew fucked Mark fucked Luke fucked John
 Who lay on the bed that I lie on
 Touch fingers again as you sing this song
 Cold, cold, cold, we died so silently.
 My gillyflowers, roses, violets blue
 Sweet garden of vanished pleasures
 Please, come back next year
 Cold, cold, cold, I died so silently.
 Good night, boys! Good night, Johnny!
 Good night! Good night!
 Derek JARMAN¹⁰

Entremeando imagens alusivas à Santa Ceia e com um Cristo “repartido” em dois, na figura de um casal de homens, ouvimos a narração do texto acima. Pode-se dizer que o poema narra a morte. Eles, nós, você, eu. Todos morremos em silêncio. Trata-se das seqüências finais de *O Jardim* (*The garden*, 1990), produção britânica escrita e dirigida por Derek Jarman. Trabalhando com

¹⁰ Há uma versão deste poema no diário do cineasta Derek Jarman que foi publicado em 1994 (JARMAN, 1994: 69-70), que é ligeiramente diferente desta que foi transcrita por mim do filme *O jardim*.

produções consideradas experimentais, os filmes de Jarman não conquistaram grandes audiências no circuito comercial, mas sua obra recebeu o reconhecimento junto à crítica especializada, que a aclamou pela sua originalidade e pela visão irreverente do diretor sobre a cultura homossexual. Em suas últimas produções, o cineasta britânico expressou, ainda que de forma elíptica em *O jardim* e de modo mais explícito em *Blue*¹¹ (1993), suas impressões sobre a epidemia de AIDS e sua experiência pessoal com a doença, em decorrência da qual veio a falecer em 1994. É sobre esse não dito no filme de 1990 que este ensaio pretende refletir. Dado que nessa obra não há nenhuma alusão explícita à AIDS, dela só nos recordamos se temos acesso a algumas informações da biografia de Jarman. Ativista homossexual, o diretor de cinema não fez segredo sobre o fato de ser doente de AIDS, desde o momento em que tomou conhecimento do fato, no final dos anos 80. Mas, não me interessa aqui uma análise a partir dos acontecimentos da vida do cineasta e como isso se expressa em sua obra. Ao contrário, pretendo navegar por essas imagens e perscrutar o que elas podem nos informar sobre o imaginário da epidemia.

O jardim do título é aquele que Jarman cultivava em sua casa, numa cidade litorânea da Grã-Bretanha, lugar que serviu de locação para a maior parte das cenas do filme. Em seus vários momentos, podemos ver o cineasta cuidando das plantas e construindo pequenas esculturas de pedras brancas, que dividem espaço com as flores coloridas e gramíneas de diferentes espécies. Mas, não é somente ocupado com seu jardim que o diretor aparece nesse seu filme. Em vários momentos, ele está deitado em uma cama, com o corpo despido, à beira-mar, como que agonizando, enquanto homens e mulheres de saias e torsos nus, empunhando tochas acesas, andam em círculos ao redor desse leito, ou, se quisermos imaginar, uma espécie de altar. Em outras ocasiões, o diretor aparece fazendo anotações e, com uma fotografia em tons sépia, rodeado de crucifixos, Jarman tem o semblante constrangido, expressando medo e desespero.

Mesmo com belíssimas imagens de pôr de sol e das plantas varridas pelo vento no jardim, há um certo aspecto de desolação na paisagem por onde os personagens *encenam* as visões do cineasta. Praias desertas e cheias de pedras,

¹¹ Nesse filme, Derek Jarman conversa com seus colaboradores e amigos. Diante de uma tela invariavelmente azul, o espectador escuta o cineasta falar sobre a doença e a proximidade da morte.

torres de energia elétrica, uma indústria com chaminés fumegantes, e a freqüente exposição de uma casa ou pavilhão, no alto do qual uma engrenagem faz rodar, de modo incessante, uma grande viga de ferro. Além de objetos velhos e abandonados pelos campos e pela praia.

O enredo do filme... Bem, não há propriamente um enredo. No início do filme, imagens fragmentadas e desfocadas nos dão a impressão de um estúdio de cinema armado ao ar livre, com refletores acesos e câmaras. Esse é o ponto de partida de uma visão particular da vida de Cristo. Em vários momentos, um personagem vestido de túnica e sandálias exhibe as chagas nas mãos e no dorso. Também uma imagem em preto e branco de Cristo, com suas chagas, é repetidamente mostrada. Doze senhoras vestidas de negro estão sentadas em uma mesa longa, passando os dedos em círculos no beiral de taças de cristal, produzindo uma estridente sinfonia. Uma Nossa Senhora com ares de pop-star, carregando uma criança coroada (o menino Jesus) no colo, é cercada por fotógrafos encapuzados, que aludem ao mesmo tempo a *papparazzi* e a terroristas. Eles raptam a criança da mulher que entra em desespero. Um casal de homens é visto em cenas de intimidade, às vezes com uma criança entre eles. Imagens em preto e branco mostram uma mulher carregando pedras em uma grande peneira. Um jovem vestido de túnica recita passagens do novo testamento, nas quais são narrados o nascimento de Cristo, a visitação dos reis magos e o extermínio das crianças, ordenado por Herodes. Na tela, imagens da cidade de Londres com sua iluminação natalina e o frenético movimento de consumidores em centros de compras. Uma mulher ensaia passos de dança espanhola acompanhada por um menino, sobre a mesa da Santa Ceia, com os dois jovens beijando-se, romanticamente, ao centro da cena. Em outro momento, esse casal é humilhado em uma sauna gay, depois por policiais, e, então, os dois jovens, amarrados a um tronco, são açoitados e depois obrigados a carregar uma cruz, sob o olhar atento de dois homens encapuzados, como membros de uma organização racista. Um travesti, trajando um vestido longo de lantejoulas e paetês, lhes beija os pés durante essa *via crucis*. Deitados no chão e abraçados, os corpos dos jovens são envoltos em um lençol branco por uma mulher. As chagas nas mãos são focalizadas em primeiríssimo plano (close). A mesa da Santa Ceia agora é ocupada por doze senhores, com velas em suas cabeças. Os dois jovens aproximam-se carregando um vaso, onde queima uma fogueira. Alternam-se

closes dos rostos dos homens, os jovens se beijando com velas nas mãos, roupas esvoaçando num varal, paisagens desoladas, um moinho, o mar, o jardim. O texto acima transcrito é recitado enquanto isso.

2.3.2 Corpo e discurso: martírio, purificação e bodytech

Ainda que orientados por referenciais teóricos distintos, como distintos também são os contextos nos quais suas teorias são formuladas, Bakhtin e Merleau-Ponty aproximam-se neste trabalho para explicitar que a corporeidade do sujeito tem uma dimensão imaginária. Assim, o corpo é aqui tomado como uma construção social, e não somente como uma entidade biológica. O corpo é, por excelência, uma realidade discursiva e, portanto, imaginária. E, entre a diversidade de discursos que se produzem e produzimos sobre nossos corpos, destaco aqui, a partir das imagens de Jarman e junto com Augras, o corpo do consumo e o corpo martirizado:

“É verdade que o corpo do consumo está muito distante, em suas intenções, do corpo do mártir ou do santo. Mas será que, mutatis mutandis, não se pode ver nele um avatar contemporâneo dessa longa tradição que, convenhamos, se situa nos antípodas da visão grega da corporeidade, e faz do corpo o ambíguo suporte de uma contradição, pura imagem de uma presença-ausência?” (AUGRAS, 2002, p. 287).

Essa aproximação entre o que Augras chama de *corpo do consumo* e *corpo martirizado* está inserida em uma reflexão sobre a desvinculação que existe entre o discurso hagiográfico e o modo como são construídas as *tradições* de devoção a determinados santos católicos. Segundo a autora, a vida dos santos serve muito pouco como um exemplo a ser seguido pelos seus devotos, e acaba ficando elidida das razões que fazem com que o crente escolha esse ou aquele santo como objeto de sua devoção. Mesmo assim, e essa é a tese de Augras, a constituição do sujeito ocidental sofreu a influência das narrativas sobre a vida dos santos, nas quais o martírio do corpo desempenha um papel relevante. E mais, o imaginário cristão contém inúmeras referências à ambivalência entre a presença (o mistério eucarístico) e ausência (a ressurreição) do corpo de Cristo. É a partir dessa reflexão que Augras faz a pergunta que reproduzi acima.

E é também a pergunta que serve de inquietação para esta pesquisa e que me fez buscar as imagens de Jarman que estavam adormecidas em algum canto de meu corpo. Re-assistir o filme trouxe de volta algumas impressões que já estavam presentes no meu primeiro contato com a obra, mas, por outro lado, revelou imagens que estavam completamente esquecidas e que soaram como novidade

nesta segunda *leitura*. Entre estas, destaco aquelas que mostram as chagas de Cristo (que aparecem em vários momentos e em personagens distintos) e o martírio a que os jovens amantes são expostos.

As cicatrizes nas mãos e no dorso são indícios da crucifixão de Cristo. O corpo que desapareceu do sepulcro e retornou no terceiro dia só pode ser identificado como sendo o do Salvador, pois ele traz consigo as marcas do sofrimento na cruz. Portanto, elas precisam ser vistas. E é isto o que fazem os personagens de Jarman. Um senhor vestido de túnicas mostra as mãos e o dorso para aqueles que cruzam o seu caminho. Em vários momentos, a câmara insiste em focalizar, em primeiro plano, uma reprodução de Jesus, onde o ferimento abaixo das costelas aparece de forma proeminente. Talvez para associar o sofrimento do casal de jovens homossexuais à paixão de Cristo, o diretor apresenta-os, em dado momento, com cicatrizes nas mãos.

Há, portanto, uma exposição do sofrimento a que o corpo é submetido, o que constitui, segundo Augras, um ponto comum na vida dos santos, isto é, o martírio da carne como forma de purificar o espírito. Mas, no filme, há momentos menos explícitos dessa *mostração*. Em algumas passagens, os jovens amantes são apresentados seminus em uma banheira, trocando carícias e beijando-se. No entanto, quase que não prestamos atenção aos corpos nessas cenas, na medida em que a sua exposição é muito “naturalizada”, isto é, nos parecem imagens mais próximas do cotidiano. O que nos chama a atenção é o corpo ferido, martirizado. O corpo se coloca como evidência no momento em que algo escapa do roteiro previsto, como aprendemos com o trabalho de Drew Leder, ao escrever sobre a relação entre a presença e a ausência do corpo.

Assim, a presença agonizante do diretor em diversas cenas do filme, contrastando com outras em que Jarman aparece lendo e fazendo anotações ou cuidando de seu jardim, e ainda, com todas as referências explícitas às experiências, tanto políticas quanto afetivas, da homossexualidade, nos fala de uma ruptura que é identificada pela cultura no corpo. Ou seja, lhe confere uma marca. E é por meio dela que os sujeitos passam a ser identificados, tendo que exibi-la ou ocultá-la, para conseguir acesso aos diferentes ambientes sociais por onde se queira transitar.

Estamos, então, às voltas (para não dizer às turras), com o fenômeno que Costa (2004) denomina, apoiado em Christopher Lasch, por *cultura somática*, que tem relação com o lugar que a contemporaneidade destinou ao corpo. Nele, há uma forte imbricação entre consumismo e culto ao corpo. Porém, o autor adverte para o risco de uma análise superficial, que só conseguiria enxergar na frenética procura por academias de ginástica e cirurgias plásticas de correção estética a perda dos valores tradicionais que enfatizam a solidariedade e o bem comum, o que acaba por exacerbar o individualismo. Não que esses elementos não estejam presentes, mas há mais do que um culto narcisista ou um furor hedonista na base desse processo cultural. A análise de Costa revela não o abandono ou a substituição desses valores, problematizando o que se entende por personalidade narcísica ou a formação de estilos de vida caracterizados pelo hedonismo. Assim, o que se depreende é que tais valores acabaram por receber um novo formato, mas não diferem, em essência, daqueles que nos constituem e nos chegam por meio da tradição judaico-cristã (que por sua vez foram herdados da Antiguidade Clássica). O culto ao corpo traz consigo a crença na positividade e na cientificidade que são oriundas da tradição iluminista, e acabam por definir a saúde e a qualidade de vida nos termos daquilo que pode ser comprovado e atestado pelo discurso do especialista. Todos trazemos em algum lugar de nossas consciências e de nossos corpos um *personal trainer* a nos lembrar o que devemos comer e quais exercícios físicos fazer, a fim de que nossas taxas de colesterol e nossos níveis de estresse se mantenham dentro da normalidade.

Mas, que fim levaram os santos? Não teria valido de nada tanto sacrifício e tanto martírio? Como entender a exacerbação, em nossa cultura contemporânea, dessas novas tecnologias que incidem sobre o corpo? Ora, a pergunta que Augras nos lança e que insiste no texto de Costa, ainda que em outros termos e por referenciais teóricos distintos, nos dá a impressão de que as almas dos mártires e as *estratégias* de purificação do espírito do cristianismo dos primeiros séculos de nossa era parecem rondar e atormentar nossos corpos errantes na busca da felicidade. Costa, por exemplo, nos lembra as roupagens que o cuidado de si vem assumindo na contemporaneidade, a ponto de não serem poucos os *workshops* (nunca as *oficinas!*) de *bioascese*, ou tecnologias do corpo, como veremos adiante.

Enfim, o fenômeno parece ser novo, mas ele remonta aos primórdios de nossa formação cultural e que ainda hoje insistem em nos dizer qual é o lugar do sujeito. As academias de ginástica, as clínicas de cirurgia plástica e os manuais de auto-ajuda, entre outros aspectos dessa cultura somática, são os novos templos e bíblias, nos quais professamos nossas crenças mais arcaicas e realizamos os antigos rituais com o mesmo objetivo de outrora: salvar a alma por meio da mortificação do corpo. Embora as menções que Jarman faz da paixão de Cristo tenham como alvo o preconceito com relação à homossexualidade, não posso deixar de ver também nos corpos açoitados e humilhados de dois jovens amantes os sacrifícios a que nos sujeitamos em nome do amor romântico. E que, por sua vez, não raro, ecoam numa rotina de exercícios extenuantes na busca de se moldar um corpo à imagem e semelhança de um deus de bíceps fortes e um abdômen invejável, um corpo siliconado e retocado.

E quem seriam, no entanto, os rebeldes dessa nova cultura? Quem ousa não seguir os sábios exemplos dos santos sarados que, célebres, povoam as telas de cinema, as telenovelas e os anúncios de publicidade em praças e avenidas? Costa identifica cinco tipos de sujeitos que não se enquadram nos novos padrões de normalidade, a saber: os *adictos*, os *desregulados*, os *inibidos*, os *estressados* e os *deformados* (COSTA, 2004: 195-196). É por meio deles, talvez, que possamos aprender algo sobre os nossos tempos, sobre as margens da cultura que nada mais fazem do que ressaltar o que corre no leito do rio, como tão bem nos mostra Foucault em seu célebre texto *A vida dos homens infames* (FOUCAULT, 2003). São esses, afinal, que estavam sob o foco das lentes de Jarman, não somente em *O jardim*, mas em toda a sua filmografia. Mas, ao associá-los ao imaginário do catolicismo, o cineasta inglês ensaia um gesto de beatificação dessas almas desgarradas. Tornar santos os tidos como devassos. Tornar santos os que tombaram diante da AIDS. A doença é, portanto, o calvário hodierno, e a devastação que ela provoca no corpo é o equivalente a cada açoite no lombo, a cada prego cravado nas mãos e nos pés. Em *O Jardim*, diversos elementos da cenografia, tais como os objetos velhos e estragados, carcomidos pela ferrugem e pelo tempo, largados em meio ao campo e à praia, contrastam com a calma e a ordem das flores cuidadas e bem dispostas, e conspurcam a cor e o viço do jardim de Jarman. E se pensávamos que o martírio havia cessado com o aparecimento de novas drogas mais potentes para o tratamento da infecção pelo HIV, de pronto

fomos surpreendidos com as deformações corporais causadas pelos próprios remédios. E com elas, novamente, a marca do estigma fincou a sua bandeira no terreno de onde se acreditava que a doença havia sido banida: os corpos.

Por outro lado, também vemos no filme belas imagens do mar, do por do sol, de pessoas amando-se. O próprio jardim é uma narrativa que serve como tentativa de tornar-se sujeito, buscando alternativas para resistir aos padrões culturais hegemônicos que insistem na dominação e no adestramento dos corpos, como vimos com Pelbart (2003) e suas estratégias subjetivas e coletivas de implicação vital:

Assim, o jardim de Jarman, ao ser levado às telas, talvez seja uma dessas estratégias que convidam a todos a nos implicarmos com a vida. Não se trata de banir do mundo aquilo que nos desagrade (a doença, as deformações), mas realizar, pela via do imaginário (mesmo porque é a única possível para que o sujeito se constitua), narrativas que abrem caminhos para as diferenças e para uma relação com o outro que não seja somente a expressão do aniquilamento ou da dominação. Que não demoremos muito a plantar essas flores, pois elas têm o seu tempo para desabrochar. Esse é o tempo de uma vida. De outro modo, o que nos resta é falar de uma época da qual não mais participamos, pois, como diz Jarman, nós já teremos morrido. *Tão silenciosamente.*

2.3.3 O corpo político

O “corpo dos condenados”, que Foucault aborda no seu texto que ele refere ser uma história do corpo (FOUCAULT, 1977), e as técnicas utilizadas no cuidado de si desde a Grécia Clássica (FOUCAULT, 2004) também aludem à centralidade do corpo no processo de constituição das subjetividades. Nessa discussão, a docilidade dos corpos nada mais é do que o resultado do investimento da política sobre o corpo, revelando que, desse modo, o poder se faz presente, sem fazer alarde, o que o torna mais eficaz:

“O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política. A medicina é uma estratégia bio-política” (FOUCAULT, 1979: 80).

As interfaces entre corpo e poder, que Foucault apresentou em sua conferência no Rio de Janeiro, constituem o foco central de sua célebre pesquisa sobre as prisões (FOUCAULT, 1977). Nessa obra, o autor comenta sobre as

alterações no modo de infringir penas aos condenados de crimes e delitos graves. Se até o final do século XVII e meados do século XVIII, os condenados eram martirizados e torturados em praças públicas, no século XIX já não se assistem mais essas execuções bárbaras e espetáculos de carnificina. A carceragem e a prisão substituem os carrascos, assim como os sanatórios buscaram conter a desrazão, como lemos na História da Loucura. E a violência sobre o preso agora é de outra ordem, muito mais secreta e escondida do olhar do público. O que essa alteração revela é, na realidade, uma mudança no modo como se entende o sujeito e que tem a ver com o surgimento de uma concepção humanista, como o autor também discute em “As palavras e as coisas” (FOUCAULT, 1992). A literatura que é realizada a partir do século XIX é, para Foucault, o modo de produção cultural por excelência no qual se pode encontrar o ser da linguagem. Isto porque, em sua investigação sobre a forma como os saberes foram sendo constituídos desde a Antiguidade, o filósofo francês identifica nessa literatura moderna uma reação (um *contra-discurso*) às formações discursivas específicas que introduziram uma novidade (e uma ruptura) em relação à história do pensamento. Trata-se do homem, isto é, o aflorar de uma preocupação em definir o que caracteriza esse ser de linguagem, criando, desse modo, formas de saberes para explicá-lo – as ciências humanas. O humanismo é, portanto, uma invenção recente, surgida no momento em que a linguagem deixa de ser meramente representacional e se torna (ou volta a ser, como veremos adiante) a tentativa de encontrar a verdade primordial do ser:

“... é um reconforto e um profundo apaziguamento pensar que o homem não passa de uma invenção recente, uma figura que não tem dois séculos, uma simples dobra de nosso saber, e que desaparecerá desde que este houver encontrado uma forma nova” (FOUCAULT, 1992, p. 13).

Assim, nesse novo paradigma que é o humanismo, o preso é dotado de uma alma, uma interioridade, e é sobre essa que deve incidir a pena, com o intuito de dominá-la, numa perspectiva de re-educação e correção, quando isso for possível, ou de contenção, a fim de evitar que a sociedade fique exposta aos riscos que ela representa. E é também uma nova relação que se estabelece entre o poder, agora disseminado pela sociedade e não mais centralizado na pessoa do soberano ou do governante, e o saber, configurando *tecnologias políticas do corpo*:

“Sob a suavidade ampliada dos castigos, podemos então verificar um deslocamento de seu ponto de aplicação; e através desse deslocamento, todo um campo de objetos recentes, todo um novo regime de verdade e

uma quantidade de papéis até então inéditos no exercício da justiça criminal. Um saber: técnicas, discursos científicos se formam e se entrelaçam com a prática do poder de punir” (FOUCAULT, 1977: 25-26, destaques no original).

Mas no que consiste precisamente esse poder? Segundo Foucault, o Estado moderno se investiu da função de governar, de exercer o poder, justamente a partir do momento em que a população (e não mais o território, propriedade do soberano, ou o país, espaço delimitado por fronteiras geográficas) passa a ser o objeto do governo. Tal fenômeno enseja o surgimento da economia política – um conjunto de saberes que, a partir da mensuração das necessidades e movimentos da população, retira da família e transfere ao governo a gestão das riquezas, constituindo-se em técnica de intervenção sobre a população. Esses são os três movimentos (a problematização do governo, a emergência da população como objeto de intervenção e o isolamento da economia em uma realidade específica e não mais restrita à esfera familiar) que configuram o processo histórico que Foucault denomina por *governamentalidade*.

“A população aparece como sujeito de necessidades, de aspirações, mas também como objeto nas mãos do governo, como consciente, frente ao governo, daquilo que ela quer e inconsciente em relação àquilo que se quer que ela faça” (FOUCAULT, 1979b: 289).

É com essas referências que Foucault começa a caracterizar o bio-poder, isto é, um modo de exercício da autoridade (do Estado, do soberano) sobre a vida das pessoas, no qual *“the body was invested with a significance concerning social well-being and required constant and detailed policing and regulation”*¹² (HEWITT, 1991: 232). Com o fortalecimento do Estado moderno, aos poucos o poder de *fazer morrer* e *deixar viver* do soberano vai sendo substituído pelo poder do Estado de *fazer viver* e *deixar morrer* (FOUCAULT, 1979a), e encontra na estatística, a ciência do Estado, segundo esse autor, um poderoso instrumento de controle regulador e disciplinador. Forjam-se os corpos fortes e saudáveis para o trabalho e para o exército. Forjam-se os corpos dóceis para obedecer ao Estado. E moldam-se os critérios (dentre esses, os de saúde pública) que definem quais são as vidas que merecem ser preservadas e aquelas que terão a própria sorte como destino.

¹² *“o corpo foi investido de uma preocupação significativa de bem estar social, e policiamento e regulação constantemente requeridos e detalhados” (tradução minha).*

O que se coloca aqui é justamente a positividade do bio-poder. Não se trata somente, segundo Foucault, de uma imposição arbitrária de autoridade, às custas de repressão, exclusão e submissão, seja da sexualidade, seja do saber ou de algum outro dispositivo de controle para exercer o poder sobre a vida. Para o filósofo francês, o poder é uma produção: “*it produces reality – it produces domains of objects and rituals of truth*”¹³ (FOUCAULT apud HEWITT, 1991: 234). Assim, se é sobre os corpos que o (bio)poder incide, é também por meio deles que a contestação poderá se dar. Em suma, o poder não é uma realidade concreta, não é algo que alguém pode possuir, mas é sempre um exercício, e, nessa medida, Foucault insiste que para compreender um determinado período histórico, é importante identificar as relações de poder que ele engendra. Nessas relações, o corpo ocupa um papel de destaque:

“Trataríamos aí do corpo político como conjunto dos elementos materiais e das técnicas que servem de armas, de reforço, de vias de comunicação e de pontos de apoio para as relações de poder e de saber que investem os corpos humanos e os submetem fazendo deles objetos de saber” (FOUCAULT, 1977: 30).

Assim, a noção de alma (personalidade, intimidade), isto é, a matéria sobre a qual a psicologia moderna construiu seu arcabouço teórico, tornou-se a pedra angular das técnicas de adestramento e submissão dos corpos. Ela é, ao mesmo tempo, “*o efeito e o instrumento de uma anatomia política; a alma: prisão do corpo*” (FOUCAULT, 1977: 32).

¹³ “*ele produz realidade – ele produz domínios de objetos e rituais de verdade*” (tradução minha).

3

Imagens e Modos de Subjetivação Corporal

“Cinema’s great power may be its ability to evacuate meanings and identities, to proliferate resemblances without sense or origin¹”.

SHAVIRO, 1999: 255

¹ “O grande poder do cinema pode ser sua habilidade de evacuar sentidos e identidades, de proliferar semelhanças sem razão ou origem” (tradução minha).

As relações entre filme e subjetividade têm marcado presença em um número significativo de estudos culturais. Segundo Robert Stam, tais estudos encontram suas raízes no início dos anos 60 do século XX, quando grande parte da discussão sobre cinema baseava-se na perspectiva estruturalista, com forte ênfase na psicanálise, nas análises feministas e na semiótica. Sem abandonar de vez as análises de gênero e os meandros dos signos próprios da linguagem cinematográfica, os estudos culturais focalizam sua atenção sobre as relações de classe e o papel do cinema na consolidação de sistemas ideológicos. Conforme refere Stam:

*“In terms of its object of study, cultural studies is less interested in “media specificity” and “film language” than it is in culture as spread out over a broad discursive continuum, where texts are embedded in a social matrix and where they have consequences in the world. Transformalist, cultural studies calls attention to the social and institutional conditions under which meaning is produced and received”*² (STAM, 2000: 225).

Podemos dizer que esta pesquisa está inserida nessa definição tentativa (dado que não definitiva, pois os estudos culturais constituem um campo muito vasto e impreciso) oferecida por Stam sobre estudos culturais. Deste modo, o meu processo de trabalho (se quisermos, método) não procura pelas frequências com que determinado tema aparece nos filmes consultados. Ele também não se orienta pelas reações de distintas audiências diante dessas obras, nem tampouco busca estabelecer relações entre o universo temático e a forma específica pela qual os temas são apresentados, ainda que não desconsidere que a linguagem cinematográfica tem suas especificidades. Aqui, interessa-me mais as produções discursivas referentes aos temas desta pesquisa, que podemos assistir em determinados filmes, cujo processo de seleção descrevo adiante. Dito de outro modo, tendo como referencial teórico os modos de subjetivação corporal, tais como descritos por Bakhtin e pela fenomenologia, procuro encontrar nos filmes pesquisados os significados presentes no imaginário criado em torno da epidemia

² “Em termos de seu objeto de estudo, os estudos culturais estão menos interessados na ‘especificidade da mídia’ e ‘linguagem cinematográfica’ do que na cultura tal como ela se espalha sobre um amplo continuum discursivo, no qual os textos estão dispostos em uma matriz social e onde têm conseqüências no mundo. Transformadores, os estudos culturais chamam a atenção para as condições institucionais e sociais sobre as quais o sentido é produzido e recebido” (tradução minha).

de AIDS, focalizando as interfaces entre o corpo e a doença, bem como os estigmas a ela relacionados, principalmente o da homossexualidade.

Como ainda pontua Stam, o que está sob a mira dos estudos culturais e que considero central nesta minha pesquisa, diz respeito aos discursos que podem ser produzidos com vistas a oferecer resistência ao imaginário consolidado sobre diferentes temas, no caso, sobre o impacto da epidemia de AIDS no corpo:

“A key issue in cultural studies is the question of agency: whether resistance and change are possible in a mass-mediated world. (...) Key to cultural studies is the idea that culture is the site of conflict and negotiation within social formations dominated by power and traversed by tensions having to do with class, gender, race, and sexuality”³ (STAM, 2000: 227-8).

Assim, as proposições de Foucault sobre as sociedades disciplinares e o corpo, ou, sobre o que ele denomina por biopolítica, ocupam um papel importante na presente análise dos filmes pesquisados. Isto porque o pensamento desse autor permite lançar alguma luz sobre as relações de poder que são criadas ou perpetuadas pelas políticas colocadas em marcha, ou pela ausência dessas, para fazer face à epidemia de AIDS, ou simplesmente ignorar sua existência ou seu impacto.

Para explicitar o modo como o filme se insere nesta pesquisa, duas questões são centrais na definição da metodologia deste trabalho: quem ou o quê constitui o objeto fílmico? E, quem é o espectador dessas produções? Há ainda uma terceira questão, ainda no campo da metodologia, que deriva dessas e do foco de atenção deste estudo, que tem a ver com a relação que se estabelece entre corpo e o objeto fílmico.

3.1. Que filme é esse?

Definir o que é um filme não é tarefa fácil, e corro o risco de ser demasiado simplista ao tentar uma única definição, na medida em que cada escola no campo da teoria fílmica irá ter seus cânones específicos. Mas, como esta não é uma pesquisa sobre cinema, isto é, sobre as teorias que sustentam ou delineiam os meandros da linguagem cinematográfica, tomo por base que o filme é uma produção constituída de determinados signos lingüísticos (tais como som,

³ *“Um ponto chave nos estudos culturais é a questão da agência: se resistência e mudança são possíveis em um mundo de comunicação de massa. (...) Chave para os estudos culturais é a idéia de que a cultura é o local de conflito e negociação com as formações sociais dominadas pelo poder e atravessa por tensões que têm a ver com classe, gênero, raça e sexualidade”* (tradução minha).

enquadramento, movimentos de câmara, luz, fotografia, roteiro, atores, entre outros) que é realizada dentro de um aparato técnico (e tecnológico) também específico. Não me refiro aqui somente aos equipamentos necessários à “fabricação” do filme, mas também aos contextos de produção, nos quais atuam os interesses dos estúdios de produção e distribuição, orientados pelo chamado mercado do entretenimento e a necessidade de agradar platéias distintas⁴, bem como pelo “olhar” da crítica especializada, testado geralmente nos inúmeros festivais internacionais. Também como “aparato” se entende o ambiente da recepção do filme. No caso do cinema, a sala escura, onde o filme se desenrola sem intervalos e é assistido coletivamente, constitui parte importante na configuração do aparato cinematográfico. No entanto, este último ponto não é levado em consideração na análise que realizo, na medida em que, mesmo tendo tido contato com grande parte das obras analisadas nas salas de cinema, a minha relação com essas foi mediada, no momento da análise, por outros formatos de gravação, como o vídeo digital ou a fita de vídeo. Há inclusive algumas obras que utilizo nesta pesquisa que foram produzidas para a televisão, o que permite uma relação com a obra de um caráter totalmente distinto das condições oferecidas pela sala de cinema. Assim, fílmico, neste contexto, é simplesmente a imagem posta em movimento, com a finalidade, ainda que não exclusiva, de narrar uma estória. Por vezes, o termo cinema será aqui empregado numa acepção mais genérica e tomado de empréstimo de autores que, na sua maioria, trabalham com análises de filmes feitos para a sala escura, e nela assistidos.

De todo modo, não podemos nos furtar de olhar para a materialidade do objeto fílmico. Diz-se que, na originalidade do aparato cinematográfico, o filme é um feixe de luz projetado sobre uma tela branca. Há que se considerar a enorme diferença entre a fruição do filme na sala de cinema e a sua recepção na poltrona da sala de estar ou em ambientes diversos, nos quais não é possível criar um específico estado de atenção, condição compulsória para que se estabeleça a identificação do espectador com o que se desenrola na tela. Mas, ainda assim, postulo que essas imagens guardam o seu poder de impressionar nossas retinas, nossos afetos e, conseqüentemente, nossas visões de mundo, alimentando, desse modo, nosso poder de imaginar e criar sentidos para e a partir das narrativas que

⁴ Refiro-me à segmentação de mercado e aos gêneros de filmes – ação, terror, policial, drama, romance, comédia, musical, western, infantil e de arte ou de autor

vemos. Compartilhando com uma definição de Aumont sobre o cinema – “*o cinema é uma aspiração do olhar pela tela*” (Aumont, 2004: 63), sugiro que tal aspiração não desaparece de todo quando a tela branca é substituída por outra. Isso porque, por um lado, o olhar não é passivo, em nenhuma dessas situações (voltarei a este ponto quando falar sobre o espectador). Mas também porque as imagens, quando colocadas em uma seqüência narrativa (mesmo aquelas mais desconexas ou menos óbvias, como assistimos em filmes experimentais), têm o poder de transformar o olhar e construir sentidos com os quais não estamos habituados no nosso cotidiano. Dito de outra forma, independente do modo como entramos em contato com o filme, ele será sempre uma representação da realidade, e, nessa irrealidade, consegue nos dizer algo sobre o mundo.

*“Cinema allows me and forces me to see what I cannot assimilate or grasp. It assaults the eye and ear, it touches and it wounds. It foregrounds the body, apart from the comforting representations that I use to keep it at a distance. (...) (The film) brings me compulsively, convulsively, face to face with an Otherness that I can neither incorporate nor expel. It stimulates and affects my own body, even as it abolishes the distances between my own and other bodies”*⁵ (SHAVIRO, 1999: 259).

No campo da história, mais precisamente na historiografia, Certeau (2002) nos dá algumas pistas para entendermos as relações entre o sujeito e a realidade, assinalando que esta tem uma dimensão de produção (o que ele chama de *fazer história*) e que, ao tentarmos descrevê-la, estamos, *de fato* (com toda a ambigüidade que esta expressão assume nesta discussão) construindo-a. A história é, portanto, uma relação produtiva entre uma prática (uma disciplina) e o seu resultado (o discurso). O uso do termo *história* remete, ao mesmo tempo, ao fato (a realidade) e à explicação do fato (a atividade científica). A tarefa de Certeau é, então, debruçar-se sobre os discursos que são produzidos a partir desses atos explicativos, que vem a ser a historiografia, ou seja, a escrita da história: “*Pode ser também que, atendo-se ao **discurso** e à sua fabricação, se apreenda melhor a natureza da relação que este mantém com o seu **outro**, o real*” (CERTEAU, 2002: 33, destaques no original).

⁵ “*O cinema me permite e me força ver o que eu não posso assimilar ou apreender. Ele assalta os olhos e os ouvidos, ele toca e fere. Ele confronta o corpo, separado das representações reconfortantes pelas quais eu o mantenho à distância. (...) (O filme) me põe, compulsivamente, convulsivamente, cara a cara com uma Alteridade, que eu não posso incorporar, nem expelir. Ele estimula e afeta meu próprio corpo, ainda que ele elimine as distâncias entre meu próprio corpo e o dos outros*” (tradução minha).

O que interessa a Certeau, no texto em referência, é a relação entre o historiador e o fato religioso. Mas, o que ele nos revela são os fundamentos epistemológicos de uma investigação sobre a experiência religiosa (tanto no âmbito das práticas, como das crenças e da doutrina) que, mais do que informar sobre o passado, nos mostra os modos como dizemos o presente. *“Ainda que isto seja uma redundância, é necessário lembrar que uma leitura do passado, por mais controlada que seja pela análise de documentos, é sempre dirigida por uma leitura do presente”* (CERTEAU, 2002: 34). Assim, a própria história é mito. Não na acepção que o senso comum vulgarizou, isto é, o da mentira e do engano, do irreal, mas no sentido de que é uma narrativa construída a partir de e sobre um campo específico, e que fala desse lugar que o historiador ocupa na sua relação com o outro.

Atentar para essa dimensão imaginária da história é útil nesta pesquisa na medida em que o cinema se constitui como um espaço no qual a realidade é recriada ou re-escrita, se quisermos tomar os termos de Certeau. É o que, de certo modo, encontramos em Morin, na sua análise sobre o cinema. Ele inicia com uma interessante reflexão sobre a passagem do cinematógrafo para o cinema. No primeiro, a invenção dos irmãos Lumière tinha uma preocupação em oferecer um retrato da realidade, na medida em que à pretendida objetividade da fotografia, somava-se a possibilidade de registrar os movimentos dos corpos. Ora, não demorou muito tempo para que o uso dessa maquinaria, que capturava e enquadrava a realidade, começasse a ter outras finalidades e expressar, conforme Morin, a “realidade semi-imaginária do espírito humano”. Ao falar-nos dessa passagem, o autor francês parece fazer uma distinção entre a realidade (as imagens projetadas pelo cinematógrafo) e a vida imaginária (que vivemos no cinema), com certa convicção de que aquilo que mostra o cinematógrafo participa indubitavelmente do estatuto de real, como oposição ao que é da ordem do imaginário. Ora, como se evidencia no chamado cinema documentário, há que se duvidar até mesmo das lentes mais objetivas e dessa necessidade de contar a história factual, como aprendemos com Certeau em sua reflexão sobre a escrita da história. De todo modo, segundo Morin, o cinema mostra mais de nós mesmos do que supomos quando nos refestelamos nas poltronas das salas de exibição:

“É a partir deste turbilhão de luzes que dois dinamismos, dois sistemas de participação, o do ecrã e o do espectador, interferem, se misturam um

com o outro, se completam, se reúnem num único. O filme é precisamente o momento de junção desses dois psiquismos, o que se acha incorporado na película e o do próprio espectador” (MORIN, 1997: 230).

Além do próprio processo de identificação que o cinema promove, mas não é exclusivo dele, há na materialidade do objeto fílmico um elemento que é levado em conta na sua produção e que procura reforçar os vínculos do espectador com o filme, que é denominado por *diegese*. Vernet (in Aumont, 1995) define *diegese* como o espaço ficcional que é apresentado ao espectador e que confere à história um caráter de “pseudomundo” unificado, constituindo-se, pois, numa forma de narração específica do cinema. Assim, o “*universo diegético compreende tanto a série das ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social), quanto o ambiente de sentimentos e de motivações nos quais elas surgem*” (VERNET, 1995: 114). A *diegese* é, portanto, um processo que pode ser minuciosamente definido e constitui a orquestração entre os diversos elementos que compõem o filme, tais como a produção, a direção, o enredo, a cenografia, a fotografia e o trabalho de ator, entre outros.

Portanto, o cinema se presta a ser um dos modos de acessarmos a subjetividade, chegando a confundir-se com ela. Morin irá nos dizer que os termos empregados pela psicologia não são muito diferentes daqueles que são utilizados no campo do conhecimento que se ocupa da linguagem cinematográfica. Além disso, nessa perspectiva fenomenológica, também a distinção entre o espectador e o criador (o cineasta) é muito difusa, sendo que, ao assistirmos a um filme (e mesmo depois de terminada a sessão), estamos criando uma estória, formando nossas próprias imagens.

3.2. O ser da linguagem: reflexões sobre o espectador

Essa relação entre imaginário e realidade que ocupa a reflexão de Certeau e Morin, em áreas distintas, é, em última instância, uma interrogação sobre a natureza da linguagem, como aprendemos com autores do campo da fenomenologia, com Bakhtin e com Foucault. E, retomo aqui a análise que Foucault faz do quadro de Velásquez, “Las meninas”, na obra *As Palavras e as Coisas* (FOUCAULT, 1992), para falar de nossa relação com a realidade, sempre intermediada por imagens.

A partir de um texto de Borges, no qual o escritor argentino apresenta “*uma certa enciclopédia chinesa*”, que traz uma taxonomia de animais fantásticos

e “reais”, Foucault comenta sobre a impossibilidade do pensamento, abalado em sua familiaridade. No entanto, não é a referência a animais imaginários que nos faria pensar nessa impossibilidade, mas sim a tentativa de ordená-los em uma classificação que sempre será arbitrária. E também a proximidade de seres que, de antemão, não guardam nenhum tipo de proximidade entre si, fala de uma impossibilidade de todos ocuparem o mesmo lugar da escrita. Esse não-lugar é o espaço da linguagem. Assim, a linguagem se entrecruza com o espaço e, desse modo, desdobra as coisas em algo impensável: “*as coisas são aí ‘deitadas’, ‘colocadas’, ‘dispostas’ em lugares a tal ponto diferentes, que é impossível encontrar-lhes um espaço de acolhimento, definir por baixo de umas e outras um lugar-comum*” (FOUCAULT, 1992: 7). A linguagem inaugura sempre um espaço, que é da ordem do impossível. Esse fora de lugar, no entanto, também fala de um solapar da linguagem, na medida em que opera uma separação entre as palavras e as coisas. É o espaço onde as coisas são dispostas que nos permite a nomeação das coisas. A experiência da afasia nos indica que a linguagem se arruinou justamente por causa da ausência desse lugar-comum que permitiu estabelecer referências e identidades entre as coisas e, desse modo, dar-lhes nomes.

No entanto, ao situar suas categorias na China, Borges aponta para um espaço que é marcado pela imaginação. O oriente é o imaginário por excelência para aqueles que vivem no ocidente. Dito de outro modo, sempre precisaremos de um espaço no qual ordenaremos as coisas, que serve de referência, inaugurado pela experiência imediata com as coisas em seus lugares, para que possamos estabelecer similitudes e identidades entre elas. Mas, há um sistema prévio que permite tal ordenamento, e ele tem a ver com o olhar que lhes confere existência às coisas:

“a ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem” (FOUCAULT, 1992: 9-10).

O trabalho de Foucault é, portanto, fazer uma arqueologia do saber (aliás, o título em francês é “uma arqueologia das ciências humanas”). O que lhe interessa é entender, historicamente, como a experiência humana com a ordem nua, a partir do século XVI, foi traduzida em termos de conhecimento, ou seja, de que modos a cultura foi conferindo ordem ao mundo e fazendo da linguagem um

elemento representacional: Foucault desenvolve essa tese por meio da análise do quadro de Velásquez.

Em “*Las meninas*”, a figura do pintor aparece diante do espectador e em breve, ao voltar-se para o quadro que está pintando, desaparecerá de nosso campo de visão. Ao ser visto, ele não pinta. Ao ver o que pinta, ele não é mais visto:

“como se o pintor não pudesse ser ao mesmo tempo visto no quadro em que está representado e ver aquele em que se aplica a representar alguma coisa. Ele reina no limiar dessas duas visibilidades incompatíveis” (FOUCAULT, 1992: 20).

Mas o quadro também remete às invisibilidades. O olhar do pintor se dirige ao espectador, que não está representado no quadro e, ao mesmo tempo, àquilo que não podemos ver de nós mesmos enquanto observadores. (dupla invisibilidade). É isto o que porventura pode vir a estar representado na tela que o pintor pinta: aquilo que não podemos ver de nós mesmos, o espaço ocupado por nós. E é isto, o que não podemos ver que nos prende ao quadro.

A reciprocidade entre o que olha e o que é olhado (pintor e espectador) evidencia (ou representa) uma permuta complexa, na medida em que há uma constante alternância entre sujeito e objeto. O que olha, o sujeito, logo no momento seguinte é olhado, e é tornado objeto. No entanto, trata-se não de uma relação dual (pintor e modelo, pintor e espectador), mas de um triângulo, onde o terceiro vértice é configurado pelo quadro no qual o pintor esboça a sua arte e do qual não temos acesso, ele está virado para nós sendo, portanto, totalmente opaco. Somente o pintor sabe o que lá está (ou virá a ser) retratado e, se somos o modelo, não sabemos que imagem o pintor cria de nós. Ele é soberano em relação ao que nós somos:

“No momento em que colocam o espectador no campo de seu olhar, os olhos do pintor captam-no, constroem-no a entrar no quadro, designam-lhe um lugar ao mesmo tempo privilegiado e obrigatório, apropriam-se de sua luminosa e visível espécie e a projetam sobre a superfície inacessível da tela virada. Ele vê sua invisibilidade tornada visível ao pintor e transposta em uma imagem definitivamente invisível a ele próprio” (FOUCAULT, 1992: 21).

Foucault descreve que essa operação é intensificada por uma luz que se projeta do canto superior direito do quadro para a parte esquerda inferior, onde está o quadro no qual o pintor trabalha. A luz que ilumina o pintor e a tela virada acentua no espectador o seu pertencimento ao universo do quadro, pois ela torna paradoxalmente visível aquilo que para nós está inacessível ao olhar. Essa luz:

“equilibra , na outra extremidade do quadro, a tela invisível: assim como esta, virando as costas aos espectadores, se redobra contra o quadro que a representa e forma, pela superposição de seu reverso visível sobre a superfície do quadro que a contém, o lugar, para nós inacessível, onde cintila a imagem por excelência, assim a janela, pura abertura, instaura um espaço tão manifesto quanto o outro é oculto” (FOUCAULT, 1992: 22).

A luz se constitui, pois, em uma espécie de reflexo que não consegue refletir inteiramente. Mas o autor colocou um espelho no quadro, que traz o encantamento do duplo que os outros reflexos recusavam. Mas, ao brilho do espelho, ninguém presta a atenção. Este, por sua vez, não reflete nada desses que lhe dão as costas, atraídos que estão por uma outra invisibilidade: *“Em sua clara profundidade, não é o visível que ele (o espelho) fita”* (FOUCAULT, 1992: 23). Ao invés de duplicar o que está representado na tela (como na pintura holandesa), o espelho reflete o que os olhares dos personagens do quadro estão fitando. Ele reflete o invisível. Isso porque ele chama a atenção do espectador para a sua própria moldura, para essa imagem que se enquadra e se faz visível porque enquadrada. Ou seja, ao mesmo tempo em que ele reflete o que não está representado, ele também denuncia a própria representação; em suma, duas invisibilidades.

No reflexo do espelho podem ser vistos os modelos do pintor, a quem todos que estão no quadro vieram observar: o rei e sua esposa. Ao dar-lhes nomes, isto é, Felipe IV e Mariana, evitamos designações ambíguas. Mas, que relação é esta entre a palavra e o visível?

“São irredutíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aqueles que as sucessões de sintaxe definem” (FOUCAULT, 1992: 25).

Assim, se temos os nomes próprios de Felipe IV e Mariana, aí teremos uma proximidade entre o visível e o falado. Mas, se não temos esses nomes, se não sabemos quem se reflete no fundo do espelho, então a linguagem mantém aberta a relação entre o visível e o falado, sendo, portanto, nebulosa. Interrogar-se sobre esse reflexo é interrogar-se sobre a linguagem.

O espelho reflete o quadro que está virado de costas para o espectador, isto é, ele reflete o que é olhado, mas não é visível. Compõe, desse modo, com a janela, uma abertura que revela o que é olhado, mas a que ninguém presta atenção. E nessa relação com a luz que vem da janela, revela, ainda que de forma oblíqua,

uma outra abertura. Uma porta na parede do fundo, de onde se divisa um homem de perfil. Também esse, assim como o espelho e a janela, parece não ser notado pelos demais, nem o pintor, nem as pessoas à frente, nem os modelos. No entanto, ao contrário daqueles para quem todos olhos do quadro estão voltados e, mesmo assim, não estão visíveis, ele se faz uma presença imperiosa, pois seu corpo é evidente.

”Há, no entanto, uma diferença: ele está ali em carne e osso; surgiu de fora, no limiar da área representada; ele é indubitável – não um reflexo provável, mas uma irrupção. O espelho, fazendo ver, para além mesmo dos muros do ateliê, o que se passa à frente do quadro, faz oscilar, na sua dimensão sagital, o interior e o exterior. Com um pé sobre o degrau e o corpo inteiramente de perfil, o visitante ambíguo entra e sai ao mesmo tempo, num balancear imóvel. Ele repete, sem sair do lugar, mas na realidade sombria de seu corpo, o movimento instantâneo das imagens que atravessam a sala, penetram no espelho, nele se refletem e dele ressaltam como espécies visíveis, novas e idênticas. Pálidas, minúsculas, essas silhuetas no espelho são recusadas pela alta e sólida estatura do homem que surge no vão da porta” (FOUCAULT, 1992: 26-27).

Na análise de Foucault, os elementos que compõem o quadro, a cena, são os signos que exercem a função de representar. É a luz que ilumina os objetos da cena cumpre a função de evidenciar ou ocultar (nos lugares onde ela não incide) o que deve ser dado (ou não) à visão. Essa luz é, portanto, a própria amplitude do quadro, e revela, em primeiro plano, a infanta. O tema central do quadro é, portanto, o olhar dessa criança, e, para realçá-lo, o pintor colocou uma ama, ajoelhada diante da criança, como em reverência. Descrevendo a posição dos personagens na tela, Foucault identifica um X, uma cruz de Santo André, cujo centro é o olhar da infanta, mas que conduz o olhar ao centro da tela, onde está o espelho; o autor analisa, então, a superposição desses dois centros, conforme a divagação do olhar do espectador. As linhas que partem desses pontos, no plano sagital, convergem para o mesmo lugar, isto é, o lugar do espectador:

“ponto duvidoso, pois que não o vemos; ponto, porém, inevitável e perfeitamente definido, pois que é prescrito por essas duas figuras mestras e confirmado ainda por outros pontilhados adjacentes que nascem do quadro e que também dele escapam” (FOUCAULT, 1992: 29).

Assim, o que o quadro suscita é um jogo de olhares: a cena contemplada pelo espectador é, por sua vez, uma contemplação na direção do próprio espectador:

“o que todas as personagens do quadro olham são também as personagens a cujos olhos elas são oferecidas como uma cena a

contemplar; o quadro como um todo olha a cena para a qual ele é, por sua vez, uma cena” (FOUCAULT, 1992: 29).

A cena que é contemplada pelas personagens do quadro é composta pelos soberanos e, desse modo, ocupa um lugar hierárquico dentro da trama que o quadro configura. No entanto, eles estão invisíveis, a não ser como pálidos reflexos no espelho, mas, mesmo assim, são eles que orquestram toda a cena. Esse local, exterior ao quadro, possui uma tríplice função, no que diz respeito ao olhar:

- a) o olhar do modelo, no momento em que ele é pintado;
- b) o olhar do espectador;
- c) o olhar do pintor (não o do quadro, mas o próprio Velásquez).

“Essas três funções ‘olhantes’ confundem-se em um ponto exterior ao quadro: isto é, ideal em relação ao que é representado, mas perfeitamente real, porquanto é a partir dele que se torna possível a representação; nessa realidade mesma, ele não pode deixar de ser invisível” (FOUCAULT, 1992: 30).

Essa invisibilidade, no entanto, é projetada no quadro: no pintor, no visitante ao fundo e no reflexo do rei e da rainha no espelho. E é justamente o reflexo do espelho que restitui a cada personagem o que lhes falta ao olhar. Porém, ele não reflete nem o pintor, nem o espectador, somente as figuras reais. Ora, não se trata de uma dissimulação, pois tanto o pintor e o visitante estão retratados no quadro. São justamente aqueles que se colocam como ausência que definem o caráter do que o quadro representa. Ele é uma representação do ato de representar. Todo ele se organiza para criar em nós a ilusão de que ele representa um pintor a representar uma cena. Mas, ao contrário, essa organização dos elementos somente evidencia o que não está representado no quadro: os reis. *“É que, nesse quadro talvez, como em toda representação de que ele é, por assim dizer, a essência manifestada, a invisibilidade profunda do que se vê é solidária com a invisibilidade daquele que vê” (FOUCAULT, 1992: 31).* O quadro oferece uma ruptura da representação, pois ele não consegue representar, ao mesmo tempo, o pintor que o representa e o modelo que é representado. Isso é, segundo Foucault, constituinte do ato de representar.

“Nessa dispersão que ela (a representação) reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda – daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo – que é o mesmo – foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação” (FOUCAULT, 1992: 31).

3.3. A centralidade do olhar

Se tomarmos o filme, assim como Foucault faz com o quadro, como esse espaço representacional formado na relação entre o olhar e a imagem, avançamos mais na compreensão sobre o que caracteriza esse sujeito que vê, isto é, sobre o espectador das imagens. Esta questão guarda íntima conexão com o debate epistemológico sobre a relação sujeito e objeto, tão caro a autores como Bakhtin, Merleau-Ponty e Foucault, para tomar apenas aqueles que são centrais no universo teórico desta pesquisa. Stam nos recorda que o tema do receptor das imagens ocupou grande parte das teorias sobre o filme, principalmente a partir da proposição de Roland Barthes sobre a morte do autor:

“Yet in a sense it is a misnomer to speak of the birth of the spectator in film theory, since film theory has always been concerned with spectatorship. Whether in Munsterberg’s idea that film operates in the mental sphere, or in Eisenstein’s faith in the epistemological leaps triggered by intellectual montage, or in Bazin’s view of the spectator’s democratic freedom to interpret, or in Mulvey’s concern with the male gaze, virtually all film theories have implied a theory of spectatorship”⁶ (STAM, 2000: 229).

Assim, não posso deixar de estabelecer aqui um paralelo com a noção bakhtiniana sobre o apagamento amoroso do autor, na relação entre o leitor e a obra (o personagem), bem como com a importância do olhar na constituição do sujeito. Se o autor necessita apagar-se para que o leitor e o personagem possam emergir, é por meio do olhar (as funções “olhantes” descritas por Foucault) que o leitor-vidente consegue dar-se conta de sua existência no mundo, na medida em que constata a presença do outro. E aqui, creio, estamos em condições de refletir sobre esse sujeito que vê. Para tanto, sigo a análise de Jacques Aumont sobre as relações entre pintura e cinema, para avançar um pouco mais nas trilhas abertas pela análise de Foucault sobre o quadro de Velásquez, bem como no papel central do olho na constituição do sujeito, conforme postula Merleau-Ponty.

O trabalho de Aumont sobre as interfaces entre o pictórico e o fílmico começa justamente com a preocupação comum aos primeiros cineastas (principalmente Lumière, se é que podemos chamá-lo de cineasta) e algumas

⁶ “Em certo sentido é um despropósito falar do nascimento do espectador na teoria fílmica, dado que a teoria fílmica sempre se ocupou do ato de assistir a um espetáculo. Seja na idéia de Munsterberg de que o filme opera na esfera mental, ou na crença que Eisenstein deposita nos saltos epistemológicos produzidos pela montagem intelectual, ou na visão de Bazin sobre a democrática liberdade do espectador para interpretar, ou na preocupação de Mulvey com o olhar masculino, virtualmente, todas as teorias fílmicas implicaram uma teoria do ato de assistir a um espetáculo” (tradução minha).

escolas de pintura, em retratar a realidade. Neste sentido, a profusão de detalhes, no caso da pintura, e a magnitude da tela, no caso do filme, produzem o que Aumont denomina por efeitos de realidade, criando no espectador uma espécie de deslumbramento, o transbordar da realidade para além das fronteiras do quadro. No caso do cinema, no entanto, dada a mobilidade da imagem, tais efeitos se maximizam, embora a imagem nunca perca por completo sua natureza imaterial, representacional. E isso ocorre, segundo Aumont, por causa de uma característica da linguagem cinematográfica que tem a ver, não com a dimensão da tela, mas com o enquadramento. As tensões entre o centro do quadro e seus limites (suas bordas), tanto na pintura como no filme (ainda que os movimentos dos olhos fluam em direções distintas num e noutro), permitem criar a ilusão, ou seja, abrem espaços para que o imaginário se produza e se acomode.

“O quadro é, antes de tudo, limite de um campo, no sentido pleno que o cinema nascente não tardaria em conferir à palavra. O quadro centraliza a representação, focaliza-a sobre um bloco de espaço-tempo onde se concentra o imaginário, ele é a reserva desse imaginário. Acessoriamente (...), ele é o reino da ficção e, aqui, da ficcionalização do real” (AUMONT, 2004: 40).

Mas, Aumont alerta que os limites do quadro por meio do enquadramento, como já vimos na análise de Foucault sobre *“Las Meninas”*, evidenciam, por sua vez, o que está para além do quadro, ou, no linguajar próprio do cinema, o fora de campo.

“Se o campo é dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora-de-campo é sua medida temporal, e não apenas de maneira figurada: é no tempo que se manifestam os efeitos do fora-de-campo. (...) No cinema em geral, no cinema hollywoodiano clássico, que ossificou essa estrutura, uma clivagem radical será estabelecida entre, por um lado, o que resulta à ficção e ao imaginário (o campo, o fora-de-campo, sua interação, o jogo narrativo e fantasmático, os efeitos do terror e do suspense) e, por outro, o que resulta da enunciação, do discurso (o quadro, o fora-de-quadro antes, como lugar jamais recuperável imaginariamente, lugar eminentemente simbólico onde se maquina a ficção, mas onde ela não penetra)” (AUMONT, 2004: 40-1).

Não há como não escutar aqui os ecos da análise foucaultiana e das proposições de Bakhtin sobre as relações entre o autor e o personagem, na medida em que elas buscam definir o lugar do sujeito ou as condições para o seu surgimento (do leitor, do espectador de quadros e filmes): o ser da linguagem está fora da representação somente na medida em que ele é nela inserido.

“Há uma função simbólica na linguagem; mas, desde o desastre de Babel, não devemos mais buscá-la – senão em raras exceções – nas

próprias palavras, mas antes na existência mesma da linguagem, na sua relação total com a totalidade do mundo, no entrecruzamento de seu espaço com os lugares e as figuras do cosmos” (FOUCAULT, 1992: 53-4).

A linguagem serve, portanto, para reproduzir (mais do que representar) a ordem do mundo. A fala só é possível porque somos capazes de ler o mundo, ler as marcas inscritas na natureza. Para Foucault, o saber do século XVI se manifesta sobre duas formas, aparentemente opostas: a) o entrecruzamento entre olhar e linguagem, isto é, a não distinção entre o observável e o que é relatado; b) e a dissociação entre a linguagem e aquilo que ela tenta desdobrar: “... a natureza, em si mesma, é um tecido ininterrupto de palavras e de marcas, de narrativas e de caracteres, de discursos e de formas” (FOUCAULT, 1992: 56). Ou seja, para se produzir um saber é necessário olhar para as coisas, para nelas ler as palavras; mas, ao fazê-lo, somos levados a perceber que há uma descontinuidade entre as palavras e as coisas, pois estas se desdobram em mil palavras, que lhes fazem os comentários.

“Saber consiste, pois, em referir a linguagem à linguagem. Em restituir a grande planície uniforme das palavras e das coisas. Em fazer tudo falar. Isto é, em fazer nascer, por sobre todas as marcas, o discurso segundo do comentário. O que é próprio do saber não é nem ver, nem demonstrar, mas interpretar” (FOUCAULT, 1992: 56).

Mas, ainda que não seja próprio do saber, o olhar aparece como uma condição *sine qua non* para a sua construção. Nesse sentido, a noção de Aumont sobre o “olho interminável” (ou “olho variável”) nos ajuda a entender melhor sobre o sujeito que assiste filmes. E é o próprio Aumont que nos lembra que esse sujeito já estava descrito pela fenomenologia:

“O olho se mexe no mundo visível; de modo mais amplo, o corpo humano se caracteriza, segundo a expressão de Merleau-Ponty, por ser “a um só tempo visível e vidente”, mergulhado em um mundo que não pára de se fazer ver. (...) ‘Visível e vidente’, portanto, o homem da fenomenologia é também o homem do cinema” (AUMONT, 2004, 51).

Assim, a mobilidade do olhar, que, por sua vez, não está dissociada da mobilidade do corpo, é a condição ou característica básica para que o sujeito construa não somente a sua relação com a realidade, mas, principalmente, construa a própria realidade. A invenção dos modernos meios de locomoção (como o trem, inicialmente, e depois o automóvel) operou uma transformação radical na nossa visão de mundo e, conseqüentemente, nas nossas concepções sobre o espaço e o tempo, e Aumont nos lembra que a câmera repete a mesma operação que as máquinas de transporte. Ao se deslocar, a câmera nos causa a

mesma impressão que temos quando estamos fixos a olhar a paisagem pela janela de um trem ou de um carro – “o viajante imóvel: sentado, passivo, transportado, o passageiro de trem aprende depressa a olhar desfilir um espetáculo enquadrado, a paisagem atravessada” (AUMONT, 2004: 53). Transformação radical, também, com relação ao espectador da pintura, que perscruta o quadro por meio de deslocamentos de todo o corpo.

“Olho móvel, corpo imóvel: está tudo aí, e é por aí que o trem substitui o espectador ‘ecológico’ da pintura de paisagem, o simples andarilho que descobre o mundo que o rodeia, por esse estranho, enfermo – a ponto de ser comparado com os escravos acorrentados da caverna platônica –, mas, ao mesmo tempo, dotado da ubiqüidade e da onividência, que é o espectador de cinema” (AUMONT, 2004: 54).

3.4. Corpos enquadrados

Tal imobilidade do corpo, que não oblitera a mobilidade do olhar, é parte constituinte do dispositivo do cinema, o que chamei acima de aparato cinematográfico. E ela contribui de modo fundamental para que o processo de identificação se dê. Aliás, dizemos, de modo figurado, que quando um filme é muito bom, ficamos grudados à poltrona, sem conseguir tirar os olhos da tela. Veremos adiante o quão ideológico é esse processo de tornar os espectadores cativos, mas, para o momento, interessa-me ressaltar que, ainda que tomados e seduzidos pelas imagens que desfilam diante de nossos olhos, não desaparece por completo a consciência que temos sobre nossos corpos. O que a discussão de Aumont sobre o olho variável revela, entre outros elementos, é que nosso modo de olhar para o mundo tem uma história e que nossa exposição às imagens faz de nós sujeitos muito distintos em relação aos nossos antepassados, como nos revelam os autores que se dedicam a estudar a sociedade de espetáculo (Débord, Baudrillard), mas, também faz de nós seres em extinção, como já nos anunciava Foucault em sua reflexão sobre o humanismo: “O sujeito ‘todo-vidente’ que foi, há muito tempo, reconhecido como o sujeito do cinema, é um sujeito datado, historicamente datado da modernidade e, portanto, está em vias de desaparecimento” (AUMONT, 2004: 63-4). Mas, é desse sujeito que esta pesquisa trata, pois acredito que, antes de sua total dissipação, ele ainda insiste em se fazer presente nas narrativas sobre AIDS que recolhi ao longo deste percurso. Talvez porque o aparato do cinema tenha sido erigido sobre esse corpo imóvel dotado de olhar variável é que minha tentativa de descrever a captura dos corpos (o enquadramento dos corpos) sirva como uma reflexão que contribua para melhor

entendermos nossas construções imaginárias sobre a doença e sobre nossos corpos, nosso estar no mundo. Segundo Shaviro, *“the body is passive matter waiting to be shaped by the logo’s articulating form. Or it is something that needs to be regulated and contained – this is why it is subjected to the canons of representation”*⁷. (SHAVIRO, 1999: 257).

Mas, de que forma o corpo já sujeitado pela doença é capturado (enquadrado) pelas imagens dos filmes narrativos? Perguntando de outro modo: quais as representações sobre o corpo doente que podemos encontrar nos filmes narrativos sobre AIDS? Esta questão, leitmotiv do presente estudo, fala sobre esse encontro com a alteridade que o cinema proporciona. Se, com Foucault, vemos que o espaço da representação não coincide inteiramente com o espaço da linguagem, mas que o primeiro abre atalhos para que o pensamento fale, de que modo podemos falar sobre o outro representado e enquadrado na tela? Repito, com Shaviro, e também podemos ler o mesmo em Foucault na análise do quadro de Velásquez, que o cinema não é a representação de algo. Esta começa quando se passa à descrição do que é visto. Nenhum corpo está ali representado, apenas demonstrado, e é necessário que se produza um discurso sobre as coisas que se dão ao olhar, para que a linguagem faça o seu trabalho, para que os sentidos se multipliquem. Esta hermenêutica, como pressupõe a fenomenologia, é feita por um corpo sobre um outro corpo, um vidente invisível que fala sobre um corpo enquadrado e cativo.

*“The very proximity of the body, conducted and hyperbolically magnified by the cinematic apparatus, provokes and compels us, forcing us to move beyond a certain limit. Cinema is a kind of nonrepresentational contact, dangerously mimetic and corrosive, thrusting us into the mysterious life of the body”*⁸ (SHAVIRO, 1999: 258).

Em seu trabalho sobre o emprego da fenomenologia na análise de filmes, Sobchak também irá ressaltar a relação intersubjetiva que se estabelece entre o sujeito que olha e aquele que é visível. Para a autora, seguindo a teoria de Merleau-Ponty, o espaço da intersubjetividade é o lócus no qual a linguagem se

⁷ “o corpo é matéria passiva esperando por ser formatada pela forma articuladora do logos. Ou ele é algo que necessita ser regulado e contido – e por isso ele é sujeito aos cânones da representação” (tradução minha).

⁸ “A intensa proximidade do corpo, conduzida e ampliada hiperbolicamente pelo aparato cinematográfico, nos provoca e nos compele, forçando-nos a ultrapassar um certo limite. Cinema é um tipo de contato não-representacional, perigosamente mimético e corrosivo, impulsionando-nos na misteriosa vida do corpo” (tradução minha).

torna possível e, desse modo, a experiência do cinema se constitui como paradigmática para falar dessa interação entre os corpos.

“Part of the appeal of phenomenology lies in its potential for opening up and destabilizing language in the very process of its description of the phenomena of experience. That is, not only does phenomenology allow us a place from which to speak, the unique and always social ground of our lived-body situation, but it also allows us to reinvent language, to objectively relocate its intersubjective origins in existential experience”⁹
(SOBCHACK, 1992: XVIII).

O que este trabalho faz, portanto, é descrever minhas experiências com os filmes narrativos que têm como tema, central na maioria dos casos, mas algumas vezes periférico, a vida (e também a morte) de pessoas com AIDS, para que, nessas descrições, possamos vislumbrar sentidos que o imaginário sobre a doença compartilha ou mesmo se recusa a enxergar. Trata-se, portanto, de narrativas sobre narrativas, de escritas sobre imagens e, nesse processo, muitas vezes as imagens se desvanecem e o que sobressalta é justamente, para retomar Aumont, o fora-de-campo e o fora-de-quadro, o espaço e o tempo da enunciação, ou ainda, segundo Foucault, o lugar das invisibilidades. Mas, ainda que os quadros se sucedam continuamente e indefinidamente, os filmes não se perdem por completo, pois isto faria de mim um espectador sem ter nada para ver. Ainda que somente seja um tênue feixe de luz sobre uma tela branca (ou amontoado de pixels sobre o écran da televisão ou do computador), a minha capacidade de refletir sobre o filme e fazer disso um reflexo sob a forma de texto – essa reflexividade – é o que me permite fazer emergir as representações sobre essa materialidade em forma de filme.

“To see a film, we must match our immediate and living view of the visible with a reflexive and reflective knowledge of our subjective acts of vision through which the visible appears to us in its particular significance as an objective form. We must reflexively and reflectively take possession of our vision and make it visible. We must say what we and seeing are before we can understand the nature and function, the structure and genesis, of cinematic communication and its incarnation as film – as a visible figure of both a world and an act of seeing”¹⁰
(SOBCHACK, 1992:54).

⁹ “Parte do apelo da fenomenologia repousa em seu potencial para suspender e desestabilizar a linguagem, no processo intenso de sua descrição do fenômeno da experiência. Isto é, a fenomenologia não somente nos permite um local de fala, o único e constante campo social da situação de nossos corpos vividos, mas ela também nos permite reinventar a linguagem, para objetivamente recolocar suas origens intersubjetivas na experiência existencial” (tradução minha).

¹⁰ “Para assistir a um filme, nós devemos confrontar nossa visão imediata e vívida do visível com o conhecimento reflexivo e refletor de nossos atos subjetivos de visão, por meio dos quais o visível nos aparece em sua significância particular como uma forma objetiva. Reflexivamente e

No entanto, a fim de radicalizar a proposição fenomenológica na abordagem do objeto fílmico, há que se ver nele, literalmente, um sujeito também dotado de visão. O filme não é cego na relação com o espectador. Ele também nos assiste e, por isso mesmo, é que pode dizer algo de nós próprios: “*seeing is an act performed by both the film (which sees a world as visible images) and the viewer (who sees the film’s visible images both as a world and the seeing of a world)*”¹¹. (SOBCHACK, 1992: 56).

E aqui me reencontro com Bakhtin, posto que a construção de um personagem, de uma narrativa, de um sujeito, se dá na relação espaço-temporal que configura uma existência, não somente a da obra, mas, principalmente, a do autor e a do leitor (neste caso, do espectador).

*“The film, then, offers us the existential actualization of meaning, not just the structure and potential for its being. Its significance is constituted in its emergence and existence to a world that is encountered through an active and embodied gaze that shares the materiality of the world and inscribes temporality as the concrete spaciality of its situation. (...) A film’s continual and autonomous visual production and meaningful organization of its visible images testifies not only to the material objectivity of the world but also to an anonymous, mobile, embodied, and ethically invested subject of worldly space, a subject able to inscribe visual and bodily changes of situation as both opened and vitally bound by the existential finitude and bodily limits of its particular vision and historical consciousness (that is, its autobiographical narrative)”*¹². (SOBCHACK, 1992: 62).

Entendendo, então, o filme como uma possibilidade de fazer emergir a narrativa autobiográfica de um olhar incorporado, esta pesquisa busca compreender os diferentes significados que são construídos ao longo da experiência dos corpos com a epidemia de AIDS, na medida em que essa doença

refletidamente, nós devemos tomar posse de nossa visão e torná-la visível. Nós devemos dizer o que nós e a visão são, antes que possamos entender a natureza e função, a estrutura e gênese da comunicação cinematográfica e sua encarnação como filme – como uma figura visível tanto de um mundo como de um ato de ver” (tradução minha).

¹¹ “*Ver é um ato realizado tanto pelo filme (que vê um mundo como imagens visíveis), como pelo espectador (que vê as imagens visíveis do filme, tanto como um mundo, quanto como a visão de um mundo)*” (tradução minha).

¹² “*O filme, então, oferece-nos a realização existencial do sentido, não somente a estrutura e o potencial para o seu existir. Sua significância é constituída em sua emergência e existência para um mundo que é encontrado por meio de um olhar ativo e incorporado, que compartilha a materialidade do mundo e inscreve a temporalidade como a concreta espacialidade de sua situação. (...) A contínua e autônoma produção visual de um filme e a organização significativa de suas imagens visíveis evidenciam não somente a objetividade material do mundo, mas também um sujeito anônimo, móvel, incorporado e eticamente investido de espaço expressivo, um sujeito apto a inscrever mudanças visuais e corporais de situação, ao mesmo tempo aberta e vitalmente lançada pela finitude existencial e pelos limites corporais de sua visão particular e consciência histórica (isto é, sua narrativa autobiográfica)*” (tradução minha).

(como tantas outras) depara o sujeito com a finitude do tempo, com os limites corporais da existência. Mas, esse é um processo, como descrevi no capítulo anterior, que se dá eminentemente na relação intersubjetiva com a alteridade (a relação entre o autor e o personagem, como vimos em Bakhtin). Se a vida e a morte do outro oferecem os parâmetros para que definamos nossa autoconsciência, a percepção mesma do quê somos, as pessoas com AIDS nos filmes narrativos que analiso constituem o olhar do outro na formação de nossa subjetividade corporal. Em seu texto sobre a capacidade do cinema em representar a memória dos sentidos corporais das pessoas que vivem fora de seu contexto de origem (os povos em diáspora, como ela nomeia), Laura Marks refere que a materialidade do filme guarda intrínseca interface com os modos de subjetivação corporal. Pois, tanto a sua produção, como o contato do espectador com a obra atualizam as relações intersubjetivas (autor e personagem; espectador e personagem) que fazem parte desses processos. Portanto, as narrativas sobre AIDS, tal como as trajetórias de desenraizamento cultural descritas por Marks, chamam a nossa atenção para os sentidos (físicos) da nossa própria experiência com a doença e as ações de estigmatização e exclusão por ela (ou a partir dela) postas em marcha.

“Yet to undertake all this work, which requires the sometimes traumatic interrogation of personal and family memories, only to create an empty space where no history is certain, can be a psychically draining experience. The story suspends in order to contemplate this emptiness, which is narratively thin but emotionally full; it is the product of a process of mourning, a search for loved ones who have vanished and cannot be recalled with any of the means at the artist’s disposal”¹³
(MARKS, 2000: 5).

Nesse sentido e no contexto desta pesquisa, o objeto fílmico que retrata as experiências dos pacientes de AIDS também carrega consigo, já no momento de sua produção, traços desse processo que Marks denomina por luto e, assim, caracterizam-se, na sua materialidade e em seu conteúdo, por uma ausência. Seja um corpo que não está focalizado, ou um som que não se escuta, ou ainda uma luz que não incide sobre um objeto que não pôde estar na cena, essas não-presenças

¹³ “No entanto, assumir todo esse trabalho, que requer as interrogações, por vezes traumáticas, de memórias pessoais e familiares, somente para criar um espaço vazio onde nenhuma história é certa, pode ser uma experiência fisicamente extenuante. A estória suspende a fim de contemplar esse vazio, que é narrativamente fino, mas emocionalmente pleno; ele é o produto de um processo de luto, uma busca pelas pessoas amadas que desapareceram e não podem ser alcançadas por nenhum dos meios à disposição do artista” (tradução minha).

ou elipses (se quisermos utilizar o termo técnico que designa a supressão de algum elemento na diegese do filme) talvez indiquem o que há de mais revelador com respeito aos enunciados sobre os corpos com AIDS nos filmes narrativos aqui analisados. Retomo este ponto adiante, junto com Amorim, em sua reflexão sobre a relação do pesquisador com a alteridade de seu objeto de pesquisa. Mas, antes, passo à descrição do que se constituiu o foco desta análise, e de como tento acessar as presenças e ausências no objeto fílmico.

3.5. Caminhos para a análise do objeto fílmico

“Para Bakhtin, ponto de vista é mais do que uma questão técnica; é também uma questão social, política e ética, uma concretização das diversas potencialidades das relações eu-outro”

STAM, 1992: 99.

O modo como me aproprio das imagens produzidas pelo cinema não é tanto caracterizado por uma intencionalidade analítica, *tout court*, mas por uma disposição em dialogar com essas produções e construir uma reflexão sobre os temas que me interessam nesta pesquisa. Ainda que de maneira tímida, as Ciências Humanas, em particular a antropologia e a psicologia social, têm suscitado uma discussão metodológica sobre a diversidade presente na utilização das técnicas de entrevistas na pesquisa. Assim, essas disciplinas questionam as exigências positivistas da imparcialidade e da neutralidade do entrevistador, ao mesmo tempo em que caminham na direção de uma postura mais ativa deste, a ponto de substituir o termo *entrevista* por *conversação* (MARTIN, 1994; MENEGON, 1999). Obviamente, tal postura tem implicações para o tipo de análise que se pretende realizar. Reconhecendo as distinções que existem entre os gêneros discursivos configurados pela entrevista e pela linguagem cinematográfica, a minha proposta é “conversar” com filmes narrativos que procuraram enquadrar versões particulares da epidemia de AIDS, para, com elas, desvendar as relações possíveis e imagináveis entre o corpo e as experiências com a doença e seus tratamentos.

Mas, que tipo de conversa é esta? Ou, de modo mais explícito, qual é a metodologia de análise que pretendo empregar? Analisar imagens em movimento, que são compostas por músicas, palavras e silêncio, não é o mesmo que se debruçar sobre entrevistas, textos escritos, ou outras fontes que são comuns aos pesquisadores sociais. Alguns autores, em diferentes países, estabeleceram métodos de análise do objeto fílmico, que, embora sejam distintos entre si, no que

diz respeito aos objetivos e técnicas utilizadas, se assemelham em considerar o filme como dotado de uma linguagem específica. Seja pela abordagem semiológica de Christian Metz (1972), ou por meio da decomposição dos elementos da imagem, tal como propõem Jacques Aumont e Michel Marie (1988), seja ainda pela contextualização histórica e social que está subjacente a uma determinada produção e os variados diálogos que ela estabelece, como faz Robert Stam (1989; 1992) apoiado em Bakhtin, o trabalho hermenêutico sobre o filme deve sempre se pautar pelo reconhecimento das particularidades que nos permitem falar de uma linguagem cinematográfica (XAVIER, 1984), que é distinta em relação a outros modos de expressão artística ou cultural.

Tendo em vista a familiaridade teórica, certamente a proposta de Stam é a que mais se coaduna com os objetivos desta pesquisa, na medida em que ela possibilita articular o tipo de análise sociológica que Bakhtin propõe em relação ao texto literário com as características que são específicas ao cinema narrativo. Nesse sentido, a noção de dialogismo é central para a realização deste esforço de sistematização. Como refere Stam:

“Esse conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao ‘diálogo’ de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta” (STAM, 1992: 34).

O diálogo que procuro no presente trabalho é aquele trocado entre os diferentes interlocutores que compõem a cenografia da epidemia de AIDS. Interlocutores, ou, no dizer bakhtiniano, os “enunciados” que estão presentes nas discussões sobre a epidemia e nas vivências intersubjetivas a ela relacionadas, que procuro apresentar no capítulo seguinte (Imagens de uma epidemia). Como vimos em Bakhtin, o princípio de dialogismo permeia quase todas as formações discursivas (para esse autor, até o mais radical eremita responde, de algum modo, a outros enunciados), na medida em que o outro sempre oferecerá o excedente de visão necessário à constituição de nossa própria consciência. O uso que faço desse conceito nesta pesquisa, do ponto de vista metodológico, conforme expressei acima com Stam, toma o filme como uma formação discursiva em diálogo com

outros enunciados sobre a epidemia da AIDS, o corpo doente e as respostas ao impacto (social e subjetivo) da doença. Ou seja, a análise que realizei dos filmes assistidos pressupõe olhar não somente para o que ocorre na tela, mas, principalmente, para o espaço (também imaginário) estabelecido entre o espectador e o filme. Nesse espaço atuam as minhas concepções sobre a epidemia, mas também transitam ativamente (isto é, participam do diálogo) outras formações discursivas – filmes, textos, comentários – cujos focos recaem sobre a relação entre os modos de subjetividade corporal e a epidemia de AIDS.

Seguindo essa proposição, como já pudemos ler no primeiro capítulo, não necessariamente o filme analisado terá relações diretas (explícitas) com a AIDS. Ali, utilizei o filme *O Homem Elefante* para tratar da questão das interfaces entre corpo e alteridade. Também ali temos o filme de Derek Jarman, *O Jardim*, que, como comentei, só guarda alguma ligação com o tema da AIDS se tivermos acesso às informações biográficas do diretor. No entanto, se, à primeira vista (leitura), pode parecer ao leitor que há certa aleatoriedade na escolha dos enunciados que participam deste texto, eu diria que tal impressão não é inteiramente falsa, mas, tampouco, totalmente verdadeira. Ainda que no momento de sua enunciação não houvesse a intencionalidade por parte do interlocutor em responder à determinada questão, Bakhtin nos lembra que ninguém é absolutamente autor de seus enunciados. Reiteradamente, o autor russo insiste que nossas palavras sempre vêm da boca de um outro, dado que a linguagem é patrimônio cultural, pertence ao domínio público.

“A palavra (ou qualquer signo, de modo geral) é inter-individual. (...) O autor (locutor) tem seus direitos inalienáveis sobre ela, mas o ouvinte também tem seus direitos, e aqueles cujas vozes ressoam na palavra antes que o autor se apossa dela também têm seus direitos” (BAKHTIN apud STAM, 1992: 73).

Assim, mesmo que David Lynch tenha realizado *O Homem Elefante* quando a AIDS ainda não era conhecida (1980), o filme se prestou (e ainda se presta) a falar da relação com a doença: pacientes de AIDS e amigos referem que temem os efeitos colaterais dos tratamentos anti-retrovirais, pois não querem parença com o homem elefante. Ou seja, o filme de Lynch tem como um dos seus méritos colocar em cena as representações sobre as deformidades corporais, sem importar que elas tenham origens hereditárias, congênitas ou adquiridas. E isso porque outra característica do enunciado é sua polissemia, isto é, ainda que

ele tenha sido originado em determinado contexto dialógico, com específicos significados, ele também pode reverberar em outros contextos, e produzir novos sentidos, dado que ele próprio é uma reverberação (uma resposta) a uma reverberação anterior.

“Os enunciados não são indiferentes uns aos outros, nem auto-suficientes; são mutuamente conscientes e refletem um ao outro... Cada enunciado é pleno de ecos e reverberações de outros enunciados, com os quais se relaciona pela comunhão da esfera da comunicação verbal” (BAKHTIN apud STAM, 1992: 73).

A justificativa para a inclusão desse ou daquele filme (cujo processo descrevo a seguir) repousa na particularidade de meu olhar sobre a obra e na minha capacidade em colocá-la em diálogo com os temas que aqui me interessam. Mas, para além desse terreno subjetivo, há na própria obra, em sua materialidade, uma abertura para o diálogo, pois, ela mesma se fez (foi enunciada) como resposta a outro enunciado, ainda que dele não tenhamos conhecimento. Mas, ao se dar à visão, o filme suscita enunciados. Assim, se quero definir o objeto sobre o qual o olhar desta pesquisa (meu olhar) se deita, tenho que ter a honestidade de dizer que são os filmes, mas, ao mesmo tempo, que não são eles. São os meus enunciados sobre os filmes que constituem não somente o resultado da análise sobre os achados do campo, mas, eles são o próprio campo. O que estou a reafirmar aqui (pois já o afirmei na introdução deste texto), não sem certo constrangimento, é que o outro desta pesquisa sou eu mesmo. Porém, ainda assim se pode falar em alteridade, pois os meus discursos sobre os filmes, meus enunciados, enfim, minhas vozes, mesmo que tenham uma relativa autonomia, não poderiam ter sido enunciadas sem os filmes que as motivaram. Em seu texto sobre a utilização das noções de Bakhtin nas pesquisas em Ciências Humanas, Marília Amorim comenta que até os trabalhos de investigação que se apóiam na chamada *reflexividade do pesquisador* correm o risco de se assemelharem a mais positivista das pesquisas. Isto porque, esses textos encontram dificuldades em contornar as armadilhas da “transparência do objeto” (a palavra do outro) e da “transparência do sujeito” (o vivido pelo pesquisador):

*“A abordagem dialógica do texto de pesquisa em Ciências Humanas tenta ultrapassar esses dois impasses simétricos pela idéia segundo a qual o conhecimento é uma questão de voz. O objeto que está sendo tratado num texto de pesquisa é ao mesmo tempo **objeto já falado, objeto a ser falado e objeto falante**. Verdadeira polifonia que o pesquisador deve poder transmitir ao mesmo tempo que dela participa. Mas o conhecimento que se produz nesse texto é também uma questão de*

silêncio. Voz silenciada ou ausência de voz, a alteridade se marcará muitas vezes desse modo. Mas tanto pela voz como pelo silêncio, estaremos às voltas com produção de sentido. É portanto a espessura discursiva que se coloca aqui como horizonte e como limite da análise do texto de pesquisa, pois a construção de sentido de todo discurso é, por definição, inacabável” (AMORIM, 2001: 19, destaques no original).

Enfim, as vozes e os silêncios que porventura venham emergir a partir da minha análise são os sentidos produzidos na perspectiva da alteridade, tal como a nossa autoconsciência e os nossos próprios corpos são construídos nesse mesmo olhar que não é o nosso, mas que revela, ao mesmo tempo, a nós mesmos e ao outro. Corpos, com ou sem AIDS, falam por si, e, às vezes, também se calam, para se proteger da curiosidade, da maledicência, da discriminação do olhar alheio. Vê-los em filmes, ou aí perceber o que não se fez imagem, constitui um percurso que procura dar-lhes a dimensão de sujeitos, ou, dito de outro modo, produzir sentidos para a experiência da AIDS que possam retirar dela, em alguma mínima medida, essa impressão de que estamos diante de um inteiramente outro. Não se trata de abolir o estranhamento que o corpo do outro provoca em nós, pois sem um mínimo de diferença não pode haver identidade, nem alteridade, nem intersubjetividade. Mas, de transitar por entre as fronteiras eu-outro, para aí fazer parte do diálogo polifônico que as vozes travam sobre a AIDS.

“Análise e manejo das relações com o outro constituem, no trabalho de campo e no trabalho de escrita, um dos eixos em torno dos quais se produz o saber. Diferença no interior de uma identidade, pluralidade na unidade, o outro é ao mesmo tempo aquele que quero encontrar e aquele cuja impossibilidade de encontro integra o próprio princípio da pesquisa. Sem reconhecimento da alteridade não há objeto de pesquisa e isto faz com que toda tentativa de compreensão e de diálogo se construa sempre na referência aos limites dessa tentativa. É exatamente ali onde a impossibilidade de diálogo é reconhecida, ali onde se admite que haverá sempre uma perda de sentido na comunicação que se constrói um objeto e que um conhecimento sobre o humano pode se dar” (AMORIM, 2001: 28-9).

Certamente, Amorim tem em mente as pesquisas que recorrem a referenciais metodológicos já estabelecidos no campo das ciências humanas, principalmente a realização de entrevistas, nas quais a tematização da relação de alteridade entre o pesquisador e o entrevistado, ou, entre sujeito e objeto, ainda que complexa, pode resultar mais óbvia, dado que se está às voltas com a interação entre pessoas. Na situação de entrevista, é possível, embora não seja tarefa fácil, reconhecer a impossibilidade do diálogo. Mas, como situamos essa questão quando a interação se dá entre espectador e objeto fílmico? A que

diálogo, efetivamente, eu me refiro? E quais os saberes e enunciados que poderão ser construídos nesse encontro entre uma pessoa e um filme? Em termos conceituais, avalio que uma parte dessas respostas pode ser encontrada na discussão que fiz acima sobre a caracterização do objeto fílmico e as relações que o olhar estabelece com ele por meio da linguagem. No entanto, em termos processuais, sinto que a descrição do modo como construí o corpus de filmes desta pesquisa pode lançar alguma luz sobre qual *conhecimento sobre o humano*, como refere Amorim, foi possível produzir nessa relação entre cinema e AIDS, intermediada pelo meu olhar.

3.6. O processo de seleção dos filmes

A partir de páginas na internet especializadas em cinema¹⁴ e cultura da comunidade homossexual¹⁵, foi possível elaborar uma lista com cerca de 370 produções cinematográficas, onde a questão da AIDS é abordada de forma bem preponderante. Aí estão incluídos os filmes produzidos para exibição comercial, assim como, em menor número, documentários e filmes educativos produzidos para exibição para públicos específicos. Grande parte dessas obras não foi exibida em circuito comercial no Brasil, de modo que o acesso a esses filmes é muito restrito para as audiências brasileiras.

Além desses filmes, fui sendo apresentado a outros títulos por pessoas conhecidas que, ao saber do meu tema de pesquisa, me falavam de alguma obra que tinham assistido e que, de fato, não constava da relação obtida pela internet. Por fim, alguns filmes foram reencontrados por meio de lembranças evocadas durante alguma leitura, ou mesmo assistindo a algum filme. Ao final, e tendo excluído da primeira relação os filmes que não pude assistir ou aqueles que não se enquadravam nos critérios que apresento a seguir, terminei com uma relação de 30 títulos. No entanto, embora quase todos esses filmes sejam citados ou comentados no capítulo seguinte, para fins de análise, trabalhei com uma amostra menor, na medida em que, como não me interessam aqui as frequências com que determinado tema aparece nas produções pesquisadas, um número pequeno de filmes me permitiria maior depuração do ponto de vista qualitativo. De um modo

¹⁴ Um dos mais completos endereços da internet com um vasto banco de dados relativo a filmes produzidos em todo o mundo é a página intitulada *Internet Movie Database* (www.imdb.com).

¹⁵ Existe uma infinidade de sítios na internet contendo informações sobre cultura homossexual. No entanto, a página da [Planet Out Corporation](http://PlanetOut.com) possui uma parte dedicada a filmes com temáticas relacionadas ao universo de gays, lésbicas e transgêneros, na seção [PopcornQ Movies](#).

geral, procuro analisar o filme em sua unidade, para daí estabelecer os diálogos que vão para além do interior da obra, o que também não seria possível com uma relação muito extensa. Assim, e na medida em que os quatro primeiros critérios de seleção ainda mantêm muito amplo o número de filmes que poderiam formar o corpus desta pesquisa, eu incluo um quinto elemento que, dada a sua natureza extremamente subjetiva, dificilmente poderíamos qualificar como criterioso na seleção de filmes. Vamos a eles.

a) *Ter tido contato com a obra*: talvez seja o critério mais objetivo de todos, e também o mais óbvio, na medida em que é muito difícil falar sobre o que não se conhece. No entanto, alguns dos filmes passaram a fazer parte da redação deste texto, antes mesmo que eu pudesse assisti-los. É o caso, por exemplo, do filme argentino, *Um ano sem amor (Un año sin amor)*, sobre o qual havia lido uma crítica em um periódico de Buenos Aires em 2005 e do qual alguns amigos haviam descrito algumas cenas, mas que só pude assistir quando o filme foi exibido em um festival de cinema em São Paulo, em outubro de 2006. Certamente, isso cria expectativas sobre o filme que interferem no modo como ele é assistido e analisado.

Outro aspecto importante no que diz respeito ao contato com a obra tem a ver com o momento da recepção do filme. Como referi no início deste capítulo, faz parte do que se entende por aparato cinematográfico a recepção da obra em uma sala escura, diante de uma tela branca e com dimensões específicas. Ainda que tenha assistido a quase todos os filmes dessa maneira, meu contato posterior com as obras se deu por meio da gravação digital dessas películas. Além disso, há filmes que foram feitos exclusivamente para o formato compacto da televisão, como é o caso de *Angels in America*. Isto define características particulares na sua produção e distribuição, de modo que a relação do espectador com a obra se orienta mais por um apelo publicitário para a compra do disco digital, e menos para a compra do ingresso, o que, certamente, tem implicações na relação que o espectador estabelece com o filme.

b) *Conteúdo narrativo*: na escolha dos filmes, privilegiei aqueles que em cujas narrativas estivessem presentes de forma destacada as questões relacionadas à AIDS ou ao universo temático desta pesquisa (corporeidade e modos de subjetivação). Na descrição dos filmes (ver capítulos 3 e 4), ficará evidente ao

leitor que a AIDS é personagem principal ou de destaque na maioria das obras. No entanto, merecem menção já aqui alguns títulos, nos quais esse critério não é óbvio ou sequer é levado em consideração. Um desses, como já comentei, é o filme *O Homem Elefante*. Ainda que se postule, na mais radical acepção bakhtiniana, que toda obra é um enunciado aberto, dizer que esse filme trata dos modos de subjetivação corporal é, no mínimo, negar qualquer traço de autoria e intencionalidade na feitura do filme. Que esse e outros filmes tenham relação com o universo temático desta pesquisa é uma conclusão que só não será apressada se eu conseguir convencer o leitor que de fato (ou “de imaginário”, pois é disto que este texto trata) existe a possibilidade de diálogo, ou que o diálogo estabelecido é plausível. Mesmo tendo como referência teórica que a linguagem tem uma dimensão dialógica (construcionista) e que os sentidos são polissêmicos, há que se tomar o cuidado de não se perder no relativismo absoluto. E isso não porque não comungo com as teorias de cunho relativista, mas simplesmente porque não quero criar a impressão que os filmes aqui citados são meramente ilustrativos ou decorativos. A presença deles neste trabalho, pelo menos na minha intenção, é de fundamental importância, pois eles dão consistência ao que se diz sobre eles, na medida em que um enunciado (o que se diz sobre os filmes) tem mais força quando ele guarda alguma relação íntima com o referente, ou seja, que não seja um comentário totalmente extrínseco ao filme.

Há um critério que poderíamos derivar desta discussão, que ainda se refere ao conteúdo temático ou narrativo dos filmes. Grande parte dos filmes que retratam personagens com AIDS tem como protagonistas, em geral, homens que fazem sexo com homens. Como comento no capítulo seguinte, os filmes narrativos ainda são poucos sensíveis a outros tipos de vulnerabilidade com relação ao HIV, e insistem em representar casos de transmissão do HIV por meio do contato sexual entre homens. Desse modo, os filmes que discuto no capítulo final são esses que estabelecem relações entre AIDS e homossexualidade, pois, dado que minha dissertação de mestrado versou sobre relações amorosas entre homens (PASSARELLI, 1998), tenho maior familiaridade com esse universo temático e, portanto, me sinto em melhores condições de estabelecer articulações entre os temas da AIDS, sexualidade e corpo.

c) *Ano de produção*: Tomando por base que os primeiros casos de AIDS foram divulgados nos Estados Unidos da América em 1981, procurei por filmes que abrangessem este período de 25 anos (de 1981 a 2006), para os filmes cuja temática central era a experiência com a doença. Alguns filmes aqui utilizados não se referem de modo explícito à epidemia de AIDS, mas, mantive a preocupação de que eles fossem produções realizadas neste marco temporal, para ver de que modo eles podem dialogar com filmes sobre AIDS. Trata-se, basicamente, do filme *O tempo que resta*, produção francesa que retrata um personagem (homossexual) vivendo com câncer. A única exceção, neste caso, seria o filme de David Lynch que, como referi, foi produzido em 1980.

d) *Ser um filme narrativo de longa-metragem*: entende-se por filme narrativo aquela obra de conteúdo ficcional que procure contar uma história. Mesmo que o arcabouço teórico desta pesquisa pontue que a distinção entre ficção e realidade seja muito tênue – relembro aqui a argumentação de Certeau, no início deste capítulo, sobre a escrita da história –, a justificativa para a eleição deste critério encontra-se na necessidade de ter uma relativa homogeneidade formal entre os diferentes filmes analisados, o que os recortes temático e temporal não permitiriam. Como me interessam as continuidades e descontinuidades dos diferentes enunciados sobre a epidemia ao longo de vinte e cinco anos, os conteúdos presentes nos filmes são por demais heterogêneos e, desse modo, já se constituem em variáveis que por si mesmas já demandam análises complexas. Os filmes documentários e, portanto, não ficcionais, exigiriam outros referenciais analíticos, na medida em que, mesmo que também constituam um tipo de narrativa, são produzidos com finalidades que extrapolam o entretenimento. Não quero dizer que filmes ficcionais são mero passatempo e que não seja possível entreter-se com documentários, pois isto seria o mesmo que afirmar que todo este meu trabalho não passou de divertimento. Admito que me diverti bastante, mas, apenas postulo que a produção de um documentário pede ao espectador um estado de atenção distinto da obra ficcional e, como a relação que se estabelece entre o espectador e o filme – ainda que o único espectador que me interesse aqui sou eu mesmo – é o espaço no qual eu posso falar dos enunciados sobre a AIDS, na contemplação de um filme não ficcional cria-se um espaço de outra ordem, mesmo que preche de imaginação.

Isto é o que vemos em alguns filmes aqui citados, como é o caso de *Meu Querido Companheiro*, *Filadélfia*, *E a Vida Continua*, *Carandiru*, *Cazuza* e até mesmo *Paciente Zero*. Esses filmes baseiam-se em personalidades e fatos existentes, mas, ao se “travestir” em ficção, com personagens interpretados por atores e com um enredo que não se pretende fiel aos acontecimentos retratados, convidam o espectador a transitar em um terreno por excelência imaginário, e, mesmo que se anuncie, em alguns casos, que determinado filme foi “baseado em fatos reais”, tais obras têm mais força que documentários para estimular em nós a impressão de irrealidade, ou, como referi acima na citação de Borges feita por Foucault sobre a enciclopédia chinesa, criar espaços imaginários no qual possamos ordenar as coisas e produzir sentidos.

e) *Empatia*: o corpus de filmes que são discutidos neste texto foi, em grande medida, definido a partir da minha afinidade com essa ou aquela produção. Embora reconhecendo a subjetividade de tal critério, sinto-me no dever de explicitá-lo, pois, se, como venho insistindo neste capítulo, a análise se dá sobre esse espaço imaginário que existe entre a obra e o espectador, ele só é possível se ocorre o estabelecimento de uma empatia com o objeto fílmico. No entanto, esta não se traduz, simplesmente, na afirmação peremptória de uma estima ou de uma rejeição. Há filmes que, no momento em que foram assistidos na sala escura do cinema, tiveram um impacto forte sobre mim, mas que se perdeu quando do contato intermediado pela gravação digital, na tela da televisão. Com outros percorri o caminho inverso, isto é, não me senti muito impressionado no primeiro contato, mas que, ao reassisti-los ou escutar comentários de outras pessoas sobre eles, pude olhá-los com outros olhos. Embora pareça uma descrição óbvia, o que este critério revela é que, para considerar uma determinada produção parte do corpus deste projeto, tive que ter contatos repetidos, mas nunca iguais, com todos os filmes aqui analisados. Assim, a empatia (bem como o seu reverso, a antipatia) é o que me levava a voltar várias vezes ao filme, registrando impressões, transcrevendo diálogos, observando e destacando determinados aspectos da cenografia, da trilha sonora, dos movimentos de câmera. Esse tipo de contato é o que me permitiu a elaboração do que denomino “comentários” sobre as obras, que não são transcrições dos filmes, nem tampouco sinopses pessoais dos enredos. Tal como um diário de campo, esses textos (ou hipertextos, na medida em que são abertos e refratários a alterações após cada contato com o objeto fílmico) que

escrevi sobre cada um dos filmes constituem o material sobre o qual me debruço para a atividade analítica.

Este é apenas um dos modos de se apropriar da imagem fílmica. Há autores (e escolas) que preferem manter a materialidade do objeto fílmico e, conseqüentemente, o processo de análise se constitui, em alguns casos, na produção de um outro filme. De qualquer modo, o que pretendo discutir aqui é sobre o texto que se produz a partir de um texto que, por sua vez, é uma produção a partir de imagens. Como indiquei anteriormente, a diegese é um dos aspectos do objeto fílmico que permite esta superposição de discursos, de enunciados. Se ela é a composição e, ao mesmo tempo, a expressão de um espaço onde interagem os imaginários da produção (do diretor, dos atores, do filme, enfim) e do espectador, a contemplação da obra é, como já vimos em Bakhtin, também um processo de autoria, uma ação efetiva de construção de personagens. Por sua vez, os personagens não são objetos que simplesmente se dão à visão, mas, ao se fazerem vistos (lidos), oferecem ao espectador/leitor o excedente de visão que lhe faculta acesso ao que de si não consegue tomar consciência de forma autônoma e solitária. Portanto, o texto que se interpõe entre o espectador (eu) e o filme é, tal como o romance em Bakhtin, uma obra escrita por mim e pelo próprio filme.

Percebo que estou de volta ao início deste trabalho, quando apresentava a reflexão de Bakhtin sobre as relações entre autor e personagem na obra literária. E lá escrevia que, segundo o autor russo, o apagamento amoroso do autor é condição essencial para que se crie um ambiente ficcional que dêem forma e consistência às vivências do personagem. Em outros momentos de seu texto, Bakhtin define esse distanciamento do autor em relação ao personagem como uma compreensão simpática que o primeiro deve ter em relação ao segundo. A empatia (ou o amor estético) é a postura que permite ao autor dar acabamento estético ao todo do personagem, conferindo a este autonomia em relação ao próprio autor. Assim, esses textos que se interpõem entre o espectador e o filme, que constituem a matéria prima da análise que aqui apresento, só foram possíveis na medida em que se estabeleceu um sentimento de empatia entre eles. O amor pelos filmes (PASSARELLI, 1999) é, deste modo e ao mesmo tempo, categoria e condição de análise, pois é a partir dele que se abre um espaço representacional no qual se

escutam as vozes e os silêncios das pessoas que vivem com AIDS, fazendo emergir, tal como propõe Amorim, um conhecimento sobre o humano.

4

Imagens de Uma Epidemia

“AIDS does not exist apart from the practices that conceptualize it, represent it, and respond to it. We know AIDS only in and through those practices. This assertion does not contest the existence of viruses, antibodies, infections, or transmissions routes. Least of all does it contest the reality of illness, suffering, and death. What it does contest is the notion that there is an underlying reality of AIDS, on which are constructed the representations, or the culture, or the politics of AIDS. If we recognize that AIDS exists only in and through these constructions, then the hope is that we can also recognize the imperative to know them, analyze them, and wrest control of them¹”.

CRIMP, 2002: 28.

¹ “AIDS não existe separada das práticas que a conceituam, representam-na, respondem a ela. Nós somente conhecemos a AIDS nessas e por meio dessas práticas. Esta afirmação não contesta a existência de vírus, anticorpos, infecções ou rotas de transmissão. Contesta menos ainda a realidade da doença, do sofrimento e da morte. O que ela de fato contesta é a noção de que existe uma realidade fundamental da AIDS, sobre a qual são construídas as representações, ou a cultura, ou as políticas da AIDS. Se nós reconhecemos que a AIDS existe somente nessas e por meio dessas representações, então a esperança é que nós também possamos reconhecer a necessidade de conhecê-las, analisá-las e deter o controle sobre elas” (tradução minha).

Em *AIDS e suas Metáforas*, Susan Sontag (1989) retoma algumas questões já por ela discutidas em *A Doença e Suas Metáforas*, cujo foco era a experiência de pessoas com câncer. Talvez porque escrito em um momento no qual ainda muito pouco se sabia sobre a história natural da AIDS², o ensaio de Sontag apresenta algumas incorreções do ponto de vista do conhecimento clínico que hoje se tem sobre a doença. Ele também subestima a magnitude do impacto da epidemia em países em desenvolvimento, ainda que alerte para o crescimento do número de casos nos países africanos. De qualquer modo, o pequeno livro de Sontag talvez tenha sido um dos primeiros escritos sobre a epidemia que abordam a doença desde a perspectiva das ciências humanas, trazendo alguma luz para o impacto social da epidemia e as representações construídas em torno da doença.

No entanto, ainda que seja um dos primeiros ensaios dessa natureza, sem dúvida, não é um caso isolado. Há uma grande produção bibliográfica, dentro e fora dos círculos acadêmicos, que elaboram análises e discursos sobre a epidemia, descritos e proferidos por estudiosos, ativistas, pesquisadores e especialistas que não são de formação médica ou para-médica. Assim, é possível encontrar estudos e ensaios que versam desde os impactos psicossociais e econômicos da epidemia de AIDS em determinados grupos populacionais e em países em desenvolvimento (GALVÃO, 2000; PARKER, 2000; PASSARELLI et al., 2003), passando por temas mais corriqueiros com relação aos modos de prevenção, sexualidade e uso de drogas (PIMENTA et al., 2002), chegando até à complexidade das discussões sobre acesso às terapias existentes e às novas tecnologias de tratamento e prevenção (mais especificamente, vacinas e microbicidas).

Essa participação de ativistas e especialistas de outros campos do conhecimento que não das ciências médicas na produção de saberes sobre uma doença reflete a organização da resposta à epidemia em termos globais. Nesse sentido, a obra de Jonathan Mann, o primeiro coordenador do então Programa Global de AIDS da Organização Mundial de Saúde, entre 1986 e 1990, de formação médica na área de epidemiologia, teve um impacto significativo na forma de se pensar a epidemia, ao revisitar os conceitos epidemiológicos de risco

² A publicação nos EUA data de 1988, isto é, sete anos após a divulgação dos primeiros casos

e vulnerabilidade e resgatar-lhes uma dimensão para além das análises probabilísticas. Ao definir três níveis de vulnerabilidade (o individual, o social ou coletivo e o programático), Mann e colaboradores (1993) reconhecem que os discursos e as políticas de enfrentamento à epidemia não são exclusividade de médicos ou profissionais do setor saúde. Para os autores, uma efetiva resposta só se faz possível se o conhecimento sobre a doença e suas formas de prevenção seja produzido e disseminado pelas pessoas, grupos e comunidades que por ela são, direta ou indiretamente, afetados.

Provavelmente, além de contribuir para o enriquecimento do conhecimento que se constrói com relação à epidemia, essa interdisciplinaridade define diferentes lugares de enunciação e, por conseguinte, distintos enunciados sobre a experiência com a doença. Esses podem, por um lado, apresentar estratégias eficazes para que as pessoas afetadas superem as dificuldades inerentes à infecção pelo HIV e ao adoecimento, ou, de outro, perpetuar estigmas e preconceitos com relação à doença e aos estilos de vida a ela relacionados.

“Representations of AIDS at every level – in the media, in the science, in the cultural assumptions manifest in the effects of institutional process – are multiple and discontinuous. (...) Representations of AIDS seem inadequate, even sinister, carriers of the deep, unconscious political anxieties that inhabit the terrain which those who engage with the epidemic must negotiate daily. (...) We must use the inadequate metaphors available to construct a cultural space from which those people most affected in the epidemic, as well as those observing its radical ruptures from afar, can make sense of HIV and AIDS and make the necessary personal and social choices and resistances³” (PATTON, 1990: 1-2).

Minha trajetória nesta pesquisa tem como um dos seus objetivos identificar em que medida os enunciados, representações e metáforas construídas sobre a epidemia da infecção pelo HIV, no campo das artes visuais (isto é, cinema e filme, especificamente) podem, como refere Patton, auxiliar as pessoas afetadas, direta ou indiretamente, pela epidemia a produzir sentidos sobre a AIDS que lhes permitam fazer escolhas saudáveis e oferecer resistência às condições que geram

³ *“Representações da AIDS em todos os níveis – na mídia, na ciência, nas suposições culturais que se manifestam nos efeitos dos processos institucionais – são múltiplas e descontínuas. (...) Representações da AIDS parecem portadores inadequados, até mesmo sinistros, das profundas e inconscientes ansiedades políticas que habitam o terreno com o qual aqueles que se engajam com a epidemia devem negociar diariamente. (...) Nós devemos usar as metáforas inadequadas disponíveis para construir um espaço cultural a partir do qual aquelas pessoas mais afetadas na epidemia, assim como aquelas que observam de fora suas rupturas radicais, possam dar sentido ao HIV e à AIDS, e fazer as necessárias escolhas e resistências, pessoais e sociais” (tradução minha).*

vulnerabilidade e adoecimento. Com uma perspectiva mais aguçada do que Sontag, certamente por ter uma forte inserção no ativismo contra a AIDS, Patton também focaliza as representações criadas em torno da doença, com o intuito de analisar a forma como se organiza a resposta à epidemia no interior das comunidades. Ela alerta para os riscos que os processos de institucionalização dessa resposta acarretam na reificação das pessoas afetadas, amalgamadas nas confusas noções de grupo de risco ou população-alvo, que subvertem o conceito de comunidade.

“Any framework offered for understanding ‘the AIDS epidemic’ is laden with historical references and assumptions which relate our lived experience to particular social institutions. (...) As different as each of these narrative frames is, they all suggest that the most important aspects of AIDS are larger than any particular human body and require extraordinary responses which may range from heightened concern for ethics and humanitarianism, to the cynical withholding of treatment and information⁴” (PATTON, 1990: 2).

Ao acentuar seu foco para a experiência subjetiva do viver com AIDS, Patton não menospreza a força e o impacto das representações coletivas criadas em torno da doença. Ao contrário, sua discussão sobre a institucionalização da AIDS tem como um de seus objetivos denunciar que os embates políticos relacionados, por exemplo, com as representações sobre grupo de risco e identidades minoritárias são orientados por relações de poder, que visam a manutenção de determinados benefícios (financiamento de projetos, por exemplo) para instituições também pré-determinadas, o que a autora denomina por indústrias da AIDS. Nesse sentido, uma das representações que Patton problematiza, e que também já havia sido assinalada por Sontag, é aquela que busca criar a imagem de que a AIDS é uma emergência:

“Afirma-se que o que está em jogo é a sobrevivência da nação, da sociedade civilizada, do próprio mundo – tradicionais justificativas para a repressão (Numa emergência, tornam-se necessárias ‘medidas drásticas’, etc.). É precisamente esse o efeito da retórica fim-do-mundo provocada pela AIDS. Mas há algo mais: ela propõe uma contemplação estóica da catástrofe, que acaba entorpecendo a consciência” (SONTAG, 1989: 101).

⁴ *“Qualquer marco oferecido para entender ‘a epidemia de AIDS’ está carregado de referências e suposições históricas, que relacionam nossas experiências vividas a instituições sociais particulares. (...) Quão diferente seja cada um desses marcos narrativos, todos eles sugerem que os aspectos mais importantes da AIDS são maiores que qualquer corpo humano em particular, e requerem respostas extraordinárias que podem variar desde as mais altas preocupações com a ética e o humanitarismo, até a cínica manutenção do tratamento e da informação” (tradução minha).*

E em Patton, lemos:

“Once an emergency is declared (or an epidemic named), medical and public policies shift from coping with the individual problems and rights of particular people, to protecting and aiding people by class, and always along the fault line of whose lives are most valued. Thus, it is important to step back and ask, who declared this an emergency, and for whom, and who benefits from operating under these rules? (...) The need to find solid ground, something to hang on to, makes discussions of the symbolic landscape of AIDS seem unimportant and even anxiety-producing⁵” (PATTON, 1990: 107).

Este estudo insere-se, portanto, nessa tentativa de, segundo Sontag, desmistificar certas representações sobre a epidemia ou, segundo Patton, recolocar a dimensão simbólica da AIDS, a fim de abrir espaço coletivo para a produção de sentidos sobre a doença que desentorpeçam a consciência (Sontag) ou coloquem em foco a subjetividade das pessoas que vivem com AIDS (Patton). Para tanto, as produções culturais – no presente caso, filmes – que tematizam as experiências de indivíduos e grupos com a doença enunciam tanto as amarras e os confinamentos a que os corpos são submetidos, como também as possíveis estratégias de enfrentamento na direção de novas inserções dos sujeitos dentro e fora do contexto da epidemia, a zona de guerra, como sugere Patton:

“Underlying the practical aspects of life in this war zone is a sense of living in another reality, a sense of alienation from ‘ordinary life’ that obscures the ways in which complex social and cultural attitudes insistently construct the domain of AIDS as unreal in order to contain the fears about sexuality and about death. (...) Teaching the films, the plays, and stories that have emerged from the affected communities can help bridge the gap between the reality of the war zone and the reality outside it⁶” (PATTON, 1990: 108).

A produção de imagens sobre a epidemia permite não somente diminuir o estranhamento com relação à experiência da doença, como também consegue nomear o que para muitos, afetados ou não, é vivido como acontecimento em

⁵ *“Uma vez que uma emergência é decretada (ou uma epidemia é nomeada), políticas médicas e públicas passam do enfrentamento dos problemas individuais e dos direitos de grupos particulares, para a proteção e assistência às populações por classe, e sempre alinhadas no contorno da responsabilidade de quais vidas são mais valiosas. Então, é importante retroceder e questionar: quem decretou isso uma emergência, e para quem e quem se beneficia da operacionalização sobre essas regras? (...) A necessidade de encontrar um terreno sólido, algo em que se apoiar, faz com que as discussões sobre o panorama simbólico da AIDS pareçam sem importância e até geradoras de ansiedade”* (tradução minha).

⁶ *“Fundamentar os aspectos práticos da vida nessa zona de guerra é uma sensação de viver em outra realidade, uma sensação de alienação da ‘vida comum’ que obscurece os caminhos nos quais complexas atitudes sociais e culturais insistentemente constroem o domínio da AIDS como irreal, a fim de represar os medos com relação à sexualidade e à morte. (...) Ensinar os filmes, as peças e histórias que emergiram das comunidades afetadas pode ajudar a diminuir a lacuna entre a realidade da zona de guerra e a realidade fora dela”* (tradução minha).

estado bruto, refratário à representação. Ao comentar a exposição que artistas canadenses do grupo *General Idea* realizaram no Museu de Arte Moderna de São Francisco em 1993, com o tema *Fin de Siècle*, Jeffrey Weeks refere que essas obras reforçam o que já havia sido cristalizado no imaginário sobre a epidemia: os vínculos entre amor e morte. Mas, ao mesmo tempo em que tais imagens acentuam no espectador o sentimento de catástrofe e luto, também têm a capacidade de atualizar a esperança e a solidariedade:

*“But naming the danger is also an act of hope, the General Idea’s image appears to be suggesting. For the circulation of the imagery of AIDS, pursuing the global circulation of the virus, is a process of giving voice, placing and challenge, and therefore of recuperation”*⁷ (WEEKS, 1995: 157).

Não são raros os artistas e estudiosos do campo da arte que incluíram a AIDS como foco de seu trabalho, seja de modo testemunhal e biográfico, seja buscando trajetórias de reflexão e de comentário. Embora não muito extensa, há uma significativa produção acadêmica sobre a forma como a epidemia de AIDS vem sendo abordada pelas artes (MILLER, 1992), tanto na literatura (BESSA, 2002) como nas artes visuais, que é o caso que me interessa. Os primeiros trabalhos artísticos que retratavam temas relacionados à epidemia foram realizados por grupos e indivíduos que buscavam expressar suas próprias vivências com a doença, e foram apresentados em conferências internacionais, manifestações públicas, bem como em mostras de museus em grandes metrópoles. Segundo Miller, tal movimento tem relação com o impacto da epidemia entre artistas, o envolvimento desses com as questões relacionadas às mobilizações políticas em torno dos direitos das minorias sexuais, mas, principalmente, o fato de a doença ter atingido inicialmente, em países industrializados, indivíduos que estavam inseridos no meio acadêmico e universitário. Nesses locais, eles sofriam a influência das discussões pós-estruturalistas e da teoria crítica. Isso possibilitou que a produção artística desse período estivesse articulada a discursos políticos que também constituíam a base dos grupos ativistas de luta contra a AIDS.

“Crucial to the ideology of radical AIDS activism are the twin concepts of social marginalization and inferiorization developed by theorists in the arts and social sciences and expanded by politically active artists, influenced by critical theory. (...) As an institutional forum for utopian

⁷ *“Mas, a imagem da ‘General Idea’ parece sugerir que nomear o perigo é também um ato de esperança. Pois a circulação do imaginário sobre a AIDS, perseguindo a circulação global do vírus, é um processo de dar voz, situar e desafiar, e, conseqüentemente, de recuperação”* (tradução minha).

social transformations, the university has provided artists and activists with a common ground of liberationist consciousness where they have strengthened each other's resolve to confront the AIDS crisis by calling for a profound rethinking of social order and the operations of political power⁸ (MILLER, 1992: 5).

Especificamente no terreno da produção cinematográfica, como veremos adiante, encontramos autores como Derek Jarman (Grã-Bretanha), John Greyson (Canadá), Rosa Von Praunheim (Alemanha), Bill Sherwood e Steve McLean (EUA), entre outros, que realizam, em seus filmes, essas articulações entre o ativismo político e os debates acadêmicos que orientam a discussão sobre AIDS, sexualidade e contracultura. Eles são, em sua maioria, cineastas que pertencem ao chamado cinema independente, isto é, que trabalham fora dos grandes estúdios de produção e distribuição e que, portanto, possuem maior liberdade no que diz respeito à criação, mas, ao mesmo tempo, menor acesso a recursos e ao grande público. Na América Latina, destaco os trabalhos de Anahi Berneri (Argentina) e Hector Babenco (Brasil), ainda que este último não possa ser totalmente considerado dentro do que se entende por cinema independente ou alternativo.

No entanto, a maior parte das obras aqui apresentadas está inserida em contextos de produção menos alternativos, seguindo, pois, os cânones dos grandes estúdios e, desse modo, as exigências do mercado cinematográfico. Assim, alguns elementos influenciam o tipo de representação que se tem sobre a AIDS, quando comparadas com as imagens produzidas de forma mais autoral, como ocorre com os cineastas independentes. São estes, a escalação de nomes consagrados para a formação de elencos, a escolha de diretores que consigam aliar reputação em festivais e apelo de bilheteria e, conseqüentemente, estruturas e conteúdos narrativos que agradem ao gosto das grandes audiências e sejam bem recebidos pela crítica. Como pontua Douglas Crimp em seu ensaio sobre o ativismo cultural – isto é, a participação de ativistas na produção artística sobre AIDS –, as intervenções artísticas de pessoas politicamente envolvidas com o cotidiano da resposta à epidemia irão gerar imagens e representações muito distintas das obras e produtos realizados com a finalidade de atender o mercado cultural e do

⁸ “*Os conceitos gêmeos de marginalização social e inferiorização, desenvolvidos pelos teóricos da arte e das ciências sociais e expandidos por artistas politicamente engajados, influenciados pela teoria crítica, são cruciais para a ideologia do ativismo radical em AIDS. (...) Como um fórum institucional para as utópicas transformações sociais, a universidade tem provido artistas e ativistas de um terreno comum de consciência libertária, no qual eles têm fortalecido mutuamente sua determinação para confrontar a crise da AIDS, chamando por um profundo repensar da ordem social e das operações do poder político*” (tradução minha).

entretenimento. Assim, Crimp apóia-se em E. Ruby Rich, curador do Festival de Vídeo do Instituto de Filme Americano, para afirmar o papel do ativismo cultural na formação de um imaginário que sirva de contraponto às representações construídas pela indústria cultural hegemônica, ou *mainstream* cultural:

“To speak of sexuality and the body, and not to speak of AIDS, would be, well, obscene. At the same time, the peculiarly key role being played by the media in this scenario makes it urgent that counter-images and counter-rhetoric be created and articulated” (RICH apud CRIMP, 2002, 40).

O objetivo do presente capítulo é percorrer, junto com esses artistas, os caminhos abertos por suas imagens, para descrever os repertórios postos em circulação (para usar a metáfora de Weeks) a partir de suas narrativas sobre AIDS, o que me permitirá, no capítulo seguinte e conclusivo, situar os movimentos dos corpos nesses fluxos imaginários.

4.1. Os primeiros anos: pavor e compromisso

Já em 1982, quando ainda pouco se sabia sobre a epidemia de AIDS, um filme australiano (*The Clinic*¹⁰, de David Stevens) procurava retratar, de forma bem humorada, o cotidiano de um médico em uma clínica de atendimento ambulatorial para Doenças Sexualmente Transmissíveis, em Sidney. Aí, ele se depara com pacientes homossexuais acometidos de uma infinidade de sintomas relacionados a esses problemas de saúde, o que já se constitui um olhar muito diferenciado em relação ao modo de abordar o personagem homossexual no cinema. Certamente, a AIDS não é personagem nesse filme, e a ela não se faz nenhuma referência. Mas, de todo modo, apresenta a homossexualidade num contexto médico, mas não relacionado à psiquiatria ou à doença mental, como tem sido a tônica hollywoodiana desde os primórdios da sétima arte (ver RUSSO, 1987). Nesse ano, ainda não se sabia da etiologia da doença, nem tampouco havia sido feita uma caracterização do quadro clínico, que, então, era denominado GRID (Gay Related Infection Disease).

⁹ “Falar de sexualidade e do corpo e não falar de AIDS seria, bem, obscuro. Ao mesmo tempo, o peculiarmente papel chave desempenhado pela mídia nesse cenário torna urgente que sejam criadas e articuladas contra-imagens e contra-retóricas” (tradução minha)

¹⁰ Os títulos dos filmes serão apresentados em português, na forma como eles foram traduzidos para exibição em circuito comercial ou em festivais, seguidos de sua versão original. Nos casos dos filmes que não foram exibidos no Brasil, os títulos serão apresentados em sua língua original e a versão em inglês, quando for o caso, tal como ela aparece grafada nas páginas da internet que foram consultadas para a pesquisa de títulos.

As primeiras produções cinematográficas que retrataram a epidemia de AIDS datam de 1985. São, na sua grande maioria, filmes narrativos, cujos personagens centrais são homens que fazem sexo com homens, geralmente lidando com situações de discriminação por causa da doença e da homossexualidade, com os efeitos da enfermidade e com a morte. Também há um número considerável de documentários de curta e longa-metragem, geralmente focados na realidade das comunidades e pessoas afetadas e nas formas de enfrentamento à epidemia, bem como nas orientações sobre sexo mais seguro.

De 1985 a 1990, houve um número significativo de produções (tanto para o cinema como para a televisão) que tinha a AIDS como “protagonista” de histórias que versavam, em grande parte, sobre pacientes terminais, cuidados paliativos, homossexualidade e preconceito, conflitos familiares. São, em geral, narrativas convencionais, tais como aquelas que podemos assistir em novelas e seriados televisivos, nas quais não se vêem elaborados movimentos de câmera, nem fotografias arrojadas, com atores atuando de maneira realista e cotidiana. No entanto, alguns trabalhos procuravam retratar ou discutir sobre as formas de reação e enfrentamento à epidemia. Como exemplo disto, poderíamos relacionar a obra do diretor alemão Rosa von Praunheim, que realizou uma série de filmes sobre AIDS, formada pelos títulos *Um vírus sem moral* (*Ein virus kennt keine moral*, 1986), *Positivo* (*Positiv*, 1990) e *Silêncio = morte* (*Schweigen = tod*, 1990), entre outros (esses foram exibidos em festivais brasileiros). O primeiro desses títulos (*Um vírus sem moral*) é uma comédia musical, que trata com bastante sarcasmo e irreverência o discurso médico e das autoridades sobre a epidemia de AIDS. Os outros dois filmes já partem para uma linha mais documental (embora o trabalho de Von Praunheim seja sempre muito experimental) e coloca em primeiro plano depoimentos de pessoas vivendo com AIDS e de membros de grupos ativistas, como o A.C.T.-U.P. (AIDS Coalition To Unleash Power).

Cindy Patton discute o papel desse grupo militante na criação de discursos que sirvam como oposição ao processo de industrialização da AIDS e na importância do ativismo na constituição de enunciados sobre a epidemia que sirvam de contraponto ao discurso médico e governamental sobre a epidemia, debate também muito presente nos primeiros anos da resposta brasileira contra a

AIDS. O mote “silêncio = morte” foi difundido por membros dessa coalizão pelos muros de Nova York e, segundo o texto de Patton, denunciava, entre outros silêncios, a omissão da comunidade científica e do governo norte-americano no desenvolvimento de pesquisas sobre a doença e na proposição de políticas públicas efetivas. A frase vinha estampada em cartazes nos quais figurava um triângulo rosa, símbolo do movimento de luta pelos direitos civis de homossexuais, inspirado no emblema que identificava a homossexualidade dos detentos de campos de concentração nazistas, durante a segunda grande guerra. Patton observa que em seu primeiro contato com o cartaz divulgado pelo ACT-UP, ela teria confundido a palavra ‘silêncio’ (*silence*) com o termo ‘ciência’ (*science*) e comenta que os primeiros anos de ativismo contra a AIDS são fortemente inspirados e movidos por lideranças homossexuais, dado o impacto que essa doença teve sobre esse grupo (como discuto adiante), marcando uma forte oposição ao discurso acadêmico das ciências médicas, que associavam a difusão da doença aos estilos de vida homossexual, também considerados manifestações de desordens emocionais:

“Science, or rather, the governance of the political by scientific discourse, equals death for people living with HIV. Silence, or rather, educator’s failure to speak for fear of inciting the body to acts of pleasure that are now defined as ‘risks’, prevents specific classes of people from obtaining information – about safe sex and needle hygiene – that will save their lives. And this can only be described as death by disinformation”¹¹ (PATTON, 1990: 131).

A discussão dessa autora, portanto, centra-se na interferência do governo na gestão das esferas pública e privada, que marcou grande parte do debate sobre a resposta social à AIDS, muito orientado pelas análises foucaultianas sobre o que ele chama de *biopolítica*. De um lado, figuravam os comportamentos considerados pela epidemiologia como arriscados, perigosos e, de outro, a necessidade de afirmação de minorias sexuais, sobre as quais se colava o rótulo do grupo de risco, no já velho e sofrido estigma da homossexualidade. Assim, os discursos de grupos como ACT-UP, criticamente duros e impiedosos com relação ao ostracismo da comunidade homossexual que a AIDS só vem a exacerbar,

¹¹ *“Ciência, ou melhor, o governo do político pelo discurso científico, é igual à morte para as pessoas vivendo com HIV. Silêncio, ou melhor, a falha do educador em falar por medo de incitar o corpo a atos de prazer que agora são definidos como ‘riscos’, previne que estratos específicos da população obtenham informações – sobre sexo seguro e esterilização de seringas – que salvarão as suas vidas. E isto somente pode ser descrito como morte por desinformação”* (tradução minha).

tentam fazer oposição aos discursos médicos e governamentais (e também de outras organizações da sociedade civil, de caráter mais assistencial). Estes buscam fugir ao embate político, por meio de uma retórica que insiste na tecnicidade e na medicalização do enfrentamento da doença.

*“The discourse of AIDS is perceived to be a more technical and medical than that of homosexuality, requiring the authority of traditional, neutral experts. Because discussions of AIDS are so medicalized and have a veil of objectivity, it has become more comfortable for many people to talk about AIDS than to discuss about homosexuality directly”*¹² (PATTON, 1990: 111).

Embora grande parte dos filmes sobre AIDS esteja relacionada com narrativas sobre a homossexualidade, em certa medida essas produções não contradizem a tese de Patton. O que se vê, de um modo geral, são indivíduos desesperados, buscando respostas para entender o que se passa a sua volta, com seus parceiros ou consigo próprio, mas que dificilmente conseguem ir além da descrição dos fatos e estabelecer uma reflexão mais aprofundada sobre os sentidos da homossexualidade em uma cultura heterossexual e, explícita ou implicitamente, homofóbica. *Meu querido companheiro* (*Longtime companion*, de 1990), do diretor Norman Rene, leva às telas, de modo ficcional, a história verídica de homossexuais residentes em Nova Iorque no início dos anos 80, na qual alguns começam a apresentar sintomas de uma doença então desconhecida. Na divulgação do filme, alardeou-se que ele era a primeira produção de um grande estúdio a focar a epidemia desde a perspectiva da própria comunidade homossexual. Mas, o que vemos desfilar diante de nossos olhos é um conjunto de dramas pessoais e de casais, cujo sentimento de pertinência a uma comunidade mais ampla parece se diluir diante do medo do contágio. Isto se dá devido à desinformação sobre as formas de transmissão e ao receio de ser visto como portador de um mal que está intimamente associado à promiscuidade sexual e a uma forma de afetividade sobre a qual pesam sanções sociais severas.

Mesmo com uma preocupação mais documental, essa mistura entre ficção e realidade também está presente no filme de Roger Spottiswoode, *E a vida continua* (*And the band played on*, de 1993). A produção é baseada no livro

¹² “O discurso da AIDS é professado como sendo mais técnico e médico que o da homossexualidade, requerendo a autoridade dos especialistas tradicionais, neutros. Porque as discussões da AIDS são tão medicalizadas e têm um véu de objetividade, tem se tornado mais confortável para muitas pessoas falar sobre AIDS do que discutir homossexualidade diretamente” (tradução minha).

homônimo do jornalista Randy Shilts, morto em decorrência da AIDS em 1994. O filme tem como pano de fundo os primeiros anos da epidemia (os anos 80), e o pânico na comunidade homossexual diante da doença e da ausência de respostas governamentais. Nesse cenário, o filme narra a celeuma envolvendo os pesquisadores Robert Gallo, dos Estados Unidos e Luc Montagnier, da França, na descoberta do vírus transmissor da AIDS, o HIV. Esse filme contou com a participação de artistas consagrados dos grandes estúdios de Hollywood, que doaram seus cachês em prol das pesquisas em AIDS (nos papéis centrais, Mathew Modine e Allan Alda e em papéis secundários, Angelica Houston, Richard Gere e Ian McKellen).

Ainda que essas produções sejam realizadas a partir da participação de homossexuais e pessoas com AIDS, seja na elaboração do roteiro, seja na direção e mesmo no elenco, elas não conseguem superar o tom objetivo e medicalizante dos discursos sobre a AIDS, que são proferidos dentro e fora dos meios acadêmicos e médicos, como refere Cindy Patton e como comenta Bart Beaty em sua análise sobre *Meu querido companheiro*:

“By effacing its methods of production and denying its status as a value-laden construct or text, ‘Longtime Companion’ betrays its realist assumption that an artistic representation of the ‘the Truth’ (in this case, the triumph of the human spirit over AIDS) will only please its viewers if they can accept it as an ‘evident reality’¹³” (BEATY, in MILLER, 1993: 112-3).

De que forma a realidade de homossexuais vivendo com AIDS, no contexto de uma sociedade sexista e homofóbica, pode ser considerada evidente? Como vimos insistindo neste trabalho e que a crítica de Beaty parece reafirmar, a relação entre filme e espectador é caracterizada, mesmo na fruição de documentários, pela emergência de um espaço representacional que só vê na realidade o seu caráter de ilusão. Dito de outro modo, é próprio do cinema (e de qualquer arte) desconfiar das evidências e, ao perseguir a realidade, ou, ao tentar reproduzir o real, o criador só acentua o fosso entre o olhar e a evidência. A imagem será sempre simulacro e, ainda que não seja engano, também não é a realidade. Até as crianças que se encantam com os desenhos animados (ou

¹³ “Ao camuflar seus métodos de produção e ao negar seu status como construto ou texto carregado de valores, ‘Meu querido companheiro’ trai sua suposição realista que uma representação artística da ‘Verdade’ (nesse caso, o triunfo do espírito humano sobre a AIDS) agradará somente seus espectadores se eles puderem aceitá-la como uma ‘realidade evidente’” (tradução minha).

principalmente elas) “sabem” disso. Assim, as intenções realistas de Norman Rene, como nos sugere Beaty, acabam por desvincular não somente o espectador, mas, o que é mais grave, na sua opinião, os próprios personagens da história que é contada.

“As a progressive text, (the film) sets out to represent the lives and destinies of individuals within the ‘gay community’ during the 1980s as if their collective history during the AIDS crisis was simply virological extension of the marginalization and inferiorization of gay people since the destruction of Sodom¹⁴” (BEATY, in MILLER, 1993: 114).

A partir de então, a discussão de Beaty não difere muito dos argumentos que Douglas Crimp desenvolve sobre as velhas moralidades que as representações sobre AIDS vêm reforçar, como discuto adiante. Assim, ao eleger como protagonistas de sua narrativa homens brancos, de classe média alta, que só conseguem encontrar proteção contra a infecção pelo HIV no estabelecimento de relações monogâmicas, Norman Rene parece reafirmar o que os discursos oficiais insistem sobre a epidemia: essa é uma doença causada não por um vírus, mas por um desregramento sexual, por um estilo de vida que é interpretado como uma má conduta, por um desvio de personalidade que se expressa na escolha equivocada de objetos de desejo.

A desconfiança com relação às pretensões realistas de um autor também serve de mote às críticas que Douglas Crimp desfere ao texto jornalístico de Randy Shilts, sobre o qual o roteiro do filme *E a vida continua* foi realizado. Ao adotar os paradigmas epidemiológicos para a compreensão e explicação dos fatos que constituem a história da AIDS nos anos 80, Shilts, na visão de Crimp, desconsidera o embate político que serve de contexto, por exemplo, ao fechamento das saunas em São Francisco. Ao fazê-lo, mesmo que as autoridades sanitárias estejam preocupadas com a interrupção da cadeia de transmissão da AIDS, na realidade elas reafirmam a necessidade de isolar sujeitos infectados para “salvar” os saudáveis e diminuem a importância e o papel das práticas de sexo seguro na prevenção dos riscos de infecção pelo HIV. Volto a este ponto adiante.

Mas antes, gostaria de destacar duas outras produções norte-americanas, realizadas por cineastas independentes, que fogem das estereotípias assinaladas

¹⁴ *“Como um texto progressivo, (o filme) acaba por representar as vidas e destinos de indivíduos da ‘comunidade gay’ durante os anos 80, como se sua história coletiva durante a crise da AIDS fosse simplesmente uma extensão viral da marginalização e inferiorização dos gays desde a destruição de Sodoma” (tradução minha).*

por Beaty e Crimp em *Meu querido companheiro* e em *E a vida continua*, respectivamente. Refiro-me a *Parting Glances*, (1986), de Bill Sherwood e *Postcards From America*, (1992) de David McLean¹⁵.

Na primeira, vemos um jovem casal homossexual, preparando-se para partida de um dos parceiros, que irá trabalhar em outro país. Michael está ansioso com a viagem de Robert e não consegue se concentrar nos textos que precisa entregar, enquanto prepara uma festa surpresa de despedida. Além disso, Michael cuida de um ex-amante, Nick, que se encontra doente. Não há nada na caracterização do personagem de Nick que nos faça perceber que, de fato, ele está doente de AIDS. Apenas sabemos disso por meio dos diálogos que ele estabelece com Michael. Há uma aura de mistério e revelação que envolve a doença de Nick. Ele se sente um predestinado e, na relação com os amigos, Nick questiona os comportamentos e valores que ele considera burgueses. É o que ocorre na festa de despedida, na qual os olhares de adeus (*parting glances*) servem de mote para reavivar o passado dos personagens, o que faz com que os convivas se sintam incomodados com a presença de Nick. A estabilidade da relação entre Michael e Robert, portanto, é colocada em cheque, na medida em que os valores calcados no amor romântico não dão conta de coexistir com outras formas de amor, como a amizade e as aventuras extraconjugais. Mas, o final do filme re-estabelece a ordem: Robert desiste de sua viagem, por não querer ficar longe do namorado e Nick retorna à clausura de seu apartamento.

Já em *Postcards from America*, como referi na introdução, encontramos uma narrativa menos linear. Em tom biográfico, o filme entremeia diversos momentos da vida de David Wojnarowicz: a infância ao lado de um pai violento e alcoólatra e uma mãe submissa, a adolescência vivida na prostituição e nas drogas, a idade adulta, com parceiros ocasionais, conquistados em postos de beira de estrada, e a experiência da morte do parceiro, em decorrência da AIDS. O que parece conferir unidade a esses momentos é um sentimento de raiva diante da hostilidade que David sente nas relações que estabelece com seus pais e com seus parceiros sexuais. O adulto David irá encontrar alívio para as agressões do pai na infância e para a violência dos atos sexuais praticados com seus “clientes” na

¹⁵ Como esses filmes não foram exibidos no circuito brasileiro, nem em festivais nacionais, mantenho os seus títulos no original. Meu acesso a eles foi exclusivamente por meio de gravações digitais, e deles fui informado, inicialmente, em pesquisas sobre o tema pela Internet.

adolescência, nas suas incursões ao interior dos Estados Unidos da América, na paisagem desértica onde ele se perde na velocidade dos carros e no prazer das drogas, em busca do que ele chama de *speed*¹⁶.

Essas duas produções, como referi, destoam de grande parte das produções cinematográficas norte-americanas sobre AIDS e homossexualidade, na medida em que buscam oferecer ao espectador imagens que vão além das comportadas referências à experiência sexual entre homens, como vimos em *Meu querido companheiro* e como veremos a seguir na discussão que Crimp faz do filme *Filadélfia*. Por outro lado, as imagens que elas produzem sobre a experiência com a AIDS serão muito distintas; ainda que mantenham as dimensões do sofrimento e da morte que marcam grande parte das narrativas sobre o tema, a doença aqui parece integrar-se ao cotidiano dos personagens sem fazer alarde, algo que pede por uma significação que, todavia, não está alijada do contexto no qual as personagens circulam. E, desse modo, os corpos doentes não serão mais mostrados em sua desfiguração, mas por meio de suas possibilidades afetivas, engajados com outros corpos. Retomo essa discussão no capítulo seguinte.

4.2. A vida não é filme: a AIDS na cultura de massa

No ano de 1993, duas outras produções, que também partiram de fatos e personagens reais para levar às telas o impacto da epidemia de AIDS, conseguiram, cada qual em seu circuito de distribuição, conquistar o mercado e o reconhecimento do público e da crítica.

Paciente Zero (Zero Patience, 1993), produção canadense de John Greyson, é o primeiro grande sucesso do cinema independente a tratar do tema da AIDS. Trata-se de uma comédia musical que retrata os anos “após a morte” do comissário de bordo canadense, que, nos anais da epidemiologia norte-americana, teria sido o paciente zero. Em *E a vida continua*, temos várias cenas sobre a investigação epidemiológica em cima desse caso. No filme de Greyson, o comissário, já falecido, volta ao mundo dos mortais para saber sobre as causas de sua morte. Nesse retorno, ele envolve-se, sexual e afetivamente, com o diretor do museu de história natural de Toronto, que é nada mais, nada menos, o pesquisador do século XIX, Sir Richard Burton, que, em uma de suas numerosas expedições, teria descoberto o elixir da vida eterna, e que agora está empenhado em descobrir

¹⁶ *Speed*, em inglês, refere-se tanto à velocidade como às sensações proporcionadas pelo uso de drogas.

as causas da AIDS. Essa história surreal é contada de forma humorada e sarcástica, como um libelo contra a falta de empenho da comunidade científica na descoberta de perspectivas terapêuticas para os doentes e retrata a “impaciência” (daí o título em inglês) com relação à inação dos governos e à intolerância em relação aos homossexuais e aos pacientes de AIDS.

Mas, é com *Filadélfia* (*Philadelphia*, 1993), de Jonathan Demme, que a AIDS vai conquistar o seu reconhecimento na chamada indústria cinematográfica de Hollywood. Com essa produção, também baseada em fatos reais, Tom Hanks ganhou inúmeros prêmios como melhor ator, entre eles, o Oscar da Academia Cinematográfica de Hollywood, o Globo de Ouro da crítica norte-americana e o Urso de Prata do Festival Internacional de Berlim. Ele é o protagonista do filme, que viveu o papel do advogado que move uma ação contra seus empregadores que o demitiram, alegando discriminação pelo fato de ser homossexual e paciente de AIDS. Além disso, o filme recebeu outras premiações e indicações na categoria direção e roteiro, em importantes festivais e instituições cinematográficas internacionais. Cercado de polêmicas levantadas por ativistas gays e por militantes que atuam no campo da AIDS, o filme *Filadélfia* conseguiu cativar platéias do mundo todo, colocando em primeiro plano, talvez com um glamour exagerado e fantasioso, as lutas de um homossexual com AIDS contra a intolerância social.

Discutirei no próximo capítulo o modo como se articulam as imagens oferecidas por esses filmes com determinados imaginários sobre o corpo e os estigmas que se criam em torno da sexualidade e da doença. Para o momento, no entanto, interessa-me refletir sobre os tipos de representações que são produzidas segundo diferentes contextos de produção, como já havia sugerido no início deste capítulo, junto com Douglas Crimp. Assim, recorro ao modo como a Escola de Frankfurt problematizou o papel da indústria cultural no processo de alienação das massas.

Quando do lançamento de *Filadélfia*, ativistas de AIDS e do movimento homossexual protestaram contra o que eles chamaram de idealização da homossexualidade e sua conformação aos ditames hegemônicos da heterossexualidade. De fato, o personagem Andrew, vivido por Tom Hanks, mantém um relacionamento estável com o personagem de Antonio Banderas,

Miguel, e a aceitação desse relacionamento e da própria doença de Andrew pela família deste pode parecer um modo de lidar com a homossexualidade e com a AIDS muito desvinculado da experiência concreta observada no cotidiano. Referindo que o filme de Jonathan Demme perpetua visões moralistas sobre a sexualidade de homens que fazem sexo com homens, Crimp comenta:

“Why do I feel betrayed by this sequence? For one thing: if love is love and it doesn’t matter if you’re straight or gay, I want to know why Jonathan Demme didn’t show Andy getting into bed with his boyfriend Miguel as Callas continued to sing. (...) So whose subjectivity is represented here, anyway? The answer, of course, is that it’s the subjectivity of the spectator, constructed by Demme’s film as straight and unaffected by AIDS. (...) To make his point, though, Demme has to forsake the subjectivity he begins by representing as so fascinating, so different, so incomprehensible, but as nevertheless supposedly also laying claim to the universal¹⁷” (CRIMP, 2002: 254).

O que essa crítica de Crimp revela, e, desse modo, alinha-se com o que grande parte do movimento homossexual reclamou em relação à *Filadélfia*, é que esse filme, realizado com o financiamento de um grande estúdio cinematográfico norte-americano, destina-se a grandes audiências, e, assim, exige a necessidade de retorno de investimentos e geração de lucros. Isto é, o filme foi feito para vender ingressos, entre outras coisas, e, nesse sentido, tendo como protagonista um homossexual com AIDS, torna-se necessário “adequar” esse personagem a fim de torná-lo palatável para o gosto massificado das platéias, e não somente para outros homossexuais com AIDS. Já o filme de Greyson, produzido de forma independente, não tem as mesmas preocupações que os produtores de *Filadélfia*. E aí vamos assistir homens trocando beijos e carícias íntimas e até um inusitado diálogo entre dois ânus, além de, do ponto de vista narrativo, encontrarmos uma estória contada de modo não linear.

Mas, também o protagonista de *Paciente Zero* é um homossexual com AIDS e também mantém um relacionamento, não muito estável, com outro homem. No entanto, trata-se aqui da relação entre dois espectros: um deles já

¹⁷ *“Por que eu me sinto traído por essa seqüência? Por uma razão: se amor é amor e não interessa se alguém é gay ou heterossexual, eu quero saber por que Jonathan Demme não mostrou Andy indo para a cama com seu namorado, Miguel, enquanto Callas continuava a cantar. (...) Então, de quem são as subjetividades aí representadas, afinal? A resposta, obviamente, é que é a subjetividade do espectador, construída pelo filme de Demme como sendo heterossexual e não afetada pela AIDS. (...) No entanto, para estabelecer sua posição, Demme tem que renunciar à subjetividade que ele começa a representar como sendo tão fascinante, tão diferente, tão incompreensível, mas, ao mesmo tempo, como supostamente relacionada ao universal”* (tradução minha).

morreu e retorna para saber as causas de sua morte e o outro vive há mais de um século, por ter tomado o elixir da vida eterna. Facilmente concluimos que os processos de identificação com esses personagens, ainda que possíveis, são muito mais difíceis de serem estabelecidos com um grande número de pessoas.

Não se afirma aqui que não há nenhum grau de liberdade no processo de criação de uma obra produzida no âmbito de um grande estúdio, quando a comparamos com produções mais alternativas. Também estas estão sujeitas às condicionantes de determinados mercados, como é o caso do público de filmes de arte ou de autor. O que coloco como questão são as representações construídas sobre um mesmo tema, quando essas estão direcionadas para um público menos específico, como é o caso de *Filadélfia*, ou quando são exibidas para audiências bem determinadas, como no filme de Greyson.

Nesta acepção, os grandes estúdios, portanto, constituem, no dizer de Adorno e Horkheimer, os avatares de um capitalismo de mercado, operando num capitalismo do tipo monopolista e, desse modo, cumprem com o propósito de produzir cultura para as massas, fazendo da arte um produto de consumo, despida de reflexividade. Assim, a indústria cultural nada mais é que um ramo da atividade econômica, organizado em moldes industriais e comandado por conglomerados típicos do capitalismo monopolista. Como esses autores desenvolvem no texto sobre a *Dialética do Esclarecimento*, o caos cultural que vivemos nos dias atuais não é decorrente da derrocada da religião e de outros resquícios pré-capitalistas, que estruturavam as relações sociais. No lugar deles, erigiu-se um sistema de cooptação ideológica: a indústria cultural, que compreende o cinema, o rádio, a música, as revistas ilustradas, a televisão, entre outras medias. A civilização de massa caracteriza-se pela indiferenciação e toda a sua produção cultural é tratada como negócio. A indústria cultural, por meio de suas tecnologias de reprodução, procede a uma generalização do que se entende por bem ou produto cultural, restando ao indivíduo, agora tornado consumidor, poucas possibilidades de escolha e de modos de expressão autônomos. A arte que se produzia a partir da noção de autonomia é substituída pela indústria calcada na técnica e nos métodos de reprodução, sendo que o poder centraliza-se nas mãos dos poucos detentores de tais métodos, restando à maioria somente a possibilidade de alienação: “a racionalidade técnica hoje é a racionalidade do próprio domínio,

é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena” (DUARTE, 2003: 170). Os produtos culturais acabam por reforçar a lógica dominante, igualando as necessidades ao mesmo tempo em que cria a ilusão de individualidade por meio da descoberta dos talentos e do incentivo ao consumo. Do meio da massa despontam singularidades que nada mais são o reflexo de um público que se tornou incapaz de eleger seus modelos, e que por isso mesmo são facilmente assimilados pelas platéias.

A tecnologia oferecerá o aparato para a ampla difusão dos produtos gerados nesse contexto, subordinando, técnica e financeiramente, a indústria cultural aos setores industriais dominantes, isto é, aqueles que produzem tecnologia. Desse modo, a indústria cultural esquematiza e padroniza, por meio do aparato tecnológico da reprodução, não somente a forma de uma determinada expressão, mas também o seu conteúdo, repetindo os mesmos temas e enredos. A expressão dessa esquematização pode ser vista na previsibilidade dos produtos culturais dessa indústria, ao contrário de uma arte que era autônoma em relação ao lucro, ao mercado e à necessidade de nos conformar a todos ao *status quo*. Na arte tradicional, o particular atua como o elemento imprevisto, mas que guarda relações com o todo (universal): *“uma expressão autônoma, da revolta contra a organização”* (DUARTE, 2003: 174). A indústria cultural vai minar tanto a parte como o todo – o particular técnico, o efeito e o aniquilamento da arte como transgressão – uniformizando-os e padronizando-os em esquematismos que interpretam a realidade para os consumidores.

Além de eliminar as conexões entre o todo e suas partes, a arte produzida pela indústria cultural abole as fronteiras entre a vida cotidiana e a mercadoria cultural, tornando-os equivalentes para o consumidor. Assim, há uma eliminação da separação existente entre a percepção de uma determinada obra e o mundo empírico, como se houvesse uma continuidade na fruição da obra e a vivência cotidiana. O cinema sonoro, desde a década de 20, é o exemplo mais evidente desse fenômeno:

“A vida, tendencialmente, não deve mais poder se distinguir do filme. Enquanto este, separando de fato o teatro ilusionista, não deixa à fantasia e ao pensamento dos espectadores qualquer dimensão na qual possam – sempre no âmbito da obra cinematográfica, mas desvinculados de seus dados puros – se mover e se ampliar por conta própria sem que percam o fio e, ao mesmo tempo, exercita as próprias vítimas em identificá-lo com a realidade. A atrofia da imaginação e da

espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem necessidade de ser explicada em termos psicológicos” (DUARTE, 2003: 175).

Isto é, o empobrecimento da imaginação dos consumidores culturais se explica na forma como tais produtos são concebidos, ou seja, de modo a não permitir o exercício da razão ou da fantasia, pois, para perceber os produtos, os consumidores precisam lidar com os códigos gerados pelo aparato tecnológico, tais como o enredo, a fotografia e a montagem.

Provavelmente, a análise dos autores da *Dialética do Esclarecimento* não faria distinção entre um filme produzido fora ou dentro dos grandes estúdios. Para eles, o cinema é um bloco indistinto, jogado na vala comum da indústria cultural e, desse modo, qualquer filme seria parte do projeto de alienação das massas, executado pelas classes dominantes. Que o cinema reproduz ideologia, disto eu não discordo desses autores. No entanto, mesmo dentro dos mais tradicionais cânones hollywoodianos, e mais ainda, em contextos alternativos de produção ou, no dizer de Crimp, no ativismo cultural, creio que há possibilidade de se fazer ver não somente a reprodução do real, mas, as imagens que poderiam fazer contraponto a ele.

Em seu célebre texto sobre o cinema, Benjamin (2000b) faz uma oposição entre o valor de culto e o valor de exibição de uma obra de arte, e refere que o cinema acaba por operar, por meio das técnicas de reprodutibilidade que o caracterizam, a *desritualização* da obra da arte, permitindo outra ordem de fruição por parte das massas. Desse modo, o cinema, ao destituir a obra de arte de sua aura, ou autenticidade, subverte, segundo Benjamin, a própria função da arte, agora mais orientada pelo valor de exibição, do que pelo de culto: *“Mais, dès que le critère d’authenticité n’est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l’art se trouve bouleversée. Au lieu de se reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique: la politique”*¹⁸ (BENJAMIN, 2000b: 282). Essa outra forma de práxis, ainda segundo o autor, se estabelece graças aos elementos que constituem a fabricação (produção) de um filme e, aqui, Benjamin faz uma reflexão sobre o dualismo que existe entre a realidade e a aparência, que marca parte considerável dos estudos sobre o cinema. O aparato cinematográfico precisa deformar a realidade para dela retirar o estranhamento que o próprio

¹⁸ *“Mas, desde quando o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística, toda a função da arte se vê subvertida. Em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre outra forma de prática: a política”* (tradução minha).

aparato opera. “*Dépouillée de ce qu’y ajoutent les appareils, la réalité est ici la plus artificielle que l’on puisse imaginer et, au pays de la technique, le spectacle de la réalité immédiate s’est transformé en fleur bleu introuvable*”¹⁹ (BENJAMIN, 2000b: 299). Isso terá conseqüências na forma como o público se relaciona com o filme e, contrapondo-se a autores que vêem no cinema uma forma elevada de gerar alienação, Benjamin refere que o cinema aprofunda as possibilidades de percepção das massas, não somente pela magnitude que os objetos são apresentados na tela, mas por seu caráter de fruição coletiva. Assim, segundo o autor, ainda que seja produzido para entreter e divertir, o cinema não faz distinção, do ponto de vista do espectador, entre fruição e crítica. E, nessa acepção, a arte se politiza: “*Ce que caractérise le cinéma n’est pas seulement la manière dont l’homme se présente à l’appareil de prise de vues, c’est aussi la façon dont il se représente, grâce a cet appareil, le monde qui l’entoure*”²⁰ (BENJAMIN, 2000b: 303).

Essa é uma das premissas deste trabalho, no qual postulo que a própria condição de aprisionamento dos corpos (lembro da imagem que utilizei acima, do corpo grudado à poltrona da sala de cinema) pode se constituir no seu reverso. Ou, dito de outro modo, ao enquadrar corpos, o cinema nos enquadra a nós mesmos, e, desse modo, nos oferece um olhar sobre nossa clausura. Cabe a nós escolhermos, e temos condições para isso, se queremos ou não usar as chaves para abrir os cadeados ou atar ainda mais as cordas, mais ou menos frouxas, da imaginação.

Assim, se *Filadélfia* tem um olhar idealizado sobre a homossexualidade e a AIDS, ainda que isso nos desagrade, essas são narrativas possíveis e, sua assimilação passiva ou a revolta contra elas constituir-se-ão em outras possibilidades narrativas que permitem instaurar reflexividade em relação à obra. Além das perspectivas enunciativas que uma determinada obra estabelece, há o diálogo em que ela se engaja (ou é engajada pelo olhar do espectador) com outros filmes e, desse modo, permite também criar contrapontos. Do mesmo modo que a indústria cultural cinematográfica tem produtos do naipe conservador de

¹⁹ “*Despojada do que os aparelhos lhe acrescentam, a realidade aqui é a mais artificial que se possa imaginar e, no país da técnica, o espetáculo da realidade imediata se transformou em rara flor azul*” (tradução minha).

²⁰ “*O que caracteriza o cinema não é somente a maneira pela qual o homem se apresenta ao aparelho que lhe faz as tomadas, é também o modo pelo qual ele representa para si, graças ao aparelho, o mundo que o cerca*” (tradução minha).

Filadélfia, ela também abre brechas para que o *underground*²¹ possa emergir, permitindo ao espectador entrar em contato com outras enunciações sobre o mesmo tema, que não é repetição, mas diversidade, com a qual se é muito difícil conviver. É o que tento apresentar a seguir.

4.3. No aconchego de um lar pouco aconchegante

Assim como em *Filadélfia*, narrativas que procuram amenizar os conflitos e os dilemas dos homossexuais que vivem com AIDS, retirando tais experiências do contexto social e político no qual se dão os embates sobre as identidades sexuais e sobre o silêncio oficial que reina sobre a epidemia, parecem marcar a grande maioria dos filmes produzidos a partir de Hollywood. É o caso, por exemplo, de *Jeffrey: de caso com a vida* (*Jeffrey*, de 1995), adaptação feita para o cinema, pelo diretor Christopher Ashley, de peça de teatro homônima de Paul Rudnik (roteirista da versão cinematográfica), exibida no circuito da Broadway. Com a chamada “*Love is an adventure when one of you is sure... and the other is positive*”²², o filme retrata a história do personagem que dá título ao filme. Incomodado pelo medo de se infectar pelo HIV em relações sexuais, Jeffrey decide manter uma vida celibatária, até conhecer e apaixonar-se por um jovem atlético e bonito, mas, positivo para o HIV. No entanto, os conflitos do personagem central, mesmo quando se depara com a morte de um amigo, são abolidos da trama, por meio de uma narrativa que busca soluções humorísticas e números musicais, que irão sempre remeter o espectador a um universo de sonho e fantasia.

Por um lado, os subterfúgios do personagem central para evitar entrar em contato com a doença e a possibilidade de morte do parceiro são reforçados, do ponto de vista narrativo, pelo recurso aos números musicais ou aos chistes com relação ao amor e aos estilos de vida gay. Mas, de outro, tais subterfúgios se prestam também ao chiste e ao ridículo pelos outros personagens ou pelo próprio Jeffrey. Isso se expressa pelos comentários que são feitos dentro da própria

²¹ O termo *underground* (subterrâneo, em inglês) é utilizado para designar produções culturais que são realizadas e exibidas fora do *mainstream* do circuito cultural (galerias e exposições de renome, casas de espetáculos tradicionais, e grandes estúdios, no caso das artes plásticas, do teatro e do cinema, respectivamente). Também designa os estilos de vida de grupos específicos, tais como, homossexuais, negros, mulheres, adolescentes, entre outros, que contrastam com os ditames das classes dominantes.

²² “*O amor é uma aventura quando um de vocês está convicto,... e o outro é positivo*” (tradução minha). A frase joga com a ambigüidade da expressão “positivo” (*positive*), que pode designar “estar interessado” e, ao mesmo tempo, no contexto da AIDS, estar infectado pelo HIV.

narrativa. Quando Jeffrey e Stevie trocam seu primeiro beijo, mostrado em primeiro plano, a cena se congela, e vemos dois casais adolescentes em uma sala de cinema; enquanto as duas moças demonstram ternura com relação à cena que assistem (o beijo entre dois homens), seus namorados emitem exclamações de desaprovação e nojo. Em vários momentos, o próprio Jeffrey faz algum comentário sobre um acontecimento por ele vivido, dirigindo-se diretamente ao espectador (à câmera). E, ainda, o mais hilariante de todos os comentários vem por meio da personagem vivida por Sigourney Weaver, uma pastora evangélica, que conduz cultos/espetáculos, nos quais oferece conselhos aos crentes, no melhor estilo dos manuais de auto-ajuda. Ao tempo em que a religiosa e apresentadora ridiculariza os dramas e sofrimentos que lhe são narrados pelos fiéis, estes a idolatram mais e mais.

Mas, outras produções serão menos condescendentes com o espectador, expondo-o a narrativas que produzem outras identificações com os dramas existenciais que estão presentes na vida das pessoas que vivem com AIDS. Um forte exemplo disto é o filme francês *Noites Felinas* (*Les Nuits Fauves*, 1992), que Cyril Collard interpretou e dirigiu, a partir de seu próprio romance autobiográfico, de mesmo nome. Morto em 1993 em decorrência da AIDS, logo após receber o César de melhor filme francês por *Noites Felinas*, Collard narra, em seu romance e seu único filme, suas impressões sobre o fato de estar infectado pelo HIV, colocando foco na sua bissexualidade e nas relações amorosas com uma moça adolescente e um rapaz estrangeiro. Sem economizar palavras e imagens, o diretor questiona sobre a responsabilidade do sexo seguro, a dificuldade na revelação do status sorológico para os parceiros e amigos, a atração pelo sexo com desconhecidos, as ambigüidades da bissexualidade, e o próprio ato de criar a partir de experiências e vivências pessoais. Como nos mostra Gamba Júnior na análise que faz desse filme (GAMBA JÚNIOR, 2004), a obra de Collard (tanto o filme, como o seu romance), ao encenar sua própria experiência com a doença, aparece como possibilidade de criar trajetórias narrativas que produzam sentido ao desaparecimento e à morte do autor. Assim, Gamba Júnior retoma a perspectiva que orienta Bakhtin em sua reflexão sobre as relações entre o autor e o personagem da obra literária.

A mesma densidade narrativa também está presente em *Amor e Restos Humanos* (*De l'Amour et des Restes Humaines*, 1993), do diretor canadense Denys Arcand. Nessa produção, um ator desempregado que trabalha como garçom vive suas aventuras homoeróticas, em meio a um cenário urbano de desolação e violência. Personagens angustiados em busca de relações amorosas duradouras, mas que não conseguem passar de encontros sexuais esporádicos, engajam-se em situações nas quais se interrogam sobre o risco de infecção pelo HIV, procurando argumentos que justifiquem o não uso de proteção durante o ato sexual.

Tocando em temas polêmicos como a separação e o suicídio assistido, as primeiras cenas de *A Última Festa* (*It's My Party*, 1996), do diretor norte-americano Randal Kleiser, narram o encontro amoroso entre Nick e Brandon, que decidem partilhar uma vida em comum. Em uma ensolarada Califórnia, os dois amantes estabelecem uma relação de amizade e confiança, com efusivas trocas de afeto, apreço e sexo. Mas, nem bem os personagens são totalmente apresentados ao espectador, Nick começa a manifestar ausências e perda de memória de fatos recentes. Decide procurar um médico que constata a sua soropositividade para o HIV e seus exames revelam que o vírus da AIDS lesionou células de seu sistema nervoso central, com prognóstico devastador: Nick já está em fase adiantada da doença e o médico prevê que, em breve, o paciente estará em estado de demência mental irreversível. Brandon não se sente preparado para assistir Nick em sua doença, e recorda amigos do casal que morreram em condições que provavelmente configurarão o quadro de seu parceiro. Decide então abandoná-lo e inicia uma relação com outro rapaz. Angustiado por causa da separação e determinado a não passar pelos mesmos sofrimentos que seus amigos passaram antes de morrer, Nick reúne seus amigos e familiares para celebrar a sua morte, sendo que todos os convidados sabem que, terminada a festa, ele irá suicidar-se por meio da ingestão de tranqüilizantes, o que de fato vem a ocorrer na cena final.

Em 1994, outra produção também pouco conhecida no circuito brasileiro, pois ficou restrita a festivais de filmes com temática homossexual, oscila entre o humor e melodrama para trazer à cena as dificuldades de relacionamento entre pessoas com diferentes status sorológico (sorodiscordância). Refiro-me a *To die for/Heaven is a Drag*, do diretor inglês Peter Litten. Nesse filme, um

transformista, depois de morrer de AIDS, retorna ao meio dos vivos para poder exercitar uma das atividades que em vida lhe parecia muito difícil, que é controlar (e transformar num verdadeiro pesadelo) a agitada vida sexual de seu ex-parceiro, um jovem atlético e aventureiro.

O que essas produções têm em comum? Como também assistimos em *Philadelphia*, todas elas apresentam casais homossexuais (ou tentativa de estabelecer parcerias, estáveis ou não), nos quais um dos parceiros é portador do HIV (assintomático ou não) e o outro é soronegativo. Essas situações, denominadas por sorodiscordância, nos mostram, em primeiro lugar, a força do preconceito social sobre o portador de HIV/AIDS. A ameaça da rejeição e de não poder estabelecer uma relação estável é um sentimento que torna ainda mais difícil a revelação da soropositividade (PASSARELLI, 2002c). Ainda mais nos dias de hoje, quando o sexo e os discursos sobre a necessidade das relações amorosas desempenham um papel decisivo na constituição das identidades modernas.

O que esses filmes parecem revelar é o quanto o imaginário sobre a AIDS re-significou ou re-atualizou os sentidos produzidos sobre o amor e os ideais de conjugalidade que povoam o imaginário dos homens que amam e fazem sexo com outros homens (COSTA, 1992; WEEKS, 1995; PASSARELLI, 1998). Entre as peregrinações aos lugares de encontros sexuais anônimos (os passeios de Collard aos cais do Senna; as incursões aos quartos escuros das boates no filme de Arcand, as recordações de Andrew sobre suas idas aos cinemas pornográficos, em *Filadélfia*), muitas vezes vividas com frustração, e a constância dos leitos conjugais, ronda o fantasma de uma infecção que teria acontecido num momento de fraqueza, no qual falhou a percepção do risco, ou ele foi simplesmente negado. A infecção pelo HIV ressoa como a traição aos projetos do amor romântico. E os casais se perguntam: como esse vírus se imiscuiu em nossa relação?

Esses sentimentos e angústias serão explorados à exaustão em diversos filmes sobre o tema e também acabam por fazer parte da perversa equação que norteou grande parte das estratégias de (des)informação sobre a prevenção, como discute Crimp (2002) em seu provocativo ensaio *How to have promiscuity in an epidemic?*²³ A associação entre a transmissão do HIV e os estilos de vida homossexual, um eufemismo para promiscuidade e sexo sem limites, redundou na

²³ *Como manter promiscuidade em uma epidemia?* (tradução minha).

insistência para a redução do número de parceiros sexuais e o estabelecimento de parcerias monogâmicas após a realização do teste anti-HIV. Isto conferia um atestado de bons antecedentes sexuais, no caso de resultados não-reagentes, e tornava o sujeito “apto” a se envolver com outro sujeito também sabidamente soronegativo²⁴. Assim, os discursos que subjazem as estratégias de prevenção acentuam duas posições antagônicas. De um lado os culpados – os perigosos e promíscuos freqüentadores de saunas gays, quartos escuros, cinemas e parques de encontros homossexuais. Do outro, as vítimas – as parceiras dos bissexuais e dos usuários de drogas injetáveis, ou mesmo aqueles homossexuais que viviam a ilusão de que seus parceiros não tinham outras relações fora do lar, nem mesmo um passado sexual. E, nesse sentido, as práticas de sexo seguro e sua eficácia na prevenção do HIV são relegadas ao ostracismo: identificar os culpados (fazer o teste) e proteger os inocentes – esta acaba sendo a tônica dos discursos para evitar a AIDS. Ao comentar o espetáculo teatral de Larry Kramer, sobre homens gays que vivem com AIDS, Douglas Crimp escreve:

“Common sense, in Kramer’s view, is that gay men should stop having so much sex, that promiscuity kills. But this common sense is, of course, conventional moral wisdom: it is not safe sex, but monogamy that is the solution. The play’s message is therefore not merely reactionary, it is lethal, since monogamy per se provides no protection whatsoever against a virus that already have infected one partner in a relationship”²⁵
(CRIMP, 2002: 56).

Além de reificar a impossibilidade de convivência com pessoas infectadas, o que esses filmes parecem insistir, como grande parte do discurso de autoridades sanitárias, é que a AIDS é uma doença de homossexuais. Ainda que os dados epidemiológicos insinuem outras explicações. Por exemplo, a epidemia africana, muito maior em número de casos quando comparada com países industrializados no ocidente, é eminentemente propagada por meio de relações heterossexuais. Ou, como vemos em algumas cidades dos Estados Unidos, como Nova Iorque, onde o número de infectados por meio do uso de drogas injetáveis seja maior que em

²⁴ Assim, não é de se estranhar que em 2005, o governo dos Estados Unidos busque implementar, nos países que recebem ajuda norte-americana para ações de controle da epidemia, por meio do que se conhece como PEPFAR (Presidential Emergency Plan For AIDS Relief) a política denominada ABC, termo utilizado para designar a promoção da abstinência (**A**bstinence), fidelidade (**B**e Faithful) e, quando essas duas falham, o uso do preservativo (**C**ondom).

²⁵ “*Senso comum, na visão de Kramer, é que homens gays deveriam parar de fazer tanto sexo, que promiscuidade mata. Mas esse senso comum é, obviamente, convencional sabedoria moral: a solução não é sexo seguro, mas, monogamia. Consequentemente, a mensagem não é meramente reacionária; ela é letal, dado que a monogamia ‘per se’ não provê proteção alguma contra um vírus que já infectou um parceiro em um relacionamento*” (tradução minha).

homossexuais. Mesmo assim persiste a relação de causa e efeito entre homossexualidade e AIDS. Como insiste Cindy Patton (1990), quase que a totalidade do conhecimento sobre sexo seguro e prevenção de AIDS foi produzida no âmbito das comunidades gays. Se isso pode ser interpretado como uma “boa” consequência da equivocada equação que equipara a epidemia com uma determinada orientação sexual, por outro lado cria um problema, do ponto de vista da saúde pública, quando outros grupos populacionais começam a ingressar nas estatísticas sobre a doença: o que se pode dizer aos jovens, aos usuários de drogas injetáveis e às mulheres para que se protejam da AIDS? Como auxiliá-los na percepção dos riscos de infecção, se esta está associada ao estilo de vida homossexual?

4.4. Extrapolando os grupos de risco

Por mais que também a AIDS tenha se globalizado e seja considerada um dos fatores que vêm reduzindo drasticamente a expectativa de vida dos habitantes do continente africano, grande parte dos filmes produzidos dentro e fora de Hollywood ainda irá tratá-la como uma parte inerente da cultura e da vida dos homens que fazem sexo com homens²⁶. Em filmes relativamente recentes, como *Por uma noite apenas* (*One night stand*, de Mike Figgs, 1997), *Corações apaixonados* (*Playing by Heart*, de Willard Carrol, 1998), *Antes que anoiteça* (*Before night falls*, de Julian Schnabel, 2000) e *As horas* (*The hours*, de Stephen Daldry, 2002), iremos nos deparar com homossexuais tendo que lidar com tratamentos e hospitais (invariavelmente, eles morrem), o que mostra que o cinema norte-americano ainda não absorveu as novas terapias, que existem desde 1996, embora esteja se tornando mais sensível para a questão da AIDS em mulheres, como podemos assistir em *Forrest Gump* (idem, de Robert Zemeckis,

²⁶ Na consulta realizada aos sítios da Internet especializados em cinema nos deparamos com algumas produções de países africanos, com narrativas de homens e mulheres vivendo com AIDS e curtas-metragens sobre uso de preservativo. No entanto, trata-se de uma produção pequena, se comparada ao cinema norte-americano e europeu e que, com muita dificuldade, chega a ser exibida em circuito brasileiro. No entanto, cabe destacar aqui o filme do consagrado diretor iraniano Abbas Kiarostami, “ABC África”, de 2001, que é um documentário sensível sobre crianças órfãs de AIDS em países da África Sub-saariana, e que foi exibido em alguns festivais brasileiros. O filme sul-africano *Totsi*, de 2005, recebeu prêmios em importantes festivais internacionais e tem previsão de estréia no circuito brasileiro em fevereiro de 2007, versa sobre um morador de um bairro suburbano e pobre de Johannesburg, que, ao furto de um carro, se vê às voltas com uma criança recém-nascida, que estava no interior do veículo. O filme retrata o cotidiano de pessoas com AIDS, familiares do personagem protagonista.

1994), *Somente elas* (*Boys on the side*, de Herbert Ross, 1995) e *O povo contra Larry Flynt* (*The people versus Larry Flynt*, de Milos Forman, 1996).

A produção francesa *Não se esqueça que você vai morrer* (*N'oublies pas que tu vas mourir*, de 1995) foi um dos primeiros filmes a tratar da AIDS fora dos domínios exclusivos da cultura homossexual e recebeu o prêmio da crítica de melhor direção no festival de Cannes de 1995. Escrito, dirigido e interpretado por Xavier Beauvois, o filme conta a história de Bennoit, um jovem que tenta de todas as maneiras se livrar de suas obrigações militares, até que, ao passar pela avaliação médica, é informado pelo serviço médico do exército francês, que ele é portador do HIV. A partir de então, a fim de entender o modo como isto pôde lhe acontecer, Bennoit passa a ter experiências com drogas e sexo (inclusive com outros homens, mesmo que até então ele só tenha se relacionado com mulheres), acirrando ainda mais seus conflitos. Acaba por encontrar uma jovem por quem se apaixona, mas o medo de infectá-la leva-o a desistir do romance e tornar-se voluntário das forças militares da ONU, para lutar nos conflitos da Europa Central (Bósnia), onde morre de forma quase suicida. Apesar da grande variedade de temas que o filme tenta abarcar, como se pode depreender deste breve resumo, esta produção ilustra o sentimento de revolta diante do diagnóstico de AIDS, por parte de uma pessoa que não se considerava dentro do que os especialistas chamavam de grupo de risco (no caso da AIDS: hemofílicos, homossexuais e usuários de drogas injetáveis).

Também a revolta é o sentimento manifesto por um homem heterossexual diante de seu diagnóstico, em uma produção norte-americana de 1994, intitulada *Companheiros de Quarto* (*Roommates*, de Allan Metzger). Nesse filme realizado para a televisão, temos o confronto entre um homossexual (Bill) e um heterossexual (Jim) que têm que dividir o mesmo quarto em um pensionato público para pessoas com AIDS. Embora o foco desse filme seja a relação de amizade que vai se construindo entre duas personalidades tão distintas como as de Bill e Jim, o enredo, repleto dos clichês narrativos de melodramas televisivos, diferencia-se drasticamente da saga do personagem criado por Xavier Beauvois: enquanto a revolta de Jim se transmuda em aceitação à homossexualidade de Bill e certa complacência e resignação em relação a sua própria doença, Bennoit parece não vislumbrar alternativa que não a autodestruição e o aniquilamento.

Mesmo que nessas duas produções não encontremos referência explícita ao modo de transmissão responsável pela infecção desses dois heterossexuais (Jim, em *Companheiros de Quarto* e Bennoit, em *Não se esqueça que você vai morrer*), a dupla AIDS+heterossexualidade quase sempre aparece acompanhada, nos filmes narrativos, de uma parceira eloqüente e irracional: as drogas. Com o advento da epidemia de AIDS, alguns filmes passaram a tratar o tema das drogas de forma que muitos consideram moralista, outros chamariam de realista. De qualquer modo, desde *Christiane F.*²⁷, quando se fala de drogas no cinema, nunca se fala de uma forma que não seja explícita e sempre relacionada ao universo de adolescentes. É o caso, por exemplo, de *Trainspotting* (idem, de Danny Boyle), produção inglesa de 1996. No entanto, é um filme que vai além do habitual circo dos horrores de jovens se picando e pessoas fazendo sexo indistintamente. Além de ter uma narrativa extremamente ágil, o filme conta com o mérito de não tomar posição contra ou a favor do uso de drogas, ao narrar a história de um adolescente que tenta deixar de tomar heroína, e passa a sofrer toda uma série de delírios e alucinações, decorrentes da síndrome de abstinência. Dentre os delírios, há divertidos shows televisivos de entrevistas, com questões sobre formas de transmissão do HIV e sua ação no organismo. A partir dessa situação, a história vai mostrando a rede de relações desse rapaz, onde encontramos mães adolescentes, traficantes, parentes, policiais e doentes de AIDS, em função do uso injetável de drogas.

Já o representante do cinema independente norte-americano *Kids* (1995) não vai lançar mão do sarcasmo e da ironia, que estão presentes no filme inglês, para mostrar um dia na vida de um grupo de adolescentes nova-iorquinos, envolvidos em sucessivas (e um tanto quanto monótonas) experiências sexuais e de uso de drogas e álcool. O diretor Larry Clark utiliza uma narrativa seca e quase documental, contando a busca de uma garota, que acabou de receber o resultado positivo de seu teste anti-HIV, pelo rapaz que a teria infectado, um adolescente que tem por prazeres injetar-se com heroína, embebedar-se de whiskey e manter relações sexuais com garotas virgens.

²⁷ Este filme alemão de 1981, que no Brasil recebeu o sugestivo título de “Christiane F., 13 anos, drogada e prostituída”, mostra de forma crua e realista a cena do uso da droga em Berlim, nos anos 70.

Se, por um lado, esses filmes nos mostram que a AIDS transpôs as barreiras dos estilos de vida homossexual, de outro, eles acentuam ainda mais a percepção de que a doença ainda pertence ao mundo do outro. Os homens que fazem sexo com muitos homens são substituídos por mulheres que não se conformam ao modelo hegemônico do casal heterossexual, mas têm estilos “alternativos”, como a *hippie* de *Forrest Gump*, ou a *junkie* de *Larry Flint*. Os usuários de drogas, mesmo na versão não moralizadora de *Trainspotting*, são jovens sem perspectivas de futuro, provenientes de famílias desagregadas, nas quais as relações entre pais e filhos se caracterizam por um mutismo crônico e recíproco. Os heterossexuais dos filmes de Beauvois e Metzger parecem flutuar num ambiente que não oferece âncora e, desse modo, não lhes dão referenciais para compreender de que modo essa doença passou a fazer parte de suas vidas. São *outsiders* dentro de suas casas, não porque há algo ou alguém que os expulse, mas, simplesmente, porque nada de seus próprios mundos lhes parece familiar.

Desse modo, mesmo que as campanhas dessa época insistam que a AIDS não tem uma cara específica e que todos estão sujeitos à infecção pelo HIV, os filmes em foco nos revelam algo diferente: à doença, ainda se colam as imagens do desajuste, se não mais da identidade sexual, agora é o dos valores. Novamente, como na caso da epidemia considerada gay, há um descompasso entre os fenômenos observados e suas possíveis causas. Se, no início da epidemia, era possível, a partir dos dados epidemiológicos disponíveis, falar de uma maior prevalência do HIV em homossexuais, no momento em que outros grupos passam a ser fortemente atingidos pela AIDS, há que se buscar quais as condições que determinam essas novas vulnerabilidades. Quanto aos homossexuais, a epidemiologia insistia nos estilos de vida específicos desse grupo, com ênfase na promiscuidade sexual. Agora, há um novo tipo de promiscuidade que se associa à sexual: a promiscuidade da ausência de valores. Por exemplo, em *Kids*, toda a narrativa é construída a fim de criar no espectador um sentimento de indignação, que faz com que até o mais progressista dos telespectadores se sinta admirado com tamanha falta de perspectiva, o que torna justificável, e até inevitável, a infecção pelo HIV. Nas últimas cenas, quando a jovem que procura o rapaz que a teria infectado termina por encontrá-lo no meio de um ato sexual com uma de suas amigas, a narrativa em tom de suspense nos incita a ver na personagem alguém que poderá interromper um delito, salvar a mocinha das garras do vilão. Mas, isso

não ocorre, e ela se entrega sexualmente a um outro rapaz, num estado que beira à sonolência e ao desamparo.

No entanto, como referi no primeiro capítulo, Costa (2004) nos convida a desconfiar dessa crise de valores, ou, pelo menos, não apostar todas as nossas fichas nela como explicação para o que assistimos nas telas e no nosso cotidiano:

“No presente, se tornou um lugar comum afirmar que o indivíduo vive uma crise de valores. Os críticos da modernidade sustentam que o processo de globalização econômica enfraqueceu as tradicionais instâncias doadoras de identidade, como a família, a religião, o trabalho, a idéia do Bem comum, etc. O indivíduo, liberado da pressão normativa destas instituições, viu-se levado a basear o sentimento de identidade em dois principais suportes, o narcisismo e o hedonismo” (COSTA, 2004: 185).

O autor propõe, então, refletir se os valores tradicionais ainda não têm um peso significativo na formação de nossas identidades, e, desse modo, apresentam-se com novas roupagens e outros significados. Assim, sua discussão centra-se na privatização das instâncias que outrora normatizavam a relação do sujeito com a sociedade:

“... essas instâncias não perderam toda a força normativa que tinham. Simplesmente,... foram ‘privatizadas’. Ou seja, deixaram de agir ‘institucionalmente’, por meio de regras impessoais e universais, para serem ativadas caso a caso, ponto por ponto” (COSTA, 2004: 189).

Os argumentos desse autor, aplicados a esta discussão sobre vulnerabilidades frente à infecção pelo HIV e os perfis epidemiológicos a elas associados, me levam a questionar sobre as respostas que são postas em marcha às diferentes representações que são criadas em torno da epidemia ao longo de sua trajetória e de sua expansão. Como discuti acima, quando a AIDS parecia restrita, pelo menos no âmbito do imaginário, aos homossexuais, praticamente não houve respostas positivas, a não ser por parte dos próprios afetados, que pudessem estabelecer políticas de saúde pública, sensíveis às realidades das comunidades homossexuais. Ao contrário, a epidemiologia, ao encarcerar (ou, se quisermos usar o termo que Costa toma emprestado de Luckmann, ‘privatizar’) a epidemia nos chamados grupos de risco, dificulta que as pessoas que não se sintam incluídas nesses grupos percebam a AIDS como uma questão que lhes diga respeito. Essa representação da AIDS como um problema do outro, ao invés de provocar uma reflexão sobre os determinantes comportamentais, sociais e estruturais da vulnerabilidade frente ao HIV, acaba por reforçar os estigmas com relação ao viver com AIDS, acirrando a dicotomia entre a inocência e a culpa, a

que me referi acima. Antes, tínhamos homossexuais que *mereceram* a AIDS por causa de seu peculiar e compulsivo (às vezes, repulsivo) comportamento sexual. Agora, pessoas sem eira nem beira, sem Deus nem família, sem pátria nem amor ao próximo, sem compromisso nem futuro, essas são os novos propagadores do mal. São, enfim, novos sujeitos para uma velha retórica.

“Since the beginning of the epidemic, we have been told that the ‘face of AIDS’ is changing. The epidemic’s first face-lift entailed convincing Americans that ‘anyone can get AIDS’ –the ‘face’ that was not marked queer, was in fact not marked at all. That face changed quickly: white, straight, Middle America never believed that its members could ‘get AIDS’, so the ‘everyone’ quickly transformed into ‘everyone but me’, making the face of AIDS, now represented through full bodies, more plural but also more concretely marked: black, brown, gay, prostitute²⁸” (PATTON, 2002: 130).

São esses os corpos enquadrados pelas narrativas sobre AIDS, como discuto no capítulo seguinte. E continuarão sendo os mesmos, nas produções mais recentes, corroborando a tese de Patton, de que a face da epidemia é mais constante do que variável. Além disso, o que os filmes sobre AIDS parecem enfatizar é que, a despeito de novos perfis epidemiológicos, as representações sobre a epidemia ainda iguala risco para o HIV com práticas homossexuais.

“O conceito ‘grupos de risco’ é um dos exemplos de como um episódio inicial – a identificação, nos Estados Unidos, dos primeiros casos de AIDS entre homens brancos, de classe média e gays – guiou as primeiras ações, ou falta de ação, de setores governamentais. Ao mesmo tempo, essa mesma identificação foi o que motivou grupos gays, não somente norte-americanos, a se engajarem na criação e na oferta de uma gama de respostas frente à epidemia. Hoje, nem a propalada pauperização – sobretudo olhando-se a realidade africana, ou a feminização da epidemia de HIV/AIDS, como apontado no caso brasileiro – conseguiu romper a identificação ‘homossexual, branco e de classe média e AIDS’ e diminuir os estereótipos e preconceitos daí decorrentes” (GALVÃO, 2000: 182).

A AIDS segue sendo a doença do outro, e cada novo traço no rosto das pessoas afetadas não faz outra coisa que afirmar o estigma, senão o da homossexualidade, o da drogadição, da instabilidade emocional e, na atualidade, da pobreza. O que poderia representar alguma alteração nesse perfil é a introdução

²⁸ *“Desde o começo da epidemia, nós temos ouvido que a ‘face da AIDS’ está mudando. A primeira face moldada da AIDS objetivou convencer americanos que ‘qualquer um podia pegar AIDS’ – a face que não estava marcada ‘homossexual’, não estava, de fato, marcada de modo algum. Essa face mudou rapidamente: a América branca, heterossexual, de classe média, nunca acreditou que seus membros pudessem pegar AIDS, então, o ‘qualquer um’ rapidamente transformou-se em ‘qualquer um, menos eu’, tornando a face da AIDS, agora representada por corpos inteiros, mais plural, mas, também, mais concretamente marcada: negra, mulata, gay, prostituta”* (tradução minha).

das novas terapias anti-retrovirais e seu impacto no cotidiano das pessoas que vivem com AIDS, mas, com raras exceções que apresento a seguir, esse ainda é um tema elidido nas atuais produções sobre AIDS.

4.5. Olhai por nós! O coquetel entra em cena

A partir do final da década de 90 e início da primeira década deste século, o cinema norte-americano parece se ocupar menos dos temas relacionados à AIDS, talvez porque já se vive o processo de banalização da epidemia. A AIDS parece fazer parte da rotina dos grandes centros urbanos e, desse modo, perde o seu apelo como chamariz narrativo. A exceção, como comento no próximo capítulo, seria *Angels in America*, produção para a televisão a partir de um consagrado texto teatral, exibido nos teatros da Broadway no início dos anos 90, com atores de renome, como Al Pacino, Meryl Streep e Emma Thompson. Talvez devido ao fato de que a ação de *Angels in America* transcorra durante os primeiros anos da epidemia (a estória encerra-se em 1990), não há significativa diferença entre as imagens aqui produzidas e aquelas que assistíamos nas produções de anos anteriores. As produções européia e latino-americana, no entanto, ainda continuam a apresentar imagens sobre a epidemia, com estórias e narrativas um pouco mais próximas do cotidiano das pessoas, embora não deixem de lado a irreverência e a transgressão que já assistíamos nas obras de Rosa Von Praunheim e Derek Jarman, ou a densidade dramática de um Cyrill Collard.

O universo dos transformistas e travestis é o cenário escolhido por Almodóvar para realizar o seu consagrado internacionalmente *Tudo sobre minha mãe* (*Todo sobre mi madre*, 1999). Com direito até a um caso de um recém nascido que se “cura” da AIDS, este outro melodrama de Almodóvar leva às telas a história de uma enfermeira que, após perder o filho adolescente em um acidente, parte em busca do pai da criança. Este é um travesti viciado em drogas que, em sua passagem por Barcelona, engravida uma noviça e lhe transmite o HIV. Este filme, que o próprio Almodóvar refere ser uma homenagem a todas as mulheres do mundo, parece retratar um universo de onde os homens foram excluídos (ou simplesmente não conseguem ter acesso), habitado exclusivamente por mulheres (ou homens que se portam – e se vestem - como elas), e daí retiram forças para enfrentar as adversidades, geralmente impostas pela opressão masculina. Dentre esses muitos reveses está o fantasma da morte e a infecção pelo HIV, aqui vivida

por uma jovem que, além de aspirar a uma vida religiosa, apaixonou-se por um travesti, com quem manteve uma única relação sexual. Bem, não podemos nos esquecer que estamos falando de um filme de Almodóvar.

Apesar de estar retratada de forma bem explícita nesse filme, não é a primeira vez que o diretor espanhol faz referências à epidemia em sua obra. Em *A lei do desejo (la ley del deseo, 1986)*, no primeiro encontro sexual entre os dois protagonistas, Pablo e Antonio, este faz diversas perguntas sobre o prévio comportamento sexual do parceiro, inquirindo sobre doenças sexualmente transmissíveis. Referindo nunca ter contraído nada, Pablo apaga a luz e a câmera focaliza um frasco com lubrificante íntimo, mas nenhuma referência ao uso de preservativo. Em *De Salto Alto (Tacones lejanos, de 1991)*, a mãe do protagonista é uma hipocondríaca, que vive acamada, e, num diálogo com o filho, após ler uma notícia no jornal sobre AIDS, decide fazer o teste anti-HIV, ao que o filho retruca que ela não tem motivos para se infectar, dado que não faz sexo com ninguém há anos. Em *Ata-me (Atame, 1990)*, um jovem vai buscar droga para a namorada que ele mantém como refém no apartamento dela e encontra-se com uma moça muito magra, com um semblante pálido, que lhe oferece sexo em troca de certa quantia de dinheiro. Como ele recusa, ela começa a baixar o preço, referindo que faz o desconto porque ela tem uma doença sexualmente transmissível. Em *Carne Trêmula (Carne tremula, 1997)*, assistimos a um jovem que, recém saído da prisão, tem intenções de manter relações sexuais com a mulher por quem está apaixonado e, para provar que não contraiu nada no cárcere, faz o teste anti-HIV para convencer sua parceira de que não há nada a temer.

Buscando desenvolver uma narrativa bem humorada, o filme francês *A viagem de Félix (Drôle de Félix, 2000)*, de Olivier Ducastel e Jean Martineau, é uma espécie de *road movie*²⁹ gay, que conta a história de um rapaz que parte em viagem pelo interior da França, em busca de seu pai, e no caminho vai se deparando com tipos bizarros, com quem não hesita em falar sobre sua homossexualidade, nem sobre sua soropositividade para o HIV. Na mochila de Félix, além de um punhado de roupas, estão presentes os remédios anti-retrovirais, que ele procura tomar nos horários certos. Esse talvez seja um dos primeiros longas-metragens produzidos para o cinema narrativo que coloca em cena, de

²⁹ Termo utilizado para designar filmes que retratam viagens terrestres.

forma bem evidente, a questão da adesão aos tratamentos e da vida com AIDS longe dos ambientes de hospitais e funerários. No início da narrativa, Félix vai ao serviço médico para saber de seu estado de saúde e retirar suas prescrições médicas. Na sala de espera, encontra-se com uma mulher, preocupada porque seu médico quer que ela passe a tomar dois medicamentos (biterapia) ao invés de um só (monoterapia). Félix comenta que ele já está em triterapia (isto é, fazendo uso constante de três medicamentos), e que essa mudança é uma tendência atual de tratamento. Nesse momento, outro paciente entra na conversa, e passa a comentar que ele está sob um esquema com cinco medicamentos. O que chama a atenção na cena é o tom corriqueiro do diálogo: embora o assunto em questão seja por demais estranho aos espectadores que não têm familiaridade com os esquemas de tratamentos anti-retrovirais, o modo trivial com que os personagens discutem o tema nos dá a impressão de que essa conversa poderia estar ocorrendo em qualquer lugar que não uma sala de espera de uma clínica médica, e que o assunto nos diz respeito, ou que podemos interagir com ele, de alguma forma.

Já o diretor argentino Anahi Berneri também irá falar sobre tratamentos anti-retrovirais, sem a mesma irreverência do filme francês. No filme *Um ano sem amor* (*Un año sin amor*, 2004), baseado no romance autobiográfico de Pablo Pérez, encontramos o próprio autor às voltas com anúncios publicitários para encontrar parceiros sexuais. Enquanto escreve seu diário, Pablo busca encontrar palavras que possam melhor descrever sua personalidade, de modo a torná-la atraente para um possível parceiro afetivo. Mas, há uma característica que Pablo tem dificuldades em expressar, que é a sua sorologia para o HIV. Como não recebe respostas ao seu anúncio, Pablo responde a outro, no qual se procura rapazes para relacionamentos sado-masoquistas. Passa, então, a frequentar sessões de sexo, mesclado com açoites, correntes, algemas e muito couro³⁰. Em meio a essa trama, Pablo tenta lidar com a piora em seu estado de saúde. Com evidências clínicas e laboratoriais que recomendam o início de terapia anti-retroviral, Pablo hesita em tomar medicamentos alopáticos, preferindo recorrer a tratamentos alternativos e uma boa alimentação. Mas, episódios recorrentes de pneumonia e a

³⁰ Leather (couro, em inglês) é o termo utilizado para designar homossexuais que se reúnem para encontros sexuais com práticas sado-masoquistas, e deve-se ao fato de que esses homens, em geral, se vestem com roupas feitas à base de couro.

possibilidade de uma tuberculose pulmonar fazem com que ele decida iniciar o tratamento com drogas combinadas, e seu estado de saúde evolui positivamente.

Sem focar na questão dos tratamentos, o filme espanhol *Cachorro* (*Cachorro*, 2004), do diretor Miguel Albaladejo, também irá retratar o universo de homossexuais com AIDS, que parecem conviver com a doença de forma menos conflituosa, ainda que sem fazer muito alarde sobre sua própria soropositividade. Nessa narrativa, Luiz, um dentista, acolhe seu sobrinho, Bernardo, em sua residência em Madri, pois a mãe da criança, sua irmã, viajará para a Índia com seu namorado. No entanto, ela e o namorado são presos por porte de drogas e não conseguem retornar para a Espanha, pois esse crime é considerado hediondo na Índia. O filme, então, narra o estreitamento dos vínculos afetivos entre o sobrinho e seu tio, estremecidos quando a avó paterna da criança resolve assumir a guarda do neto. Sob a ameaça de que ela irá revelar a soropositividade de Luiz para o Bernardo e para seus clientes, ele decide abdicar da guarda do menino, que reluta em separar-se do tio. A estória, então, assume certo tom melodramático, e Luiz passa a sofrer uma série de internações hospitalares em função de seu estado de saúde debilitado. Depois de alguns anos, e com a morte da avó, o agora adolescente Bernardo retorna ao convívio do tio.

Considerando que o mercado cinematográfico brasileiro sofreu uma grande expansão durante a década de 90, o que vem se consolidando nos últimos anos, não é de estranhar que a quantidade de produções brasileiras que tratam dos assuntos relacionados à epidemia seja menor quando comparada com a produção européia e norte-americana. No entanto, é um tema que começa a se fazer presente nas produções atuais, ainda que seja tocado de forma muito pontual, ou que não tenham uma relevância grande no conjunto do enredo. É o caso de *Amores*, que Domingos de Oliveira realizou em 1998. Em meio a conversas sobre relacionamentos amorosos e desilusões afetivas, Pedro, um bissexual recém chegado do exterior, tenta se envolver com Luíza, mas, sua soropositividade para o HIV e sua inclinação para outros homens dificultam o relacionamento. Ao final, Pedro consegue sua ‘realização’ afetiva, relacionando-se com outro homem, também portador de HIV. O que me chama a atenção nesse filme é a persistência de que a AIDS chega de fora (a AIDS é uma doença do outro, do estrangeiro) e

que pessoas soropositivas devem estar confinadas a relacionamentos com outras pessoas na mesma situação.

Também sem muito destaque, a AIDS aparece no filme de Rudi Lagemann, *Anjos do Sol*, produção de 2006. Essa narrativa baseada em fatos reais, retrata a prostituição infantil no norte e nordeste do Brasil. Encarceradas em um bordel de um vilarejo situado em região garimpeira, jovens adolescentes são obrigadas a manter relações sexuais em troca de “abrigo”. A visita de um agente de saúde revela que uma das adolescentes é portadora de HIV. O administrador do bordel, então, arruma um jeito de expulsar a menina do lugar (provavelmente assassinando-a, mas isso é apenas sugerido), o que enseja uma discussão sobre sexo seguro. Mesmo que seja óbvio encontrar em um filme sobre prostituição personagens com AIDS, é interessante notar que a personagem retratada nesse filme destaca-se das outras jovens. Nesse universo de adolescentes, ela tem uma aparência mais frágil e sua tez é excessivamente pálida. Isso faz com que, mesmo antes que o espectador seja informado sobre a sua doença, ele possa pressentir que sobre ela pesa uma espécie de infortúnio, dado o enquadramento do personagem e o olhar dos outros personagens sobre ela.

Duas outras recentes produções brasileiras tiveram uma repercussão maior junto ao grande público, dentro e fora do país, e trouxeram para a cena a forma como a epidemia vem se manifestando dentro de contextos bem distintos. O filme *Cazuza* (2004), de Sandra Werneck, é baseado no livro de Lucinha Araújo, no qual ela narra a sua relação com o filho, um famoso cantor de Rock dos anos 80, falecido em função da AIDS em 1990. Ao ter sua foto divulgada na capa de uma revista de grande circulação, na qual se via um jovem Cazuza abatido e incrivelmente magro, o artista passou a virar sinônimo de AIDS. O outro filme, também baseado em fatos reais, retrata a epidemia no ambiente prisional. É o caso de *Carandiru* (2002), de Hector Babenco, que, a partir do livro do médico Drauzio Varela (*Estação Carandiru*) sobre histórias de presidiários que também envolviam pacientes com AIDS, faz um painel, que oscila entre o horror e o lirismo, da interface entre a doença e as condições humilhantes e violentas a que os detentos estão submetidos no cárcere. Nesse cenário macabro, retratando os dias que antecederam a invasão de policiais e o massacre de 111 presos, circulam travestis, usuários de drogas, fanáticos religiosos e pessoas comuns, que passam a

problematizar suas situações de vida e saúde com a chegada de um médico ao presídio.

Ainda que não seja um filme produzido no Brasil, *O Jardineiro Fiel* (The constant gardener), dirigido pelo brasileiro Fernando Meirelles em 2005, colocou o Brasil na cena internacional, em uma produção que tem a AIDS como um de seus destaques. E isso não somente porque o diretor é brasileiro, mas, principalmente, devido aos embates relacionados ao acesso aos tratamentos, nos quais o Brasil tem se destacado internacionalmente (GALVÃO, 2002). O filme alcançou grande reconhecimento junto a platéias e críticas em todo o mundo, que pode ser equiparado à *Filadélfia*, com nomeações para o Oscar em diversas categorias, entre elas, direção, roteiro adaptado e atriz coadjuvante. Realizada a partir do romance homônimo de John le Carré, essa trama de espionagem industrial intercala crimes e ensaios clínicos de medicamentos. Uma companhia farmacêutica testa um novo remédio para Tuberculose em pacientes que, na sua maioria, residem em um bairro pobre de Nairobi, Quênia. Tessa, a esposa de Justin, um diplomata britânico (o jardineiro a que se refere o título, dada a sua paixão por plantas), atua como voluntária no atendimento a crianças e adultos com AIDS. Desconfiada de que o medicamento em teste não produz bons resultados e que os africanos estariam sendo usados como cobaias em testes clínicos, Tessa decide investigar o caso, escondendo o fato de seu marido. Tessa é brutalmente assassinada e o Justin resolve percorrer os passos trilhados pela esposa, a fim de entender o significado de sua morte. Nesse processo, ele se depara com uma disputa econômica na qual os governos britânico e queniano favorecem o teste do produto sabidamente ineficaz, com vistas a honrar compromissos escusos com a companhia. Ao fim, o diplomata tem o mesmo destino de sua mulher, mas, consegue dar visibilidade ao que acontece com os pacientes que estão envolvidos no ensaio clínico.

O enredo do filme alterna o tempo presente em que transcorre a ação dramática (a investigação de Justin sobre o assassinato da esposa) e o passado que culminou com o referido crime, centrado, em grande parte, no idílio amoroso entre o diplomata e a ativista. Imagens que contrastam uma África paradisíaca e a pobreza das favelas quenianas são emolduradas por uma bela fotografia e uma trilha sonora repleta de músicas incidentais com ritmos africanos. Além de dar

agilidade ao roteiro e acentuar o clima de suspense próprio dos filmes de espionagem, essas imagens conseguem conferir tanto às savanas do Quênia, como a sua pobreza e aos doentes uma magnitude de espetáculo. Tudo é impecável no filme de Meirelles, desde o retrato das paisagens selvagens, até a desfiguração dos corpos pela doença e pela miséria.

Certamente, a AIDS não é a protagonista de *O Jardineiro Fiel*, mas ela é coadjuvante, junto com a tuberculose, do romance entre Justin e Tessa e dos crimes industriais perpetrados pela companhia farmacêutica. Talvez aí resida um dos grandes méritos do filme, ou seja, mostrar que a AIDS e a tuberculose, duas epidemias que se associam no contexto da miséria e se inter-relacionam, estão a reboque dos interesses econômicos. Estes, por sua vez, determinam não somente o que é saudável, mas, principalmente, quem vai ter acesso à saúde, como analisa Patton em seu texto sobre a globalização e a AIDS.

“But for the First World poor and for any but the very, very richest members of poor countries, there remained another problem with treatments: cost. Modest breakthroughs, at least on the political level, occurred in relation to the just distribution of medical resources (...). The dramatic differences in morbidity and mortality of HIV between developed and developing countries is largely due to the virtual unavailability of the drugs that since the late 1980s have prolonged the lives and increased the comfort of the infected in developed countries”³¹
(PATTON, 2002: 128-9).

Ainda que não seja tema recorrente nos filmes sobre AIDS, essa associação entre saúde e interesses econômicos já havia sido ilustrada em produções do início da epidemia. Retomo aqui, por exemplo, o filme *E a vida continua* que, em determinadas seqüências, mostra a articulação entre as questões epidemiológicas, propriamente ditas, e os aspectos econômicos que estão ao redor, embora com pouca visibilidade, da vida dos doentes de AIDS. Um desses momentos é o encontro de especialistas para discutir a necessidade de um maior controle sobre os bancos de sangue, diante de uma evidência não totalmente comprovada pelo CDC, de que o agente transmissor da AIDS estaria presente no sangue, de modo que as transfusões seriam um meio extremamente eficaz de

³¹ *“Mas para os pobres do primeiro mundo e para qualquer país rico, muito rico, entre os países mais pobres, permanece outro problema com respeito aos tratamentos: custo. Modestos avanços, pelo menos no nível político, ocorreram com relação à justa distribuição de recursos médicos. (...) As diferenças drásticas entre países desenvolvidos e em desenvolvimento, no que tange às taxas de morbidade e mortalidade em função do HIV, são amplamente devidas à indisponibilidade virtual de drogas que, desde o final dos anos 80, têm prolongado as vidas e aumentado o conforto dos infectados dos países desenvolvidos”* (tradução minha).

infecção. Como ainda não se conhecia a natureza do HIV, epidemiologistas do CDC sugeriram o uso do teste de Hepatite B para realizar a triagem do sangue. Bolsas cujos testes fossem positivos para o vírus dessa doença seriam descartadas, pois teriam grande chance de transmitir AIDS. Acontece que esse não era um procedimento de rotina, e os gerentes dos bancos de sangue temiam um prejuízo muito grande, de modo que votaram pela não realização do teste. Desanimado, um dos médicos presentes à reunião comenta: “*Se nós, médicos, nos tornamos empresários, quem é que vai cuidar da saúde dos doentes?*”

Contemporaneamente, esse debate está no cerne da discussão sobre propriedade intelectual e as patentes de medicamentos farmacêuticos, o que o filme de Meirelles deixa antever, mas não explicita. Em linhas gerais, desde que a Organização Mundial de Comércio foi criada em 1994, e redigiu o seu acordo sobre direitos de propriedade intelectual relacionados ao comércio (o chamado acordo TRIPS, na sigla em inglês) produtos farmacêuticos e computadores, entre outros, são tratados pelas legislações dos países membros como pertencendo a uma mesma categoria de produtos. São inovações que se convertem em bens de consumo. Para tanto, o inventor, como recompensa, terá exclusividade de vinte anos para produzir e vender o seu produto da forma como ele bem entender. E pelo preço que ele considerar justo. Isso é a consumação do fim de um tipo de capitalismo concorrencial (ou de mercado) para um capitalismo do tipo monopolista, como já discutiam os autores da *Dialética do Esclarecimento*.

Em última instância (ou talvez em primeira), é o Estado quem arbitra sobre essa questão e outorga o direito à corporação, à indústria, ao inventor. Ou seja, é novamente, assim como vimos com a epidemiologia, o Estado, aqui sustentado pelos monopólios, intervindo nos rumos da população. Mas, na análise de Foucault sobre o controle das populações, vemos que, ao trazer para si a responsabilidade do governo, isto é, fundindo-se com o próprio exercício do poder, o Estado fez “*as técnicas de governo tornaram-se a questão política fundamental e o espaço real da luta política*” (FOUCAULT, 1979b: 292).

É nessa arena que Foucault descreve que consigo visualizar onde se trava, no campo da AIDS, o embate entre a indústria farmacêutica, parte das engrenagens econômicas do Estado para o controle da população e, ao mesmo tempo, ancorada nesses dispositivos, e os milhões de pacientes que necessitam de

tratamentos. A saúde dos doentes depende de uma revolta contra a única alternativa que as regras do livre comércio lhes impõem, que é morrer de fome e sem tratamento. Assim, ainda fazendo coro às provocações de Adorno e Horkheimer em *A Dialética do Esclarecimento*, o que os pacientes precisam demonstrar é impaciência, inconformismo, como incita o filme de John Greyson – *Paciência Zero*:

“diante da trégua ideológica, o conformismo dos consumidores, assim como a imprudência da produção que estes mantêm em vida, adquire uma boa consciência. Ele se satisfaz com a produção do sempre igual”
(HORKHEIMER E ADORNO, 2000: 180).

Há um limitado, porém expressivo número de autores que irão tentar olhar para a epidemia de AIDS (e outros problemas de saúde que afetam as populações) a fim de identificar os responsáveis pela propagação de determinado agente. Eles dizem que não são, ao modo dos epidemiologistas tradicionais, os estilos de vida de uma determinada comunidade ou a *teimosia* de um vírus que fazem com que as pessoas adoçam e morram. Paul Farmer (1999) conclui, a partir de sua experiência clínica com refugiados no Haiti, que a verdadeira causa de uma epidemia está na iniquidade, isto é, o fosso que separa ricos e pobres, destituindo esses últimos de qualquer traço de humanidade. A pobreza, segundo Farmer é um dos determinantes da maior vulnerabilidade das comunidades frente ao HIV, atuando como um dos fatores que caracterizam a violência estrutural, essa sim a verdadeira epidemia.

Assim, a exclusão social engendrada por regras injustas de comércio chegou a um nível intolerável para as populações dos países em desenvolvimento, ao mesmo tempo em que garante a opulência e os lucros desmedidos dos países mais desenvolvidos, como os EUA e aqueles que formam parte da União Européia. Como nos lembra Benjamin em suas teses sobre o conceito de história, a miséria e a violência em que vivemos, que deveriam ser entendidas como um estado de exceção, tornaram-se a regra. A idéia de progresso, tão cara aos modelos totalitários que contribuíram para dar cabo à vida de Benjamin, hoje é sustentada, em nome do progresso e do desenvolvimento tecnológico, por acordos que visam legitimar o poder do Estado e dos monopólios sobre a população, incidindo sobre os corpos. O progresso, como norma histórica, nada mais é que a insígnia da opressão dos vencedores sobre os vencidos. E sobre isso, Benjamin nos adverte: *“S’effarer que les événements que nous vivons soient ‘encore’*

*possible au XXe siècle, c'est marquer un étonnement qui n'a rien de philosophique*³²” (BENJAMIN, 2000c: 433). Na aurora do século XXI, é impossível não sermos tomados pelo mesmo espanto que Benjamin sentia diante do fascismo, ao nos darmos conta de que três milhões de pessoas morrem a cada ano de uma doença para a qual existe tratamento.

Mas, o drama não se restringe à falta de acesso. Mesmo nos países em que as pessoas com AIDS podem comprar ou receber seus tratamentos, um novo fenômeno passou a fazer parte do cotidiano desses pacientes. A exposição continuada ao longo dos anos a tratamentos anti-retrovirais de alta potência gera o aparecimento de efeitos colaterais adversos, que vão desde a alteração de substâncias na corrente sanguínea (como aumento de colesterol e triglicérides), passando por manifestações cutâneas (como feridas e pruridos), chegando até ao desenvolvimento de disfunções do sistema nervoso (como é o caso das neuropatias periféricas ou mesmo da evolução a quadros depressivos) e alterações no metabolismo de absorção de gordura (como observado nas lipodistrofias, isto é, migração de gordura da região abdominal, das faces e das nádegas para outras partes do corpo, como a região cervical, braços e pernas). Se o advento da terapia trouxe esperanças para o paciente e, em alguns casos, acendeu a chama da possibilidade de cura, os efeitos colaterais lançaram a pá de cal sobre os sonhos das pessoas que vivem com AIDS.

“The optimism of 1992’s early success with HAART³³ has faded, (...) because studies of those who remain on (drug combinations) for many years now show that the regimes are exhausting to many treatment subjects. Living with HIV gave way to living with the side effects and restrictions on daily life imposed by the multidose therapeutic regimes. Those who perceived HAART as a miracle cure, or as a sign that the epidemic no longer had bite because it was ‘easy’ to stop an infection, had not yet considered what it might be like to be shackled to the treatment regimes: better than the threat of imminent death, but no kind of life either³⁴” (PATTON, 2002: 128).

³² “Constatar que os eventos que nós vivemos são ainda possíveis no século XX, é marcar um espanto que nada tem de filosófico” (tradução minha).

³³ Sigla, em inglês, para Terapia Anti-retroviral de Alta Potência (Highly Active Anti-Retroviral Therapy), expressão que designa esquemas que combinam medicamentos anti-retrovirais de diferentes classes, popularmente conhecidos como coquetel.

³⁴ “O otimismo de 1992 com o sucesso precoce da HAART desapareceu (...) porque estudos com aqueles que permanecem em tratamentos com drogas combinadas por muitos anos agora mostram que os regimes são extenuantes para muitos sujeitos tratados. Viver com HIV abriu caminho para os efeitos colaterais e restrições na vida cotidiana impostas pelos regimes terapêuticos de múltiplas doses. Aqueles que viram na HAART uma cura milagrosa, ou como um sinal de que a epidemia não mais mordida, dado que era ‘fácil’ cessar uma infecção, ainda não tinham

Essas histórias não nos são mostradas nas salas de cinema. Nem mesmo a eloquência visual de um filme como *O Jardineiro Fiel* nos consegue abrir os olhos para o que ocorre para além da tela. Mas, se vimos com Aumont, no capítulo anterior, e outros autores que se debruçaram sobre as teorias do cinema, que o que está fora do quadro também diz respeito ao que se desenrola na tela, e, ainda mais, se é justamente nesse espaço entre o projetado e a poltrona que formamos o filme, a história (e não mais história, ainda que não estejamos falando da História oficial) da AIDS também se deixa contar nesse espaço representacional (e talvez somente aí) no qual às imagens se grudam os sentidos.

As novas produções sobre a epidemia ainda insistem em enunciados que fazem da AIDS uma doença do outro, que reforçam a associação entre a doença e a homossexualidade e que re-atualizam posições conservadoras e fundamentalistas com relação à sexualidade e ao prazer em geral, num apelo dogmático à recuperação de valores tradicionais. Mas, mesmo assim, elas também permitem enriquecer o imaginário sobre a doença, auxiliando o espectador a contar sua própria história sobre a epidemia, a se fazer autor de uma narrativa de enfrentamento. Por exemplo, o filme de Almodóvar pode nos ajudar a criar novos sentidos para as imagens de travestis com AIDS e nos despertam a solidariedade com relação a uma jovem grávida, infectada pelo HIV. Os simpáticos encontros de Félix em sua peregrinação pelo interior da França nos revelam traços de humanidade na experiência da homossexualidade que não estamos habituados a encontrar em narrativas mais convencionais sobre o tema. Ainda que a heterodoxia e a gravidade dos encontros sexuais em que o protagonista de *Um ano sem amor* se envolve possam produzir estranhamento nos olhares mais bem comportados, a sinceridade de sua busca por amor e a intensidade com que lida com o tratamento, com a manutenção de sua vida, dificilmente deixam indiferentes os espectadores que, heterossexuais ou não, acreditam na vida como um ideal ético a ser preservado. Do mesmo modo, a configuração de um vínculo pai e filho entre um homem homossexual com AIDS e seu sobrinho, como assistimos em *Cachorro*, permite a identificação com relações familiares que, mesmo estruturadas num contexto alternativo, para não dizer exótico, não perdem sua representação *familiar*, isto é, não estranha. Até mesmo os ambientes

considerado que ela poderia ser o sinônimo de estar restringido pelos regimes terapêuticos: melhor que a ameaça de morte iminente, mas, nenhum tipo de vida, ainda” (tradução minha).

carregados de hostilidade (*Carandiru*) e miséria (*O Jardineiro Fiel*), quando transpostos para a tela e, desse modo, apresentados ao espectador disfarçados de ficção, podem deixar entrever restos de humanidade, ali onde se acreditava (e se acredita) que Deus não deita mais os olhos.

Utópico, sem dúvida, este é um propósito deste trabalho: desencarcerar os olhos por meio de um aparato que se estrutura no emolduramento do olhar, no enquadramento dos corpos e na imobilidade de quem olha. Uma vez que, retomando a imagem de Aumont no capítulo precedente, o olhar é interminável. Interminável porque, do corpo imóvel, percorre o movimento da luz, da projeção. Interminável porque segue olhando, para além do quadro, mesmo quando terminada a projeção. Interminável porque, ainda que na imobilidade de seu próprio corpo, dispara o movimento dos corpos que vê e, nesse processo, cria um outro corpo, dá forma a um novo sujeito. E é esse sujeito, encarnado e criado por esse olho interminável, que busco encontrar no próximo capítulo.

5

A AIDS e Seus Eventos

“...and somewhere someone else spontaneously self-combusts and somehow all the mysteries of his world as I know it offer me comfort and I don’t know beans about heaven and hell and somehow all that stuff is no longer an issue and at the moment I’m sixteen-foot tall five-hundred-and-forty-eight pound man inside this six-foot body and all I can feel is the pressure all I can feel is the pressure and the need for release.¹”

WOJNAROWICZ, 1991: 83

¹ “... e em algum lugar um outro alguém espontaneamente se incendia e de algum modo todos os mistérios deste mundo tal qual eu o conheço oferecem-me conforto e eu não sei patavina sobre céu e inferno e de algum modo toda aquela coisa não é mais uma questão e agora eu sou um homem de dezesseis pés e quinhentos e quarenta e oito libras dentro deste corpo de seis pés e tudo o que eu consigo sentir é a pressão tudo o que eu consigo sentir é a pressão e a necessidade de alívio” (tradução minha).

As interfaces que podem se estabelecer entre os modos de subjetivação corporal, a história social da AIDS e a produção cinematográfica que focaliza narrativas de pessoas vivendo com a doença abrem perspectivas epistemológicas para que possamos compreender, de um lado, as subjetividades dessas pessoas e, de outro, os processos que subjazem suas construções. A epidemia de AIDS tem se configurado como um campo de atuação do psicólogo, seja do ponto de vista da prática clínica, seja no âmbito da formulação de políticas públicas que favoreçam abordagens aos indivíduos e grupos afetados pela doença, a fim de permitir-lhes, nas melhores das intenções, maior bem-estar emocional. Em geral, nessas duas formas de atuação, parte-se do pressuposto de que a manifestação da doença tem efeitos e conseqüências psicológicas, sendo, pois, tarefa da psicologia, mitigar o sofrimento psíquico gerado tanto pelos estigmas relacionados à doença, como pela própria ação do HIV no organismo.

Sem querer menosprezar esses fenômenos, este estudo não comunga dessa distinção entre a doença em si, de um lado e, de outro, seus efeitos psíquicos e emocionais. Muito em função da forma como compreendo tanto a epidemia de AIDS como a constituição do sujeito, o que tentei esboçar nos capítulos anteriores, minha premissa é que a AIDS não pode ser descrita simplesmente como um processo biológico. Ela não é somente a infecção pelo HIV e suas conseqüências no sistema imunológico, que produzem determinados impactos no psiquismo dos indivíduos afetados e nas relações sociais em que eles estão engajados. Dito de outro modo, não existe uma AIDS “orgânica” e uma AIDS “psicológica”. Da mesma forma que não partilho da idéia, muito difundida entre certos meios psicanalistas, de que a infecção pelo HIV é, na grande maioria dos casos, uma manifestação inconsciente da pulsão de morte. Grande parte do meu esforço aqui, a partir das perspectivas teóricas abertas pela fenomenologia, é entender a doença como ruptura ou crise dos processos de subjetivação, nos quais o reconhecimento da alteridade tem um papel preponderante, como vimos no primeiro capítulo.

Esta é, também, a reflexão que Monique Augras faz sobre a realização do psicodiagnóstico a partir de uma perspectiva fenomenológica (AUGRAS, 1986). Mesmo que a autora tenha como foco a doença mental e a realização do

diagnóstico no âmbito da clínica psicológica, vislumbro grande proximidade entre sua reflexão sobre o adoecimento e minha abordagem sobre a AIDS. Para a autora:

“A saúde não é um estado, mas um processo, no qual o organismo vai se atualizando conjuntamente com o mundo, transformando-o e atribuindo-lhe significado à medida que ele próprio se transforma. Melhor seria falar de um processo de construção mútua, pois indivíduo e mundo, organismo e meio, coexistem necessariamente” (AUGRAS, 1986: 11).

Tal proposição visa, de um lado, superar a noção de doença a partir de um referencial estatístico, que define a disfunção (emocional ou física, não importa) tomando por base os fenômenos que se desviam daqueles verificados no intervalo médio da curva normal. De outro, a autora pretende reconhecer no adoecimento o seu caráter *existencial*, segundo o qual se pode compreender que o processo saúde-doença é parte indissociável das relações, constituídas na e pela linguagem, que o sujeito estabelece com (e é estabelecido por) o espaço, o tempo e o outro.

Ora, como observo na minha reflexão sobre os modos de subjetivação corporal, apoiado em Bakhtin e, assim como Augras, na fenomenologia de Merleau-Ponty, espaço, tempo e alteridade são as categorias que permitem ao sujeito compreender (tornar-se consciente) e construir a realidade. A mobilidade, a percepção da existência dentro dos parâmetros oferecidos pelo nascimento e pela morte e aquilo que de mim só posso acessar por meio do olhar do outro são os pré-requisitos que me permitem produzir conhecimento sobre minha própria existência e sobre o mundo que me rodeia. Nesse sentido, a doença irá incidir, ao mesmo tempo, no reconhecimento da tridimensionalidade do espaço e do fluxo do tempo e nas relações estabelecidas com os outros.

Mas, como vimos com Leder, a ruptura dessas condições é o que possibilita que o sujeito tenha consciência de sua corporeidade. A doença é, portanto, a possibilidade de encontro do sujeito com seu próprio corpo, pois ela põe em evidência o que era tácito, quase que desencarnado. Mais do que uma disfunção, a doença, nesta perspectiva, é uma denúncia sobre o corpo.

O que dizer, então, das revelações produzidas por uma doença que, desde o seu surgimento, foi associada a comportamentos marginais, sexualidades desregradadas, prazeres inauditos? Ou, que corpos são postos em evidência pela AIDS? Encontro na análise que Cindy Patton faz das relações entre a epidemia de

AIDS e o processo de globalização, algumas pistas que nos ajudam a distinguir esses corpos:

“The hyperspace of the global village confronted the profound materiality of ailing bodies slowly sharing – communicating – a new, fatal illness. In the face of a threat that could not be confined to any single place, the dark side of global brotherhood reemerged. (...) The practical realities of bodily contact, realities that had evaporated in the mediated embrace of global brotherhood, now seemed closer than close, realer than real – corpo-real²” (PATTON, 2002: x).

Esse embate entre a virtualidade de uma comunidade globalizada e a materialidade da doença vivida no corpo – na corporeidade real – se manifesta, segundo Patton, nas respostas à epidemia, tanto em nível global, como local, por meio da oposição entre o discurso científico e o ativismo político. Enquanto que o primeiro não consegue ir além de uma descrição moralizante de fenômenos, apoiada em ferramentas que não fazem nada mais que contar corpos, o segundo tenta denunciar os contextos que geram doença e propõe soluções calcadas não na tecnicidade que caracteriza a abordagem *oficial* da epidemia, mas na constituição de corpos críticos.

“For individual participants in both local and global political processes, AIDS activism has been an important and world-changing experience of questioning and reshaping how body-knowledge is given to, reinterpreted within, and applied to real disease processes³” (Patton, 2002: xvi-xvii).

Nessa acepção, corpos críticos são, ao mesmo tempo, resultados e agentes do conhecimento produzido na relação com a realidade da AIDS ou com os processos que geram a transmissão do HIV e o adoecimento. Para justificar tal compreensão sobre a epidemia, Patton faz uma arqueologia desses processos, retornando a um tempo em que os indivíduos afetados sequer dispunham de um termo para nomear a doença. Nesse sentido, a autora utiliza o conceito de *défférend*, proposto por Jean-François Lyotard, a fim de compreender como os sujeitos afetados pela epidemia conseguem (ou não) produzir sentidos aos sofrimentos e traumas que não conseguem ser expressos com os recursos de

² “O hiper-espaco da aldeia global confrontou a profunda materialidade dos corpos doentes, lentamente compartilhando – comunicando – uma nova e fatal doença. Em face de uma ameaça que não podia ser confinada em um único lugar, o lado negro da fraternidade global reapareceu. (...) As realidades práticas de contato corporal, realidades que haviam evaporado no abraço mediado da fraternidade global, agora apareceram ainda mais próximas, ainda mais reais – corpo real” (tradução minha).

³ “Para indivíduos que participam em processos políticos, tanto em nível local, como global, o ativismo em AIDS tem sido uma importante e transformadora experiência no questionamento e reformação de como o conhecimento corporal é dado para, reinterpretado com, e aplicado aos reais processos da doença” (tradução minha).

linguagem existentes. O que não tem nome, portanto, é o resíduo produzido pela lacuna que se estabelece entre a experiência concreta e o que a cultura dispõe como formas de enfrentamento que, no geral, traduzem-se pelo silêncio e pela omissão.

“No story of AIDS has ever been adequate; no story of trauma can ever really tell the truth; all the individual accounts have been mobilized in aid of an international passion play in which the wronged can only pantomime their suffering to make it palatable to a world that cannot stand to face its actions⁴” (PATTON, 2002: 6).

Contemporaneamente, a AIDS e suas metáforas, segundo Sontag, ou, a AIDS e suas estórias, segundo Patton, ou ainda, a AIDS e suas imagens, que percorro neste trabalho, carregam consigo os resíduos desse momento inaugural, no qual as narrativas sobre a doença confundiam-se com a concretude das experiências, eram acontecimentos puros, materialidades anônimas, carregadas de profundo sofrimento. Retornar a essa época nos abre, portanto, o acesso aos corpos relegados ao ostracismo e, no dizer de Bauman (2005), desperdiçados na esteira da globalização, refugos do processo econômico que não permite outra forma de subjetivação que não pela via do consumo. Sem temer a pecha de nostálgica ou utópica, Patton invoca esse tempo antes *do Nome* para revelar a emergência de corpos que resistiam a uma epidemiologia agonizante. Corpos que propunham formas não conformistas de viver a sexualidade e fazer face aos modelos hegemônicos e sexistas da conjugalidade heterossexual e, desse modo, revelar os significados que hoje construímos em torno da epidemia de AIDS.

“I invoke the past before The Name, this time that was obliterated when science pronounced that something called ‘AIDS’ existed, because the particular ideas that are now an almost unshakable representational frame emerged before The Name. It is easy to imagine that ‘AIDS’ came first, that it was a narrative beginning instead of an ideological end, the moment in which contradictory scientific and moral ideas became encapsulated in a single acronym. (...) I must honor that time when specific bodies, known as numbers to epidemiologists, by name to those of us acquainted with them, were wronged in a way that could not and still cannot be easily expressed. If we forget those bodies, we will never understand what are hearing behind the poignant utterances of their successors today⁵” (PATTON, 2002: 8-9).

⁴ “Nenhuma história da AIDS tem sido adequada, nenhuma história de trauma pode realmente contar a verdade; todos os recursos individuais foram mobilizados em prol de uma peça de paixão internacional, na qual os doentes só podem expressar seu sofrimento como pantomimas, para torná-lo palatável para um mundo que não pode encarar suas ações” (tradução minha)

⁵ “Eu invoco o passado antes do Nome, esse tempo que foi obliterado quando a ciência pronunciou que algo chamado ‘AIDS’ existia, porque as idéias particulares, que agora são um marco representacional quase resoluto, emergiram antes do Nome. É fácil imaginar que ‘AIDS’

Como procurei discorrer no capítulo precedente, este texto busca divisar as representações criadas em torno dos corpos com AIDS, por meio de narrativas cinematográficas, a fim de que possamos compreender quais os conhecimentos produzidos, seja na ratificação de preconceitos e estereótipos, seja na proposição de resistência ao que se é apresentado como dado ahistórico e, portanto, imutável. Tais representações se constituem, assim, uma coalizão de corpos que fazem fluir o poder (ACT-UP).

Peço licença ao leitor, então, para me alongar um pouco mais nesta introdução, antes de adentrar na *leitura* dos filmes, a fim de aprofundar, junto com Douglas Crimp, esta reflexão sobre as representações dos corpos com AIDS. Este autor faz uma crítica a uma exposição das fotografias do artista plástico Nicholas Nixon, exibidas no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1988, com o título *Pictures of People*. Entre as pessoas retratadas pelas lentes de Nixon, encontramos modelos que viviam com AIDS, cada um deles fotografados mais de uma vez, em intervalos de uma semana ou um mês. Segundo Crimp, as fotografias ali exibidas corroboram os modos de representação das pessoas vivendo com AIDS a que estamos acostumados a ver na grande imprensa e nas produções culturais sobre o tema. Nessas, as pessoas com AIDS parecem viver num mundo no qual só existe a doença, e esta é o único referencial que o sujeito tem para falar de si e se apresentar para os outros. Em nenhum momento, essas obras permitem ao espectador enxergar os graus de intimidade entre o artista e o que é representado, como se o contexto intersubjetivo no qual se produz um discurso, uma obra, um sujeito, não fosse a condição essencial e necessária para que o espectador possa produzir sentidos para aquilo que assiste, como vimos na reflexão sobre a relação entre o autor e o personagem, em Bakhtin. Fazendo coro ao protesto que ativistas do ACT-UP realizaram com relação a essa exposição, Crimp reivindica que nenhuma imagem de pessoas com AIDS omita o contexto no qual os corpos transitam, sofrem, amam e resistem.

chegou antes, que ela era uma narrativa inaugural ao invés de um fim ideológico, o momento no qual contraditórias idéias científicas e morais tornaram-se encapsuladas em um só acrônimo. (...) Eu devo honrar aquele tempo quando corpos específicos, tidos como números pelos epidemiologistas, como nomes por aqueles de nós preocupados com eles, adoeceram de um modo que não poderiam e ainda não pode ser facilmente expressado. Se nós esquecemos aqueles corpos, nós nunca entenderemos o que se oculta atrás das enunciações tocantes de seus sucessores hoje em dia” (tradução minha).

“What we see first and foremost in Nixon’s photographs is their reiteration of what we have already been told or shown about people with AIDS: that they are ravaged, disfigured, and debilitated by the syndrome; they are generally alone, desperate, but resigned to their ‘inevitable’ deaths⁶” (CRIMP, 2002: 86).

No panfleto produzido por ativistas do ACT-UP e distribuído aos frequentadores da exibição, que trazia como título *No more pictures without context*, lemos:

*“We believe that representation of people with AIDS affects not only how viewers will perceive PWAs⁷ outside the museum, but, ultimately, crucial issues of AIDS funding, legislation, and education. In portraying PWAs as people to be pitied or feared, as people alone and lonely, we believe that this show perpetuates general misconceptions about AIDS without addressing the realities of those of us living every day with this crisis as PWAs and people who love PWAs. (...) The PWA is a human being whose health has deteriorated not simply due to a virus, but due to governmental inaction, the inaccessibility of affordable health care, and institutionalized neglect in the forms of heterosexism, racism, and sexism. We demand the visibility of PWAs who are vibrant, angry, loving, sexy, beautiful, acting up and fighting back. **STOP LOOKING AT US; START LISTENING TO US⁸**”* (Reproduzido em CRIMP, 2002: 87).

O que proponho neste trabalho, no entanto, não é a interrupção do olhar sobre as pessoas com AIDS, mas, justamente, interrogar sobre os olhares que lhes são lançados para que, nessas *miradas*, possamos escutar os dramas e as alegrias que permeiam as experiências com a doença. Para tanto, cabe uma última interrogação sobre o objeto sobre o qual esse olhar se debruça.

Em sua discussão sobre a influência da psicanálise nos estudos envolvendo análise de filmes, Steven Shaviro (1999) propõe uma abordagem do objeto fílmico pautada na teoria foucaultiana sobre o poder e nos textos de Deleuze sobre representação e linguagem. Com esses autores, Shaviro irá indicar que as imagens do cinema criam, para o espectador, a materialidade do corpo, na medida em que

⁶ *“O que nós vemos primeira e principalmente nas fotografias de Nixon é sua reiteração do que já nos foi dito e mostrado sobre as pessoas com AIDS: que elas estão devastadas, desfiguradas e debilitadas pela síndrome, elas estão geralmente sozinhas, desesperadas, mas resignadas com relação as suas mortes ‘inevitáveis’”* (tradução minha).

⁷ PWA: People With AIDS (pessoas com AIDS).

⁸ *“Nós acreditamos que as representações de pessoas vivendo com AIDS (PVA) afeta não somente o modo como os espectadores perceberão as PVA fora do museu, mas, cabalmente, as questões cruciais no financiamento, na legislação e na educação em AIDS. Ao retratar as PVA como alvos de piedade ou temor, como pessoas sozinhas e solitárias, nós acreditamos que esta exposição perpetua equívocos costumeiros sobre a AIDS, sem se reportar às realidades daqueles de nós que vivem cada dia esta crise como PVA e como pessoas que amam PVA. (...) As PVA são seres humanos cuja saúde foi deteriorada não somente por um vírus, mas devido à inação governamental, à inacessibilidade da atenção à saúde a custos razoáveis, e à negligência institucionalizada sob as formas de heterossexismo, racismo e sexismo. Nós exigimos a visibilidade de PVA que são vibrantes, inconformadas, amantes, sensuais, bonitas, atuantes e resistentes. **Parem de nos olhar! Comecem a nos escutar!”*** (tradução minha).

elas não se constituem em representação, mas são eventos, isto é, algo intangível, mas que produz efeito no nível da materialidade: *An event is neither substance, nor accident, nor quality, nor process; events are not corporeal. And yet, an event is certainly not immaterial; it takes effect, become effect, always on the level of materiality*⁹ (FOUCAULT apud SHAVIRO, 1999: 25). Com relação aos modelos explicativos das relações entre falo e ordem patriarcal nos processos representacionais, advindos das análises fílmicas de base psicanalítica, Shaviro adverte:

*“It is necessary to go further, to discover the conflicting forces, the “molecular” movements, that subtend and invest – and often contradict – the global “molar” order of phallic representation. There is always already a socius and a politics prior to that mythical moment when the Symbolic order or system of norms is instituted in society, or implanted in the individual”*¹⁰ (SHAVIRO, 1999: 23).

Nessa acepção, o exercício analítico que desenvolvo a seguir busca estabelecer, a partir da *leitura* de filmes narrativos que enfocaram personagens vivendo com AIDS, quatro diferentes eventos, que falam sobre distintas perspectivas sobre as relações entre a doença e os corpos. Eles definem também distintos processos de subjetivação, ora na direção do adestramento e da docilidade, ora na insubmissão ao pré-estabelecido, mas sempre produção – dado que estamos às voltas com o poder. O primeiro tem relação com a dificuldade em fazer sentido à experiência da doença, na medida em que ela não se faz notar no corpo. O segundo evento já caminha na direção contrária, pois se refere ao momento em que sintomas surgem no corpo, e a doença se faz visível, para o doente e para o outro. Já o terceiro constitui-se em alegorias produzidas a partir da sensação de que a morte é iminente e, desse modo, faz com que os sujeitos busquem maneiras de expurgar a culpa, para conquistar a redenção. Por fim, o último evento tem relação com as estratégias de resistência que não tentam burlar a morte, mas atribuir-lhe sentidos, implicando a corporeidade num ativo processo de produção, de poder.

⁹ “Um evento não é substância, nem acidente, nem qualidade, nem processo; eventos não são corpóreos. E, no entanto, um evento não é, certamente, imaterial; ele efetua, torna-se efeito, sempre no nível da materialidade” (tradução minha).

¹⁰ “É necessário ir além para descobrir as forças conflitantes, os movimentos moleculares, que subtendem e investem – e frequentemente contradizem – a global ordem molar da representação fálica. Já há sempre um socius e um político anterior ao momento mítico no qual a ordem simbólica ou o sistema de normas é instituído na sociedade, ou implantado no indivíduo” (tradução minha).

5.1. Um mal invisível

A produção inglesa de Paul Litten, *To die for / Heaven is a Drag* abre com o personagem principal fazendo seu número musical em uma boate para gays: Mark dubla uma cantora que interpreta uma música que tem como refrão a frase: “*queer things are happening to me*” (coisas estranhas estão acontecendo comigo). Na voz dublada por um travesti, a frase é cheia de ambigüidades. *Queer*, além de significar esquisito, estranho, também é utilizada como expressão para designar homossexuais. Além disso, como iremos saber logo nas primeiras cenas, Mark tem AIDS. Ele já não se interessa pelas noites agitadas de Londres, nem em ter relações sexuais com o namorado, Simon. Enquanto este sai pela noite em busca de aventuras sexuais, Mark fica em casa, assistindo repetidamente o documentário *Common Threats: lessons from the quilt*, que retrata o projeto desenvolvido nos Estados Unidos no final dos anos 80, no qual doentes de AIDS, seus familiares e amigos bordavam cobertas que traziam nomes e imagens de vítimas da doença, e que depois foram estendidas, formando uma imensa colcha de retalhos (*quilt*, em inglês). Esse projeto foi desenvolvido com vistas a denunciar o descaso das autoridades norte-americanas com relação à epidemia e exigir mais recursos para pesquisas. Mark também borda sua própria colcha, e tenta convencer seu namorado de que sua morte é iminente, o que de fato vem a ocorrer logo na primeira metade do filme. Só então Simon parece se dar conta da doença de Mark, pois, antes disso, seu companheiro, embora se queixasse de fraqueza e desânimo, não parecia uma pessoa doente em fase terminal. Simon sequer entendia porque Mark tomava remédios. Não que Simon negasse que Mark tivesse AIDS. Apenas não lhe parecia que essa doença fosse fatal, acreditando que os sinais que via em Mark não fossem nada mais que a expressão das manias exageradas de seu companheiro e de seu comportamento histriônico.

Mas, por parte daquele que vive a doença ou o seu pressentimento, parece persistir a sensação de que algo vai se alastrando pelo corpo pouco a pouco, ainda que tal experiência não seja necessariamente marcada por uma deterioração do estado físico. E os filmes que retratam personagens com AIDS estão repletos dessas imagens. Logo nas primeiras cenas de *Postcards from America*, o personagem central, David, lava freneticamente o rosto e senta-se, com ar extenuado. Ele diz para si mesmo: “há algo dentro de mim que está me matando aos poucos”. Como referi no capítulo anterior, esse filme é uma adaptação, em

tom de biografia, da obra do artista norte-americano David Wojnarowicz, morto em decorrência da AIDS em 1992. O título do filme é tirado de um capítulo de seu livro *Close to the Knives* (Wojnarowicz, 1991), no qual o autor narra suas experiências com a doença, sua homossexualidade e a morte de amigos e parceiros. A película consegue retratar de forma poética a experiência da desintegração invisível do corpo que o autor descreve em seu livro (que tem como subtítulo “*a memoir of disintegration*”). Ele escreve:

“I found that, after witnessing Peter Hujar’s death on November 26, 1987, and after my recent diagnosis, I tend to dismantle and discard any and all kinds of spiritual and psychic and physical words or concepts designed to give momentary comfort. It’s like stripping the body of flesh in order to see the skeleton, the structure. I want to know what the structure of all this is in the way only I can know”¹¹ (WOJNAROWICZ, 1991: 116).

No filme e no livro, o corpo se confunde com a paisagem. Belas e longas seqüências com David caminhando pelos desertos americanos, em meio a solilóquios, repetem-se durante a história, e parecem nos dizer sobre a busca do sentido para as experiências internas da doença, da sexualidade e da família. Mas, na visão política de Wojnarowicz, esse debruçar-se sobre o passado, sobre a história individual, é um modo de perscrutar a história coletiva:

“What happens next is the possibility of an X-ray of Civilization, an examination of its foundations. To turn our private grief for the loss of friends, family, lovers and strangers into something public would serve as another powerful dismantling tool. It would dispel the notion that this virus has a sexual orientation or moral code. It would nullify the belief that the government and medical community have done very much to ease the spread or advancement of this disease”¹² (WOJNAROWICZ, 1991: 121).

Essa sensação de impotência e espanto diante do discurso oficial sobre a epidemia, como vimos com Patton, enquanto se sente o corpo tomado por algo que não se sabe o que é, aliada à acusação implícita ou explícita de que a doença foi contraída por uma conduta socialmente reprovada (a homossexualidade),

¹¹ “Eu vi que, após testemunhar a morte de Peter Hujar em 26 de novembro de 1987, e após o meu diagnóstico recente, eu tendo a desmantelar e descartar todos e quaisquer tipos de palavras ou conceitos espirituais, psíquicos e físicos destinados a oferecer conforto momentâneo. É como despelar a carne do corpo a fim de ver o esqueleto, a estrutura. Eu quero saber o que é a estrutura de tudo isso de um modo que só eu posso saber” (tradução minha).

¹² “O que acontece em seguida é a possibilidade de raios-X da civilização, um exame de suas fundações. Transformar nosso privatizado luto pela perda de amigos, familiares, amantes e estranhos em algo público serviria como uma outra poderosa ferramenta que desmantela. Isto desfaria a noção que esse vírus tem uma orientação sexual ou um código moral. Isto anularia a crença que o governo e a comunidade médica têm feito o bastante para aliviar a disseminação e o avanço dessa doença” (tradução minha).

aparece também em vários personagens do filme *Meu Querido Companheiro*. O filme inicia em julho de 1981, quando o jornal New York Times publica uma longa matéria sobre pesquisas do Centro de Controle de Doenças de Atlanta (CDC) com pacientes que apresentam imunossupressão, adoecendo com formas graves de tuberculose, pneumonia e cânceres de pele. A única característica comum entre eles é que são homossexuais. Aos poucos, os personagens vão buscando maiores informações sobre a doença, mas, a morte de uns e o adoecimento de outros fazem com que o pânico se instale entre eles. Um dos personagens vive apalpando os gânglios. Outro pede constantemente ao namorado que procure por manchas em seu corpo. Um terceiro lava as mãos e o rosto sempre que se encontra com alguém sabidamente infectado. O fato de ter relacionamentos com homens, ainda que em relações monogâmicas, soa como o prenúncio da ameaça iminente. O sentimento de desconfiança em relação ao outro se exacerba. Ninguém é inocente e, desse modo, qualquer um pode trazer o perigo dentro de si.

Mas, há aqueles que irão atrás de explicações, na procura de materializar a origem dessa doença. Aqui destaco dois filmes que, com narrativas muito distintas, mas próximos no tempo e na temática, nos oferecem imagens sobre a necessidade de tornar concreta a causa dessa desintegração do corpo e das relações.

E a vida continua tem como personagem central o pesquisador do CDC, Don Francis, interpretado por Mathew Modine. As primeiras cenas do filme remetem ao final da década de 70, quando Don Francis está em missão na África, e assiste ao flagelo de uma população em função do vírus Ebola: em um dia chuvoso, o cientista observa com horror os corpos das vítimas sendo incinerados. Em seguida, o filme passa a mostrar pacientes debilitados, em leitos de hospitais, na Europa e nos Estados Unidos, que morrem após apresentar uma série de patologias associadas a uma deficiência na resposta do sistema imunológico, responsável pelas defesas do organismo. Don Francis, nos primeiros anos da década de 80, trabalha em Atlanta, sede do CDC, e passa a se dedicar às pesquisas envolvendo essa nova enfermidade, cuja causa ainda é ignorada. Em seu escritório, ele tem um quadro negro, onde atualiza diariamente o número de mortos, o que ele chama de “conta de açougueiro”. Toda a equipe de trabalho

reclama constantemente da falta de recursos financeiros para o desenvolvimento de pesquisas e ações mais efetivas. Assim, são contadas as dificuldades que o CDC enfrentou no controle do banco de sangue, na identificação do agente etiológico da doença e no embate com a sociedade a fim de promover comportamentos preventivos. Destaco aqui dois acontecimentos: as disputas envolvendo a descoberta do HIV, protagonizada pelo Instituto Pasteur, um laboratório do governo francês e pela equipe de Robert Gallo, um pesquisador norte-americano financiado pelos Institutos Nacionais de Saúde do governo dos Estados Unidos da América (NIH, National Institutes of Health); e a relação da equipe do CDC com a comunidade de homossexuais organizados na definição de estratégias de enfrentamento e na descrição do “estilo de vida gay”, que se acreditava ser o responsável pela doença e sua propagação. Nesse roteiro principal, são entremeadas histórias de pessoas infectadas pela doença, geralmente ativistas do movimento homossexual da cidade de São Francisco, lidando com o descaso das autoridades e o medo diante da morte que parece iminente. O filme conclui descrevendo a mudança na atitude do governo norte-americano em relação à epidemia, passando a reconhecê-la como um problema de saúde pública e investindo mais recursos na pesquisa com prevenção e tratamento.

As imagens mostradas no início do filme, que descrevem o horror de Don Francis diante da morte de pessoas infectadas pelo *ebola* e de uma paciente angustiada pedindo socorro, minutos antes de morrer, acompanham o pesquisador ao longo de toda a narrativa. Em vários momentos do filme, nos quais ele se sente sem perspectivas para desvendar os enigmas colocados pela epidemia de AIDS, lhe vêm à mente as suas experiências na África, reforçando a sensação de impotência diante daquilo que não se pode explicar e que leva as pessoas à morte.

Um sentimento de pavor semelhante é experimentado pelos personagens que, devido algum sinal no corpo ou a presença de algum outro sintoma indicativo de imunodepressão, identificam em si a possibilidade de carregar consigo o mal que até então nem sequer um nome tinha. Estávamos no início da epidemia, o tempo antes d’O Nome, como refere Patton, quando o que hoje chamamos de AIDS era descrito como uma doença relacionada ao estilo de vida homossexual (GRID, gay related infection disease) e nem sequer havia testes para detecção de anticorpos. Uma mancha na pele, indicativa de um sarcoma de kaposi, um tumor de pele comum em pacientes imunodeprimidos, ou tosses frequentes e escarros

acompanhados de sangue, ou ainda, até mesmo uma gripe mais forte, qualquer uma dessas manifestações era o suficiente para alguém se ver às portas da morte. Todas essas experiências, acompanhadas das repetidas mortes de amigos, amantes e parentes, eram a confirmação, por parte desses sujeitos, de que eles passariam a engrossar as estatísticas dos técnicos da saúde pública, e que estavam expostos a um mal de causas desconhecidas, com poucos investimentos e pesquisas e cuja letalidade era de quase 100 por cento. Sem contar o estigma de se ver como padecendo de uma doença que atingia, no imaginário social, pessoas de condutas desviantes e de comportamentos reprovados.

As imagens que povoam as inseguranças profissionais de Don Francis e o flagelo no qual os pacientes se enredam vão além do temor diante do desconhecido. Eles podem ser entendidos no espectro daquilo que Benjamin chamava de empobrecimento da experiência do homem moderno. Em seu texto de 1933, Benjamin (2000a) refere que a pobreza da experiência cotidiana é um pequeno aspecto da pobreza maior em que vive a humanidade, constituindo, desse modo, um estado de barbárie, caracterizado pelo fato de que as pessoas não se relacionam com o patrimônio cultural de forma vinculada à experiência. Ou seja, a experiência contemporânea é descolada da tradição. Há aqui, no entanto, uma positivação da noção de barbárie: a pobreza da experiência, que nos conduziu à barbárie, também nos traz a possibilidade de um recomeço, de construir experiências a partir da tábula rasa. Nos exemplos propostos por Benjamin, Descartes, Einstein e os cubistas são construtores de uma nova ordem (na filosofia, na física e na pintura, respectivamente), que partem do zero para edificar uma nova visão sobre a realidade, mas que são mais orientados (ou determinados) por uma estrutura (exterior) do que pela experiência da vida interior. Essa é a imagem que essas novas visões irão desenhar do homem moderno: “*Un homme paré de toutes les offrandes sacrificatoires du passé, pour se tourner vers son contemporain qui, dépouillé des ces oripeaux, crie comme un nouveau-né dans les langes sales de cette époque*¹³” (BENJAMIN, 2000a, p. 368)

A associação entre epidemia de AIDS, barbárie e desamparo pode parecer hoje um certo exagero. Já são transcorridos vinte e cinco anos desde os primeiros

¹³ “*Um homem despojado de todas as oferendas de sacrifício do passado, para se voltar na direção de seu contemporâneo que, despido de suas vestes, grita como um recém nascido nas fraldas sujas desta época*” (tradução minha).

casos, e o conhecimento acumulado sobre a doença que possibilitou o surgimento de alternativas terapêuticas que reduziram em muito a morbidade e a mortalidade em decorrência da infecção pelo HIV. Ainda assim, podemos traduzir nossa experiência atual em relação à epidemia por meio da imagem de Benjamin, isto é, o adulto despido do passado que grita como um recém nascido nas fraldas sujas de seu tempo presente. Isso porque, apesar de todo avanço e descoberta científica, a questão do acesso às inovações ainda não foi respondida, em termos globais, pelas políticas públicas de saúde, e, em 2003, três milhões de pessoas que morreram de uma doença para a qual, mesmo não existindo cura, já se tem tratamento. São pessoas que vivem em países pobres que não podem tomar aquilo que mantêm os ricos vivos.

Mas, voltemos ao filme, e tentemos analisar como chegamos a esse estado das coisas. Quando pouco se sabia sobre a doença, a equipe de epidemiologistas, com a qual nosso herói Don Francis colaborava, tratou de fazer suas investigações para tentar conter a progressão, então geométrica, do número de casos. Para tanto, foram atrás do paciente zero, ou paciente índice – responsável pela infecção de toda uma rede de comunicantes (numa tentativa de evidenciar que a doença era sexualmente transmissível) – e, como consequência, tentar interromper a cadeia de transmissão, por meio do fechamento dos estabelecimentos utilizados pelos homossexuais para encontros sexuais, as saunas gays. No filme, a cena do debate entre os médicos e a comunidade gay é reveladora de que os argumentos higienistas, por mais calçados que estejam nas evidências consideradas científicas, chocam-se com os projetos de felicidade que os sujeitos constroem para si, isolada ou coletivamente. Por isso, os homossexuais ativistas protestavam contra o que eles chamam de uma interferência do Estado no único reduto de prazer que eles haviam conquistado a duras penas.

No entanto, os epidemiologistas, agindo desse modo, não estão fazendo nada mais do que o papel que lhes foi destinado, como revela a análise de Foucault sobre as prisões e as sociedades disciplinares, reguladas pela ciência (FOUCAULT, 1977). Mais ainda, o controle sobre a população é um dos elementos constituintes do nascimento do Estado moderno:

“A população aparece como sujeito de necessidades, de aspirações, mas também como objeto nas mãos do governo, como consciente, frente ao governo, daquilo que ela quer e inconsciente em relação àquilo que se quer que ela faça” (FOUCAULT, 1979b: 289).

A tese de Foucault nesse texto é mostrar como o Estado moderno se investiu da função de governar, de exercer o poder, justamente a partir do momento em que a população (e não mais o território, propriedade do soberano, ou o país, espaço delimitado por fronteiras geográficas) passa a ser o objeto do governo. Isto enseja o surgimento da economia política – isto é, um conjunto de saberes que, a partir da mensuração das necessidades e movimentos da população, retira da família e transfere ao governo a gestão das riquezas, constituindo-se em técnica de intervenção sobre a população. Esses são os três movimentos (a problematização do governo, a emergência da população como objeto de intervenção e o isolamento da economia em uma realidade específica e não mais restrita à esfera familiar) que configuram o processo histórico que Foucault denomina por governamentalidade.

Ao tentar descrever minuciosamente e exaustivamente os estilos de vida homossexual, a epidemiologia não está somente rastreando os caminhos de um vírus em uma determinada comunidade, mas, conforme Foucault nos revela, está a serviço de um projeto maior que tem a ver com o poder que o Estado se vê na obrigação (ou desejo) de exercer. Contar mortos e doentes – a conta do açougueiro, segundo Don Francis – é uma das formas de conhecer os movimentos da população e como seus corpos se relacionam com o mundo, com os vírus e com os homens e mulheres que dela fazem parte.

Se *E a vida continua* busca contar de forma verídica as primeiras reações das comunidades gay e médica, *Paciente Zero* aposta na fantasia e no delírio, optando pela comédia musical para contar o retorno de Gaeton Dugas, que ficou conhecido como o paciente zero, ao mundo dos vivos. O filme *E a vida continua* não dá o mesmo peso ao comissário de bordo canadense Dugas que o livro que o inspirou, escrito por Randy Shilts. Douglas Crimp (2002) faz uma análise do livro de Shilts e da polêmica em torno do paciente zero e refere que epidemiologistas e ativistas homossexuais manifestaram seu desacordo com as teses de Shilts, principalmente devido à exposição a que o referido paciente foi submetido. Como Crimp comenta, o filme *Paciente Zero* faz uma sátira aos argumentos de Shilts, buscando humanizar a figura de Dugas e retirando dele a aura de assassino em série, que o livro de Shilts lhe conferiu, ainda que de forma não intencional. Na realidade, o título em inglês (*zero patience*) faz um trocadilho com a expressão cunhada pela epidemiologia. Trata-se, portanto, da impaciência de uma

comunidade que, atônita, vê morrer seus membros, sem que a comunidade científica ou o governo façam algum caso disso.

A narrativa, repleta de números musicais, ao modo dos filmes Hollywoodianos dos anos cinquenta, conta o inusitado romance entre o espectro do comissário de bordo Gaeton Dugas, no filme chamado de *Zero*, e o explorador britânico Sir Richard Burton. Este, após ter descoberto o elixir da vida eterna em uma de suas expedições em países tropicais durante o século XIX, administra um museu de história natural no Canadá. Por ser um fantasma, Gaeton só pode ser visto por Richard, que, inicialmente, enxerga nele a possibilidade de conquistar um prêmio Nobel, com a identificação da origem da doença e sua cura. Zero, por sua vez, busca encontrar uma explicação para o fato de ter sido conduzido à posteridade como o disseminador de uma peste da qual ele nem tinha conhecimento que era portador. Em sua pesquisa, acompanhada pelo comissário, Richard produz um documentário sobre a trajetória de Gaeton, com entrevistas de seus parentes e amigos, e acaba criando uma história que o retrata como um promíscuo sexual e aventureiro, o que atrai sobre o pesquisador a ira de uma amiga de Gaeton, agora tornada uma ativista xiita do movimento de luta contra a AIDS. Em seu filme, Greyson parece não poupar ninguém: desmantela a epidemiologia e acusa a ciência de produzir mitos; ironiza os grupos políticos criados na esteira da epidemia, ecoando as teses de Cindy Patton, sobre a indústria da AIDS; apieda-se, com sarcasmo, da comunidade homossexual, que, obnubilada pelo culto hedonista ao corpo e repleta de afetação, faz ouvidos moucos ao perigo que a espreita.

Diante desse quadro, nosso paciente se impacienta. E passa a interferir nas pesquisas de Richard, numa tentativa de reverter o seu passado e voltar ao mundo dos vivos, na forma de um vivente. Nesse processo, Zero examina seu sangue em um microscópio e vê seus linfócitos T (células responsáveis pela imunidade e que são os alvos preferenciais do HIV) naufragando na corrente sanguínea. Ele se assusta por notar que as células de seu sistema imune não são solidárias entre si. Após uma agitação, surge uma travesti de roupas escuras, protegida (ou simplesmente enfeitada) por um guarda chuva preto. Gaeton pede que ela saia de seu sangue, e esta lhe retruca que ele deve ser mais educado, pois há muito que ninguém se digna a dirigir-lhe a palavra. Inquirido pelo paciente, o HIV diz que

não há evidências científicas de que ele seja o causador de todo esse mal. Aparecem outras células, mulheres vestidas de amarelo com inscrições como “sífilis”, “citomegalovírus”, “micose”, que arvoram para si a responsabilidade pela derrota do sistema imunológico. Uma delas sugere que, talvez, seja a combinação de todas elas que cause a AIDS. O HIV as rechaça, e diz a Gaeton e Richard que eles devem exigir maior esforço da ciência para encontrar uma solução para a AIDS, fazendo uma apologia do sexo seguro. Gaeton, então, passa a suspeitar que talvez ele não tenha sido o primeiro caso e o HIV lhe assegura que outros provavelmente teriam transmitido a doença para ele, pois também não se sabiam infectados, concluindo que a transmissão da AIDS não é um fato que deva ser encarado de forma moral.

O filme de Greyson talvez seja uma tentativa de reverter o discurso da culpabilização que foi dirigido aos homossexuais no início da epidemia. E, nesse processo, no faz ver as dificuldades que encontramos ao ter que lidar com o que não vemos e, portanto, mal conseguimos representar. Mas, com a fenomenologia aprendemos que fazer imagens é uma forma de dar sentidos para a realidade e, desse modo, construí-la, tal como fazemos com nosso corpo. É dessa maneira que Wojnarowicz busca produzir sentidos para suas experiências com a doença e a sexualidade:

“These fantasies give me distance from my outrage for a few seconds. They give me momentary comfort. Sexuality defined in images gives me comfort in a hostile world. They give me strength. I have always loved my anonymity and therein lies a contradiction because I also find comfort in seeing representations of my private experiences in the public environment. They need not be representations of my experiences – they can be the experiences of and by others that merely come close to my own or else disrupt the generic representations that have come to be the norm in the various medias outside my door. I find that when I witness diverse representations of ‘reality’ on a gallery wall or in a book or in a movie or in the spoken word or the performance, that the larger the range of representations, the more I feel there is room in the environment for my existence, that not the entire environment is hostile¹⁴” (WOJNAROWICZ, 1991: 120-1).

¹⁴ “Estas fantasias me distanciam de minha indignação por alguns momentos. Elas me dão conforto momentâneo. A sexualidade definida em imagens me conforma em meio a um mundo hostil. Elas me fortalecem. Eu sempre amei meu anonimato e aí reside uma contradição porque eu também encontro conforto ao ver representações de minhas experiências privadas no ambiente público. Elas não precisam ser representações de minhas experiências – elas podem ser experiências de e por outros que meramente se aproximam das minhas próprias ou de outros e rompem as representações genéricas que se tornaram a norma nas várias medias fora de minha casa. Eu vejo que quando observo diversas representações da ‘realidade’ em uma galeria de arte, ou em um livro, ou em um filme ou na palavra falada da performance, quanto maior for o espectro

Encontrar espaço e conforto para as experiências privadas, que são vividas quase que sempre sob a égide da hostilidade, por meio da sua representação tornada pública, isto é, na relação com o outro, é o que ajuda a tornar visível e presente o que, em forma bruta, ainda não possui um nome. É o trabalho da linguagem, tal como Foucault descreve em *As palavras e as coisas*:

“As utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico” (FOUCAULT, 1992: 7).

Mas, não são somente espaços maravilhosos e jardins bem plantados que vamos encontrar nas imagens produzidas pelos filmes que retratam a epidemia de AIDS. Se até aqui me centrei nas narrativas sobre a relação com o invisível e que, portanto, resistem ao nome ao mesmo tempo em que o buscam, outras produções irão trazer à cena os corpos devastados pela doença, a um passo da morte.

5.2. Perto do fim

A irrupção no corpo dos sintomas de uma doença marcada por estereótipos ligados a comportamentos sexuais considerados desviantes produz imagens que têm impacto bem diferente quando comparadas aos personagens acima descritos, que não podem ver o que acontece nos seus corpos. É o que assistimos no filme *Filadélfia*, no qual encontramos um advogado bem sucedido, de uma grande e respeitada empresa de advocacia. Andrew Beckett, personagem vivido por Tom Hanks, é um *workaholic*, dedicando-se quase que integralmente à empresa. Como prova de reconhecimento, ele é escalado para representar um dos maiores clientes da firma. No entanto, no momento dessa promoção, um dos sócios repara que Andrew tem uma mancha no rosto e pergunta-lhe o que é aquilo. Constrangido, ele diz que levou o golpe de uma raquete, enquanto jogava tênis.

A mancha que Andrew referiu ser fruto de um acidente era, na verdade, um sarcoma de Kaposi, um tipo de tumor de pele, comum em pacientes imunodeprimidos. Uma semana após receber essa importante incumbência, Andrew está trabalhando em casa, e agora ele não tem apenas uma mancha no rosto, mas, além do sarcoma do lado esquerdo ter aumentado, outro já desponta na face direita. Para poder ir ao trabalho, Andrew tem que maquiá-lo o rosto, a fim de ocultar os sinais que indicam que ele tem AIDS. Andrew divide seu tempo entre o

de representações, mais eu sinto que há espaço no ambiente para minha existência, que nem todo o ambiente é hostil” (tradução minha).

trabalho e idas ao hospital, para fazer seus exames, receber tratamento e cuidar de intercorrências devidas às infecções oportunistas, que acometem os pacientes de AIDS. Lembro que a história de Andrew se desenrola no final dos anos 80, quando as alternativas terapêuticas ainda eram insuficientes ou meramente paliativas.

Após um mês, Andrew vai buscar ajuda de um advogado, Joe, interpretado por Denzel Washington. Ele foi demitido e quer provar que isso se deu em função de sua doença, isto é, que teria sido um ato de discriminação. No entanto, o aspecto físico de Andrew já é completamente diferente do advogado brilhante e bem sucedido que vimos algumas cenas antes. O cabelo está completamente ralo e seu corpo bem mais magro. Joe não consegue esconder o seu constrangimento diante de Andrew, e olha, estarecido, para todos os objetos que ele vai tocando em sua rápida conversa. Por fim, ele não aceita o caso de Andrew e, comentando o ocorrido com sua esposa, não disfarça o seu incômodo com relação à homossexualidade e à doença de Andrew. No entanto, Joe é negro, e sabe o que é ser alvo de atitudes discriminatórias. Encontra-se casualmente com Andrew numa biblioteca pública, e vê que ele é mal tratado pelas pessoas, em função do fato de ter AIDS, algo que Andrew não pode mais esconder. Joe aceita, nesse momento, a representar Andrew no processo contra a empresa que o demitiu.

Filadélfia não é somente um filme sobre AIDS, mas, basicamente, sobre os inúmeros preconceitos e estigmas (raciais, sexuais, em função da doença) e da decorrente intolerância que marcam a sociedade norte-americana e que também podemos encontrar na cultura brasileira, ainda que com matizes bem distintas. Mas, também estamos falando de uma produção cinematográfica que, idealmente, deve conquistar platéias, e, nesse sentido, o diretor lança mão de todos os recursos para tornar a doença um espetáculo visual. Não nos esqueçamos que é um filme de tribunal, gênero cinematográfico muito comum na indústria cultural norte-americana, que busca fazer uma sinergia entre os gêneros de suspense e policial, com grande aceitação no gosto das audiências. Em dado momento, quando ainda não havia sido demitido, Andrew está no hospital e precisa resolver um problema no trabalho. Vai até um telefone público. A câmera descreve um zoom (aproximação da imagem, partindo de um plano geral para um plano mais fechado) em direção à região posterior do pescoço de Andrew, onde desponta

mais um sarcoma e, no contra-plano, temos uma mulher sentada na sala de espera, parecendo olhar fixamente para esse sinal. O movimento da câmera, a oposição entre a atitude da mulher com seu olhar assustado que perscruta (o olhar do espectador) e a atitude passiva de Andrew – agora transformado metonimicamente no sarcoma – ao ser visto pela moça, a música típica de filmes de suspense, todos esses elementos prendem a nossa atenção de um modo no qual a identificação com a imagem parece irresistível.

No julgamento do processo movido por Andrew contra seus ex-patrões, um dos grandes argumentos, tanto para a defesa como para a acusação, tem a ver com o modo como os outros percebem ou não os sinais que seriam indicativos de uma doença. A advogada da empresa sustenta que Andrew foi bem sucedido na tarefa de ocultar a doença (e, conseqüentemente, a sua homossexualidade) de seus companheiros de trabalho, de modo que a AIDS não teria sido o motivo de sua demissão, mas, sim, a sua incompetência profissional. Já para o advogado de Andrew, o que sustenta a ação é uma atitude hipócrita com relação ao que, no outro, é percebido como desvio. Seguindo um acordo tácito, um finge que não tem alguma coisa (AIDS, homossexualidade) e o outro finge que não vê *o que não dá mais para ocultar*, como diz a canção. O corpo se fez presente para o sujeito, denunciado pelo outro, como vimos com Drew Leder.

Pois as manchas estão todas lá, para quem as quer ou não vê-las. No tribunal, pede-se que Andrew (tal qual o homem elefante, como referi no primeiro capítulo) se olhe num espelho, para ver se ele identifica em si as manchas que os outros porventura teriam visto. Como agora as manchas estão no peito, ele é solicitado a tirar a camisa. Nesse strip-tease macabro, as marcas que ele traz no corpo são mostradas aos telespectadores por meio da imagem refletida no espelho, mas, também, no olhar constrangido das pessoas presentes na cena, principalmente os jurados. Ou seja, no momento em que a doença irrompe tanto no tecido social, como no corpo do sujeito, ela parece colocar o foco naquilo que antes estava lá, mas ninguém parecia notar, isto é, o corpo. Trata-se de um corpo alienado e estranho ao sujeito e aos outros, que constitui uma contundente presença que ameaça a imagem de si. No caso de uma doença contagiosa, como a AIDS, essa ameaça não diz respeito somente ao sujeito, mas a todo o conjunto da sociedade, mesmo que suas formas de transmissão estejam circunscritas a

determinados comportamentos que não atingem a todos. O corpo doente demanda não somente a atenção médica; esse objeto estranho agora é fonte de perigo e precisa ser contido e enclausurado, restringindo-se os contatos, mesmo os mais inofensivos. Não é só o doente que age em função de seu próprio corpo, tentando resgatar-lhe a saúde e mitigar-lhe a dor. Como vimos com Douglas Crimp e Cindy Patton, o corpo com AIDS põe em marcha os preconceitos em relação ao sexo, ao prazer e mesmo em relação ao estar doente, fazendo com que todos os outros se orientem tendo como foco o corpo daquele que sofre, mas, não para curá-lo ou tratá-lo, que é o que um doente necessita, mas para aprisioná-lo ainda mais em sua rede de sofrimento.

Mas, até para o mal incurável, para *o que não tem remédio e nunca terá*, deve existir uma possibilidade de redenção. Andrew a encontra por meio da música, ou transportando-se para um lugar emocional e volitivo do qual o corpo doente está ausente, ou, as representações segundo Wojnarovicz. Em uma das cenas mais comoventes do filme, quando Joe pretende ensaiar o interrogatório com Andrew, esse resiste às perguntas que o advogado lhe faz. Ao fundo, escutamos uma ária cantada por Maria Callas. Andrew começa a traduzir para Joe o sentido da melodia. *“Trago sofrimento aos que me amam. Encontrei o amor no sofrimento”*. A luz se modifica, assumindo um vermelho intenso, o que confere à cena um clima de irrealidade e fantasia. Andrew, segurando em uma das mãos o suporte para o soro que está injetado em suas veias, parece estar inebriado pela música. O olhar de Joe é de assombro e surpresa. A humanidade de Andrew lhe é revelada, e ele não é mais o corpo com AIDS, o corpo homossexual. Estabelece-se entre os dois um processo que Drew Leder denomina de incorporação mútua. A discussão sobre o outro no processo de percepção e consciência corporal revela a forma como podemos compartilhar humores, idéias e experiências na intersubjetividade, ou, como refere Leder, de forma co-transcendental.

Mas, ao final, Andrew depara-se com a morte. Na última sessão em que ele comparece ao tribunal, seu corpo está completamente debilitado. Na cena seguinte, ele já está internado, e no tribunal sua ausência é representada por meio do foco, em primeiro plano, da cadeira que ocupava, agora vazia. Após a sua morte, durante o funeral, parentes e amigos se reúnem em torno de uma televisão, onde se assiste a um vídeo caseiro, no qual são representadas imagens da infância

de Andrew. O corpo que no ritual de luto se faz presente por meio da imagem televisiva – que metáfora explícita! – é o da criança. Parece uma tentativa de resgatar uma corporeidade que a doença devastou, que o preconceito sexual humilhou e que os outros aprisionaram no olhar condenatório. Puro devir, o infante Andrew olha para a câmera e seu olhar ingênuo e infantil nos promete um futuro sem AIDS, nem doenças, onde as relações acontecem na espontaneidade dos gestos não premeditados e no desejo de conhecer e habitar o mundo, este mundo de corpos, chagásicos e deformados, que dançam pelo simples prazer de dançar.

Filadélfia não está sozinho na galeria de filmes que retratam pacientes de AIDS desfigurados, esqueléticos, cobertos de manchas, enfim, em fase terminal. Aliás, enumerar essa lista nos faria concluir que há mais produções dessa natureza, principalmente no cinema narrativo norte-americano, do que filmes com imagens semelhantes às aquelas a que me referi na primeira parte deste capítulo, nos quais a AIDS é um mal invisível e, algumas vezes, sem nome. Seria necessária uma observação empírica para configurar um perfil padrão das transformações físicas devidas ao adoecer com AIDS. Além disso, a introdução da terapia antiretroviral combinada de alta potência, o chamado coquetel, em meados da década de 90, alterou em muito a evolução da doença e a devastação que ela causa no corpo. Mesmo assim, constato que a imagem do corpo desfigurado insiste no imaginário social que se produz em torno da doença. E isso será reforçado em muitos filmes sobre o tema, ainda que produzidos mais recentemente e ambientados no tempo presente, como é o caso de *As horas*. Aqui, como referi no capítulo introdutório, o personagem interpretado por Ed Harris, que vive com AIDS no ano de 2001, não tem uma aparência muito diferente de Andrew Beckett, de *Filadélfia*, ambientado no início dos anos 90.

Estamos assim diante do processo de captura do corpo, descrito por Gwendolyn Audrey Foster, em sua obra sobre a relação entre subjetividade pós-colonial e as imagens sobre o corpo produzidas pelo cinema (FOSTER, 1999). Nesse texto, a autora mostra como o olhar das platéias é orientado por uma concepção colonialista e eurocêntrica com relação ao corpo da mulher, em especial, e de culturas tidas como marginais (os não ocidentais, os homossexuais). Também inspirada pelas teses foucaultianas sobre as sociedades disciplinares,

Foster sustenta que a fotografia, no final do século XIX e, posteriormente, o cinema cumprem com a função de capturar o corpo e submetê-lo ao olhar do outro. Tal processo tem o propósito, ainda que inconsciente (embora esse não seja sempre o caso) de ratificar estigmas e preconceitos com relação à sexualidade, classe social, comportamento, perpetuando a abordagem colonialista em relação à diferença, ao desvio.

“Yet the image is not bound to that reading, or to that time when it was produced. It kept on (re) presenting and (re) narrating itself in a performative gesture that defies patriarchy, Colonialism, or the history of penalization of sexuality, most especially any sexuality that is deemed aberrant, Queer, pathological or impure. (...) What is at stake, then, is that we guard against attempts to recolonize the past and its images. We must avoid systems that participate in the regulation of the body and sexuality, and attempt to discipline the body without our consent”¹⁵
(FOSTER, 1999: 30).

Assim, muitas das imagens que o cinema nos oferece sobre pessoas vivendo com AIDS nos asseguram que estamos diante de um inteiramente outro e, desse modo, nos ajudam a capturá-lo numa rede de significados que se lhe grudam ao corpo. Ou, conferem ao corpo essa materialidade – deformada, frágil, abjeta – e não outra, talvez como uma forma de nos alertar para aquilo que não podemos querer parecer ou ser. Por ser o cinema calcado em processos de projeção e identificação (XAVIER, 1984), ao ser capturado no fotograma e enquadrado na tela, esse corpo não mais nos pertence. Nosso corpo é um outro para nós.

As imagens de pessoas doentes produzidas pelos filmes narrativos ajudam a regular as relações entre os corpos por meio da intensificação do estranhamento, que tem como propósito definir ou reafirmar normas e lugares sociais. No filme de Gregg Araki, *Mistérios da Carne* (*Mysterious Skin*), temos dois personagens de uma cidade do interior dos Estados Unidos que, a partir de experiências de abuso sexual na infância, vivem suas adolescências e início da vida adulta procurando sentidos que tragam algum lenitivo para o trauma. Enquanto Brian acredita que teria sido abduzido por extraterrestres quando criança, Neil relaciona-se sexualmente com diversos homens, geralmente mais velhos, em troca de dinheiro,

¹⁵ “No entanto a imagem não é lançada para aquela leitura, ou para o momento em que foi produzida. Ela continua a se (re) apresentar e (re) narrar em um gesto performático que desafia a patriarcalidade. Colonialismo, ou a história da condenação da sexualidade, mais especialmente qualquer sexualidade que é considerada aberrante, esquisita (homossexual), patológica ou impura. (...) O que está em jogo, então, é que fiquemos alertas contra tentativas de recolonizar o passado e suas imagens. Nós devemos evitar sistemas que atuam na regulação do corpo e da sexualidade, e tentam disciplinar o corpo sem o nosso consentimento” (tradução minha).

mas seu cotidiano lhe parece monótono e decide mudar-se para Nova Iorque. Lá, passa a circular pelas noites em bares e boates gays, intensificando e diversificando suas experiências com a prostituição. Desabituaado a utilizar preservativos nas relações sexuais, pois, como lhe disse um de seus parceiros em sua cidade natal, essas doenças são coisas de cidades grandes, Neil surpreende-se quando um cliente o obriga a por o preservativo, penetrando-o com uma expressão que denota mais curiosidade do que prazer. Mas, o contato com um cliente com AIDS produz um impacto forte em Neil. Ele é convidado por um homem a ir ao seu apartamento, um lugar muito refinado e bem decorado. Na cabeceira da cama, um quadro de Veemer (*moça com um brinco de pérola*) intriga Neil e os dois iniciam uma conversa sobre a beleza. O cliente pede que Neil se dispa e, quando este está seminua, lhe diz: “agora é a minha vez”. Lentamente, o homem vai abrindo sua camisa, retirando-a lentamente, o que nos faz ver, em forma gradual, uma série de manchas escuras em seu torso (como assistimos em *Filadélfia*, na cena do julgamento). Neil se assusta e não consegue disfarçar o espanto e o cliente lhe conforta: “não se preocupe; este será o sexo mais seguro que você jamais teve em sua vida” e lhe pede que faça uma massagem em suas costas. Neil está sentado sobre o homem que jaz de bruços sobre a cama, e suas mãos percorrem e apertam as costas do cliente, a pele coberta de tumores. Este, por sua vez, geme como se estivesse sendo penetrado e murmura: “eu só queria que alguém me tocasse; há muito tempo que ninguém me toca”. (Aliás, é quase essa a expressão que o HIV diz a Gaeton, em *Paciente Zero*, o que mostra que o paciente com AIDS é visto, muitas vezes, como a encarnação, não de um sujeito, mas de um vírus). Enquanto isso, Neil tenta conter o choro. Mas, na cena seguinte, já ao lado da amiga com quem divide o apartamento, Neil chora de forma compulsiva e aceita a proposta de emprego que ela lhe faz.

O enquadramento de corpos marcados ao lado de corpos saudáveis produz um contraste que cria no espectador uma sensação de estranhamento e distância. Isso permite que, por um lado, o olhar torne cativos os corpos que assiste, mas, por outro, como revela a análise de Foster, também se faça cativo, capturado pelo que vê. Essa complementaridade entre colonizados e colonizadores, na linguagem de Foster, ou, dito de outro modo, nos referenciais fenomenológicos que orientam esta pesquisa, a construção dos corpos (dos sujeitos corporais) a partir do olhar do outro, é o que estabelece os marcos que nos permitem a orientação no espaço e no

tempo (no corpo e no espírito, segundo a análise de Bakhtin). Se, por um lado, a degradação do físico do outro nos faz lembrar os limites que enquadram nosso corpo, por outro, nos faz querer alargar as horas do espírito, na tentativa de entender o significado da morte e buscar alternativas de redenção.

5.3. Anjos caídos

Ainda que a AIDS não seja seu tema central, duas produções canadenses do diretor Denys Arcand irão retratar a doença como sinal de um processo de degradação dos valores que servem de esteio para a agregação social. Trata-se de: *O declínio do Império Americano* e *Amor e restos humanos*.

No primeiro, temos um grupo de professores universitários de história que discutem suas aventuras sexuais. O filme é muito didático com relação à tese que pretende defender. Logo no início, Diane entrevista Dominique, e, nessa conversa, enuncia o mote do filme: devido a uma exacerbação do hedonismo e da preocupação com os desejos pessoais e de curto prazo, homens e mulheres da idade contemporânea repetem a história de seus antepassados no ocaso de muitas civilizações. A ausência de projetos coletivos decorrente da crise de sistemas políticos, que alimentavam utopias, cria um momento histórico no qual os vínculos sociais se sustentam somente na medida em que podem propiciar prazeres imediatos. O que se prenuncia é a invasão da barbárie, aliás, título do filme de Denys Arcand que narra o reencontro desses mesmos personagens, quinze anos após, em função da doença terminal de um deles (*As invasões bárbaras*). Em seguida, o filme intercala as conversas travadas pelos homens, durante a preparação do almoço em uma casa de campo, e pelas mulheres, numa academia de ginástica. Em meio à degustação de bebidas e pratos variados, os homens relembram suas aventuras extraconjugais e a busca insaciável por sexo. Na academia, as mulheres fazem exercícios e comentam o calvário que é ter que parecer mais jovem, para continuar cativando a atenção de seus maridos e parceiros. Elas também falam de casos extraconjugais (apenas uma delas é casada, mas todas já tiveram parceiros fixos em algum momento de suas vidas) e oferecem contrapontos aos mesmos assuntos que os homens discutem, enquanto as esperam.

Entre eles, está Claude, um homossexual assumido, atormentado por apresentar sintomas de uma doença que ele teme ser AIDS (Claude vai ao

banheiro e urina sangue, o que lhe deixa muito consternado). Em dado momento, um dos personagens se dirige a Claude, e lhe pergunta se ele não tem medo de pegar AIDS e, sem que ele responda, os outros homens começam a falar de doenças venéreas e como a homossexualidade, se não fosse a AIDS, poderia ser uma alternativa interessante para evitar casamentos aborrecidos e uma intensificação de experiências sexuais.

Enfim, quando as mulheres chegam para o almoço, o conflito se instala com a presença do namorado de uma das mulheres, um tipo de modos pouco refinados, quando comparados aos dos intelectuais ali presentes. Esse personagem masculino é olhado com desconfiança por quase todos, com exceção de Claude, que se sente atraído sexualmente pelo namorado da amiga. Ele causa desconforto entre os comensais, ao comentar que ficara escutando a conversa entre os homens antes que as mulheres chegassem e que achava uma atitude hipócrita todo o palavrório sobre sexo e casos extraconjugais, que descamba em uma tergiversação para camuflar a frustração. Ele e sua namorada, como ela havia relatado à amiga na sauna, mantêm relações sadomasoquistas, que contrasta com as inúmeras experiências narradas pelos demais, ainda que permeadas de tórridos romances e encontros sexuais.

O outro filme desse diretor a que me referi também irá tratar de relações sexuais que ocorrem em contextos de violência. O personagem central é David, um garçom assumidamente homossexual, que divide seu tempo entre o trabalho e incursões a boates gays, em busca de sexo e diversão. Ele mora com Candy, uma ex-namorada tornada amiga, que vive à busca de uma relação mais estável com homens. David tem um amigo dos tempos do colégio chamado Bernie, um funcionário público de modos introspectivos e lacônicos, que sente uma atração velada por David. Bernie gosta de ter aventuras sexuais com diferentes mulheres, e sempre procura por David em seus momentos de depressão. Além desses personagens, David tem uma amiga, Benita, que possui poderes para-normais, e atende clientes que, em sua maioria, desejam realizar fantasias sexuais nas quais assumem papéis submissos, com açoites e outras formas de humilhação. Ao longo do filme, somos informados sobre atos de violência sexual sofridos por mulheres, que culminam nas mortes das vítimas e seguem o mesmo padrão, o que indica a ação de um assassino em série.

Em uma das primeiras cenas do filme, Benita diz a David que vê uma luz estranha em sua alma, e que isso tem a ver com algo muito ruim que acontece não diretamente com ele, mas com as pessoas que ele ama. Destaco aqui dois elementos do enredo que, entre outros, podem ter relação com essa premonição de Benita. David reencontra um ex-parceiro na boate e os dois se retiram para um canto, onde, após fumar um cigarro de maconha, mantêm uma relação sexual. Em outro momento da estória, David escuta uma mensagem deixada por esse amigo na secretária eletrônica, na qual ele refere que realizou um teste anti-HIV, e que o resultado deu positivo. A AIDS e o medo do contágio rondam os ambientes nos quais David circula e parecem acentuar o distanciamento afetivo que ele insiste em manter com parceiros e amigos.

Mas, é na forma como o filme retrata o relacionamento entre David e Bernie que encontro, de forma mais explícita, a deterioração das relações de afeto advinda com o culto ao individualismo, demonstrado em “*O Declínio do Império Americano*”. Bernie, em vários momentos, se queixa a David de que sente falta da proximidade que tinha com o amigo em outros tempos, o que David não consegue compreender (ou finge não compreender), dada a sua crença na heterossexualidade de Bernie. Aos poucos, Bernie fala de sua insatisfação com seus encontros sexuais e, tentando animar o amigo, David o leva para um encontro com Benita. Chegando à casa da amiga, David se surpreende com o modo violento com que Bernie trata a jovem, e intervêm, para evitar que ele a machuque. Bernie sai transtornado do apartamento e Benita adverte David de que ele deve impedir que o amigo cometa alguma besteira. David intui que Bernie talvez queira maltratar a amiga com quem divide o apartamento e, de fato, ao chegar lá, encontra-a sendo espancada pelo amigo. Bernie se refugia no telhado do apartamento, onde ele e David têm o hábito de trocar confidências. David deduz que Bernie tem relação com os assassinatos em série que estão ocorrendo e pergunta ao amigo qual a razão desses atos. Bernie diz que fazia isso para superar o amor que sente pelo amigo, ou por não se sentir correspondido na mesma intensidade. Então, afirmando seu amor por David, Bernie se lança do alto do prédio.

Não é incomum que a AIDS seja retratada em filmes narrativos em meio a relações afetivas deterioradas. Nessas duas narrativas, a doença se insinua junto

aos corpos mutilados das vítimas de Bernie, marcados com açoites dos clientes de Benita e da namorada do intruso no almoço de “*O Declínio*”. A doença parece rondar o oco dos corpos abandonados, desse modo tornados verdadeiros restos humanos, para aí, após um leve descuido, fazer a sua morada. Porém, não são as práticas do chamado sexo seguro que são utilizadas para afastar o mal. Em vários momentos, os personagens de *Amor e Restos Humanos* se lembram do uso do preservativo antes do ato sexual, mas, uma presumida percepção de ausência de risco de contágio, ou mesmo a falta do insumo, faz com que a relação seja consumada sem proteção. Algumas análises precipitadas poderiam apontar para um comportamento auto-destrutivo ou um desejo de aniquilação. Prefiro, contudo, as explicações de Douglas Crimp e Cindy Patton: na medida em que os discursos oficiais insistem na equação que iguala a infecção pelo HIV à homossexualidade, sempre associada a comportamentos promíscuos, e a tecnicidade das respostas à epidemia encobre e nega sua potencialidade como intervenção política, os sujeitos têm dificuldades de assimilar ativamente as informações que poderiam lhes proteger do contágio, reproduzindo relações calcadas na alienação dos corpos. Assim, ao insistir no poético amálgama dos corpos, essas imagens parecem nos revelar que a necessidade de amor é imperiosa diante de qualquer fatalidade. Mas, não se trata de um amor pelo outro, pois esse parece elidido, enquanto valor ético, do processo de constituição do corpo amante, dado que o corpo do amado é somente percebido na sua dimensão de corpo de consumo. As imagens da AIDS que se colam ao encontro dos corpos são aquelas que ainda nos fazem enxergar nela a doença do inteiramente outro. Elas se expressam na invisibilidade de algo que nos consome aos poucos, ou na deterioração visível do corpo, mas nunca no meio do caminho entre esses dois eventos, o espaço imaginário por onde os corpos desses personagens circulam.

“A cultura narcísica da exibição publicitária, como mostrou Lasch, desferiu um duro golpe nessa moral (a do romantismo) ao explorar o hábito das confissões públicas de segredos sexuais e emocionais, com vistas à venda de bens e serviços. A cultura somática finalizou o assédio ao fazer do corpo espelho da alma. O corpo se tornou a vitrine compulsória de nossos vícios e virtudes, permanentemente devassada pelo olhar do outro anônimo” (COSTA, 2004: 198).

Assim, em *Amor e Restos Humanos*, as imagens do corpo de Bernie despencando para a morte e da secretária eletrônica que anuncia à David que seu ex-parceiro é portador do HIV pressagiam o espectro da doença para aqueles que

se acreditavam longe de seu alcance. Nesse mundo abandonado por Deus, onde aos homens resta o contato com a materialidade de corpos sem espírito, a AIDS é, ao mesmo tempo, reforço e expressão do que Costa denomina, com Christopher Lasch, de cultura narcísica. Ao elidir o amor e nos deixar apenas com os restos humanos do que outrora amamos, o filme de Arcand não abre perspectivas para a redenção, pois aprisiona os corpos no olhar de uma doença que não se mostra totalmente, mas se insinua o tempo todo. É o que também assistimos em *Mistérios da Carne*: nos encontros sexuais que Neil mantém com outros homens, ainda que ele saiba de que a AIDS é uma doença que atinge homossexuais e que seus amigos o alertem o tempo todo sobre a importância de tomar precauções, ele somente usará o preservativo mediante a solicitação eventual de um parceiro. Mas, como referi acima, é quando ele se depara com um corpo coberto de sarcomas, que ele consegue tornar presente para si, corporificar, o que antes era só um pálido e fugidio espectro.

Outros espectros, no entanto, serão mais contundentes e, portanto, mais visíveis, nas imagens que falam dessa associação entre AIDS, homossexualidade, culpa e redenção. *Angels in America* é uma série de televisão dirigida por Mike Nichols, a partir de um roteiro escrito por Tony Kushner, baseado em peça teatral de sua autoria, que retrata o sofrimento de Prior Walter, desde o momento em que ele se descobre doente de AIDS, em meados dos anos 80. Originalmente, os produtores da série tinham a intenção em transpor o roteiro para as telas de cinema, mas, devido à longa duração, optaram pelo formato televisivo, a fim de evitar que houvesse uma descontinuidade muito grande entre a distribuição e exibição das diferentes partes. Assim, a série tem dois episódios, – *O milênio se aproxima* e *Perestroika* – divididos em três capítulos cada. No primeiro episódio, Prior revela ao namorado que tem AIDS, e que sua saúde está se debilitando muito. Assustado, David, o namorado, abandona Prior, e busca refúgio em encontros sexuais furtivos no Central Park, justificando seus atos (e culpa pelo abandono do parceiro) por meio de suas teorias sobre a aproximação do milênio e a decadência das relações interpessoais, e que a AIDS não é mais do que um sintoma dessa degradação moral. Nesse processo, conhece Joe, um jovem advogado que, educado numa tradição mórmon, tenta exorcizar sua homossexualidade e encontrar alguma paz ao lado de sua esposa, Harper. Esta, por sua vez, sentindo o casamento desmoronar, passa os dias tomando toda a

espécie de medicamentos psiquiátricos, refugiando-se em suas alucinações. Joe é assistente de Roy Cohn¹⁶, um advogado inescrupuloso que fez carreira na esteira dos desmandos do Senador Macarthy, perseguindo comunistas e homossexuais. Debilitado e sentindo-se aniquilado pelo abandono de David, Prior tem seguidas intonações, ao mesmo tempo em que passa a ter estranhas visões: seus antepassados (todos com o mesmo nome, na medida em que Prior descende de uma linhagem de nobres ingleses) aparecem para lhe dizer que ele é um predestinado, e um anjo sob a forma de mulher alada anuncia que ele é um profeta. No segundo episódio, Prior recebe do anjo as instruções para cumprir sua missão: Deus teria abandonado os anjos por estar descontente com os rumos tomados pela humanidade e, segundo o anjo, Prior seria o profeta que poderia trazer Deus de volta ao convívio dos anjos, por meio da suspensão do movimento, pois é o progresso que traria, na ótica dos anjos, a degradação da vida humana. Ele, então, sobe aos céus para visitar o conselho de anjos, e adverte-os de que a vida não pode parar, pois é o movimento da vida que confere algum tipo de autonomia aos viventes. Prior conclui que os anjos deveriam abrir um processo contra Deus por causa do abandono. Os anjos o abençoam, e Prior volta à terra. Ele consegue, então, ter acesso aos medicamentos que Roy Cohn guardava trancados em uma geladeira, pois, após sua morte, o enfermeiro que cuidava do advogado levou os remédios para Prior. Roy Cohn havia usado de sua influência junto à Casa Branca para participar de um protocolo clínico de testes com AZT, mas, como havia demorado em aceitar o fato de estar com AIDS, por não querer revelar sua homossexualidade, fez com que sua saúde já estivesse muito abalada quando começou a usar os medicamentos.

Cada episódio de *Angels in America* abre com uma seqüência aérea, com a câmera focalizando a cidade de São Francisco envolta em nuvens, passando por cidades do meio oeste norte-americano, até pousar no coração de Manhattan, na fonte do Central Park, na qual há uma estátua do anjo Betsaida. A câmara se coloca, então, na base da estátua, focalizando o anjo de baixo para cima e, por meio de um efeito especial, o rosto da imagem de mármore levanta-se e encara a câmera. Esse olhar fixo, pétreo, pode ser interpretado como o olhar da imagem

¹⁶ Roy Cohn é um personagem verídico, com grande influência no congresso americano nos anos 60 e 70, e que atuou no processo que resultou na condenação de Ethel Rosenberg à pena de morte. Ele morreu em decorrência da AIDS ao final dos anos 80, como retrata o filme.

que captura o espectador, imobilizando-o. Ele prende a atenção do espectador para o que vai ser mostrado a seguir, implicando-o na narrativa, como se a seqüência inicial tivesse a função de diminuir o possível estranhamento que a estória produziria no espectador. Se, logo de cara, um anjo de mármore nos encara, talvez nos pareça palatável que o protagonista se relacione com um anjo sexuado, que, ao iniciar suas frases, repete o pronome “eu” pelo menos umas três vezes. Mas, também nos habitua com a troca de carícias entre homens, e nos torna sensíveis aos dramas de pessoas que possivelmente não se parecem muito com os nossos. Mas, fazendo-o dessa maneira, também nos coloca como sujeitos dessa estranha visitação. Americanos ou não, esses anjos invadem nossos quartos.

Sendo produzido para a televisão, o filme *Angels in America* não tem a intenção de lotar as salas de cinema, como *Filadélfia*. Sua ambição é maior: ele quer penetrar em todos os lares. Como vimos, tal condição torna diferente a relação do espectador com o filme, quando tomamos por base uma dos aspectos do aparato cinematográfico, que é assistir à obra em uma sala escura, por meio da projeção em uma tela grande. Desse modo, seu apelo narrativo reside menos na exuberância da imagem e na riqueza de detalhes, e torna-se mais importante o conteúdo a ser apresentado (embora a produção desse filme seja muito superior, em termos técnicos, a outros seriados televisivos). Talvez por isso, quando comparado com quase todas as narrativas sobre AIDS que “assistimos” neste trabalho, o filme *Angels in America* coloca em cena a doença de um modo inusitado. Ainda que tornada espetáculo, como em *Filadélfia* e *Paciente Zero* e ainda que coloque em cena personagens e situações muito parecidas com as de *Jeffrey*, *Meu querido companheiro* e *Amor e restos humanos*, a AIDS, ao assumir uma dimensão trágica, não é mais uma doença do outro. Isto porque, no filme, a doença fala de uma relação particular com o sagrado e com os sentidos da existência. Se tomarmos a construção do personagem central, Prior, iremos notar que, mesmo que ele muitas vezes seja retratado em camas de hospitais e um pequeno tumor desponte sobre sua face, ainda assim ele não pode ser descrito como as imagens cadavéricas e desfiguradas que assistimos em outras produções sobre o tema. A estranheza em seu aspecto físico está muito mais ligada ao seu figurino do que à sua conformação corporal, pois, ao acreditar ser o profeta que seus antepassados e o anjo dizem que ele é, Prior passa a vestir-se com uma capa preta, que lembra um manto, ou uma espécie de túnica.

Mas, será o personagem Roy Cohn, vivido por Al Pacino, que trará os sinais da deformidade do corpo. À medida que a sua doença vai progredindo, a aparência do personagem se torna mais e mais desagradável. No entanto, na tensão dramática, esse personagem encarna valores que, talvez na intenção do diretor, devam ser percebidos como negativos. O advogado republicano, que tem como ídolo o senador que comandou a caça aos comunistas e defendeu a suspensão das liberdades civis, um bem maior na democracia norte-americana, é retratado como arrogante, prepotente, homofóbico, inescrupuloso, conservador e responsável pela morte de inocentes, entre outros atributos. Mas, este retrato não poderia ser outro, em uma narrativa que pretende ser uma defesa dos direitos dos homossexuais e tenta, ao mesmo tempo, apresentar o conservadorismo da era Reagan como responsável pela falta de respostas governamentais à epidemia. No entanto, ao contrário do que esta última afirmação poderia fazer supor, *Angels in America* não é um filme com tom panfletário e, desse modo, consegue expor de forma poética as contradições e dramas de um rapaz que, abandonado pelo namorado após se descobrir infectado pelo HIV, recebe a missão de salvar a América, quiçá a humanidade inteira.

Também sobre o casal “heterossexual” da trama, Joe, o advogado mórmon e Harper, a dona de casa que vive à base de medicamentos que a transportam para um mundo de fantasia, por meio de alucinações, paira a mesma sensação de catástrofe prenunciada para Prior. Harper sente que seu marido esconde algo sobre sua personalidade, e que tal segredo seria responsável pela infelicidade do casal. De fato, Joe sente-se atraído por outros homens e busca refúgio no desesperado David, namorado de Prior. Em uma de suas alucinações, Harper encontra-se com Prior, e este lhe diz que seu marido é homossexual. Como os próprios personagens comentam, essa alucinação a dois é o encontro de dois mundos que não se cruzam, que não interagem entre si. De um lado, a família americana de classe média, o marido provedor e a dona de casa enclausurada no reino doméstico. De outro, um mundo de falso glamour (Prior está vestido de um modo que nos faz lembrar a personagem interpretada por Gloria Swanson, no clássico filme ‘noir’ de Billy Wilder, *Sunset Boulevard – O crepúsculo dos deuses*, de 1950, uma atriz em final de carreira que sonha com a fama perdida), abalado em suas estruturas por uma doença devastadora. Todo o filme estrutura-se nessa tensão entre essas duas realidades. Enquanto os homossexuais, aqui representados

por Prior, tentam desesperadamente encontrar uma saída para essa doença que é anúncio da morte, ao mesmo tempo em que tentam viver o luto daqueles que partem, as mulheres heterossexuais, representadas por Harper, procuram, não com menos desespero, fugir de uma vida de insatisfação e tédio. Mas, cada qual ao seu modo, são dois mundos enclausurados. É preciso que venha um anjo, ainda que com uma missão absurda – cessar o progresso –, para fazer com que esses dois mundos se encontrem e, desse modo, sejam reveladas as suas conexões. Ao final do filme, quando Harper decide abandonar o marido, após dar-se conta de que seu casamento é uma mentira, ela parte para São Francisco – a terra dos anjos, segundo o filme, e, nessa viagem de avião, ela percorre o caminho inverso que a câmera descreve nas seqüências de abertura. No avião, a personagem é emoldurada pela janela e, olhando para a câmera, reflete sobre um dos temas que foi sua obsessão durante toda a narrativa, o desaparecimento da camada de ozônio e, referindo-se a sua capacidade de alucinar, diz que viu almas subindo aos céus, incluindo aquelas das pessoas que morreram em função da “praga”. As almas se entrelaçaram e foram absorvidas pela camada de ozônio, restaurando-a. E conclui: “nada está perdido para sempre. Neste mundo há uma espécie de progresso doloroso, ansiando pelo que deixamos para trás e sonhando com o que está por vir”.

O final de *Angels in America* tenta enunciar a redenção. No Central Park, ao lado da estátua do anjo, a ação ambientada no início dos anos 90 mostra Prior e seus amigos comentando sobre as mudanças políticas que assolam o mundo, como a queda do muro de Berlim e a Perestroika. Um novo tempo ressurgiu com o fim da guerra fria, um novo movimento mundial aponta para melhores dias, ainda que se tenham incertezas sobre o futuro das nações da Europa Central. O personagem então se dirige para a câmera e passa a estabelecer um diálogo direto com o espectador, no qual comenta suas esperanças de vida, na medida em que surgem novas perspectivas de tratamento, ainda que não tenha muita certeza sobre quanto tempo lhe resta pela frente. E Prior comenta seu fascínio pelas estátuas de anjos, imagens aladas que pesam toneladas e celebram a morte, mas sugerem um mundo sem morte. Betsaida, o anjo que assiste à conversa entre os amigos, teria pousado seu pé em Jerusalém, e desse local brotou uma fonte, que secou quando os romanos tomaram Israel. Todos os que bebiam dessa água curavam-se de seus sofrimentos, no corpo e no espírito. Prior e seus amigos acreditam que a fonte

voltará a jorrar quando o milênio chegar. Ele, então, refere-se a sua vontade de seguir vivendo, concluindo que a AIDS ainda irá ceifar a vida de muitas pessoas, mas outras seguirão lutando. Ainda que contrariando os supostos desígnios de Deus e dos anjos, o mundo roda para frente, segundo Prior, e, irmanadas nesse movimento, as pessoas com AIDS, tornadas cidadãs, lutarão por um mundo sem AIDS. Desse modo, *Angels in America* destoa de muitas imagens que se tornaram a tônica das narrativas sobre AIDS, principalmente nos filmes norte-americanos. Mesmo *Meu querido companheiro*, cujo final traz uma celebração entre todos os personagens que morreram durante a estória, atesta a impossibilidade da vida, pois os que continuam vivos são, de algum modo, aqueles que se conformaram.

Como ouvimos com Harper e com Prior, o movimento não cessou. Contrariando a vontade dos anjos, optamos em seguir nossas vidas na condição de humanos, demasiadamente humanos. Os anjos que pairam sobre a América não deram conta de trazer a redenção, nem para esse país, nem para nenhuma outra parte deste planeta. Ainda estamos condenados à morte. *De susto, de bala ou vício*. Ou de AIDS. O que fazer, então, com o tempo que nos resta?

5.4. O corpo que resta

No primeiro capítulo deste trabalho, a partir de diferentes autores, tentei mostrar como a dimensão temporal, ao lado da mobilidade no espaço e do reconhecimento da alteridade, é fator determinante na constituição de nossas subjetividades corporais. Em Bakhtin, encontramos o excedente de visão temporal de outra alma. Já em Foucault, temos as relações entre a meditação sobre a morte e o cuidado de si. E na fenomenologia lemos o tempo como parte constituinte do processo de criação da realidade, por meio do reconhecimento ou negação da morte do outro e da própria finitude. Todas essas noções problematizam ou enfatizam que o conhecimento que produzimos sobre o mundo e sobre nós mesmos é devedor dessa capacidade de reconhecer os parâmetros temporais que conformam a vida.

“Longe de ser exterior ao homem, o tempo é extensão e criação da realidade humana. E paradoxalmente condição de sua existência e garantia da sua permanência. Porque o homem cria o tempo, mas não o determina. Falar do tempo é descrever toda a insegurança ontológica do homem. (...) Analisar o tempo é observar o homem em sua maior contradição: a tensão entre permanência e transitoriedade, poder e impotência, vida e morte” (AUGRAS, 1986: 27).

Ainda que hoje em dia a AIDS seja percebida como uma doença crônica, devido às alternativas de tratamentos, os filmes narrativos, com raras exceções que procuro discutir a seguir, seguem insistindo nessa associação entre a doença e a morte. Segundo Jeffrey Weeks, a epidemia colocou em evidência os modos como a modernidade lida com a morte, isto é, por meio da negação, e, desse modo, reafirma em nós os valores em voga na cultura somática. Segundo o autor inglês, perdemos a crença na cura de nossas almas e, desse modo, encontramos em nossos corpos toda e qualquer possibilidade de redenção. Os doentes são, nessa acepção, os anjos caídos, os que se rebelaram contra o Tempo e, portanto, se deparam com o fim:

“The desire to explain sickness and death in terms of acts of will (...) in the late twentieth century has taken a new, more positive form, in the search for ever more rigorous regimens of diet, physical fitness and general healthy living. Increasingly, it has been widely argued, health is displacing sex as the focus for personal identity; and by extension for thinking of right and wrong: a healthy mind in a healthy body may be a time-honoured aspiration but in contemporary culture it becomes a ruling morality. It follows, however, that it also becomes possible to think of disease (dis-ease, lack of ease with the body) as the effect of an individual’s failure to act responsibly – to exercise, give up over-eating and smoking, or to fight sexual addiction and sexual excess¹⁷” (WEEKS, 1995: 164).

Desse modo, ao associar AIDS e morte, essas produções cinematográficas acabam por encenar os dramas dos que ficaram à margem da cultura somática, daqueles que, geralmente por descuido, tiveram seus corpos lançados na contracorrente dos ideais de sanidade que são, conforme Weeks, a moralidade decretada por nossos tempos. Mesmo considerando as mudanças sofridas pela história natural da doença com a introdução da terapia combinada, ao corpo com AIDS resta a condenação, senão de morte, do ostracismo. Os corpos com AIDS são destituídos do contexto, como vimos com Crimp, não somente porque interessa enquadrá-los de modo a realçar seus sofrimentos e suas desfigurações, mas, principalmente, porque eles são a própria denúncia de que algo não vai bem

¹⁷ *“O desejo de explicar doença e morte em termos de atos de vontade (...) no final do século XX tomou uma forma nova, mais positiva, na busca por cada vez mais rigorosos regimes de dieta, condicionamento físico e vida saudável em geral. Tem sido amplamente debatido que, de forma crescente, a saúde está substituindo o sexo como foco de nossa identidade pessoal; e, por extensão, na definição do que é certo e errado: ‘mens sana in corpore sano’ pode ser uma aspiração tradicional, mas, na cultura contemporânea, se tornou uma moralidade imperiosa. Daí depreende-se, no entanto, que também se tornou possível pensar a doença (ausência de facilidade com o corpo) como ocasionada pela falha do sujeito em agir responsabilmente – exercitar-se, deixar de empanturrar-se ou fumar, ou combater o vício e o excesso sexuais”* (tradução minha).

com os valores hegemônicos que sustentam esse contexto. A resistência que esses corpos poderiam oferecer, portanto, situa-se no *fora-de-campo*, ou seja, nesse lugar intersubjetivo de invisibilidade no qual podemos construir outros discursos sobre a experiência da morte e, assim, produzir sentidos para a vida.

Isto é o mesmo que significar o tempo que resta, e peço licença para trazer para esta discussão um filme que nada tem a ver com AIDS. Trata-se da produção francesa de François Ozon, intitulada *O tempo que resta* (*Le temps que reste*, 2005). O filme conta a história de Romain, jovem fotógrafo parisiense, que, acometido de desmaios, resolve procurar um médico para saber o que se passa em seu corpo. Temendo estar com AIDS, por ser homossexual, Romain recebe o diagnóstico de câncer, com várias metástases. O médico adverte que, caso não queira seguir o tratamento de quimio e radioterapia, seu tempo de vida pode ser de cerca de três meses. Romain oculta o fato de seus parentes e de seu namorado, confiando a notícia apenas para sua avó paterna. No caminho de volta da casa de sua avó, Romain conhece uma jovem que, por ser casada com um homem estéril, propõe que ele a engravide. Ele isola-se de sua família e do amante, tentando fazer as pazes com o seu passado, a fim de encontrar algum sentido para seu breve futuro, o tempo que lhe resta.

A narrativa possui momentos de intensa poesia, confrontando o infante Romain com um adulto que se depara com a morte. No entanto, nenhum tipo de deterioração física. Ao contrário, mesmo que o ator seja muito magro, sua beleza é marcante. Com exceção de alguns momentos em que o personagem é retratado muito abatido, sua única transformação corporal é provocada pelo próprio personagem, que passa a máquina de corte nos cabelos, deixando-os bem curtos. Mesmo que isso lhe dê uma aparência mais frágil, ao mostrar o ator se escalpelando, o diretor parece querer nos dar a impressão que um dos possíveis efeitos da terapia ou da doença (a perda de cabelos) é um ato deliberado.

Ainda assim, estamos diante do aprisionamento dos corpos, que marca o tom dos filmes sobre AIDS que aqui retratei. Não é à toa que nosso protagonista é um fotógrafo. Após romper com o namorado, este vai dormir em um sofá e Romain o fotografa durante o sono – quadros do tórax, das coxas, do quadril, da genitália. Em outro momento, após telefonar para a irmã para um pedido de desculpas e uma declaração de amor fraterno, vemos que o personagem está no

mesmo parque em que Sophie, sua irmã, brinca com o filho. Ele tira instantâneos de sua irmã abraçando a criança. E isso se repete em vários momentos, como se o personagem quisesse capturar o presente, eternizando-o.

Mas o tempo lhe escapa. E, portanto, ele aceita a proposta de engravidar a desconhecida, mas pede que o marido participe da relação sexual. A cena, desprovida de sensualidade devido ao constrangimento que toma conta dos personagens, emoldura os três corpos que se despem e se entrelaçam para suscitar esperanças contra a esterilidade e a morte. Consumada a gravidez, Romain assina um testamento no qual deixa os seus bens para a criança que ajudou a gerar.

Seria necessário outro estudo para identificar a forma como as narrativas sobre outras doenças, que não a AIDS, enquadram o corpo de personagens homossexuais, o que foge ao escopo deste trabalho. Mas, de qualquer modo, a comparação pode confirmar algumas das hipóteses levantadas ao longo deste projeto. Uma dessas questões tem a ver com a cultura somática e o modo como ele se expressa na comunidade homossexual. Em *O tempo que resta*, temos várias cenas que mostram corpos em relação. Um desses momentos é quando Romain, após expulsar o namorado Sasha de sua casa, vai a um bar de encontros sexuais. Ele se interessa por um rapaz, e passa a segui-lo no momento em que este vai para o subsolo. Procurando-o, a câmera vai revelando, no ambiente escuro, homens seminus, engajados em atividades sexuais. Nada de exuberâncias atléticas ou corpos esculturais; apenas homens “comuns”, em meio a beijos, felações e penetrações insinuadas na sombra do porão. Ao fim, Romain encontra seu pretendente, já instalado numa espécie de cama improvisada, sendo penetrado pelo punho de outro homem. Mas, a câmera só registra os olhares, ressaltados pela iluminação. Romain recorda-se então de cenas de intimidade com seu ex-parceiro e, num flash-back, vemos os dois trocando abraços, beijos, afagos, em contraste ao sexo nada explicitado, mas ainda assim explícito, que ocorre no bar.

Encontro ecos da trajetória de Romain nesse curto espaço do tempo que lhe resta em outras narrativas, essas sim tendo a AIDS sob o foco de suas lentes. Da mesma forma que a experiência de Romain com o câncer não cristaliza uma identidade, os personagens de filmes sobre AIDS também traduzem sua soropositividade não pela definição de uma identidade – pessoa vivendo com AIDS, mas buscam encontrar na doença um modo de reatualizar outras

permanências de sua subjetividade, como a sexualidade. Em *Un año sin amor*, Pablo tenta redigir um anúncio para encontrar um parceiro, a ser publicado na seção de classificados de uma revista para homossexuais. Em sua primeira tentativa, ele não consegue descrever que é portador de HIV. Os homens que respondem a seu anúncio não lhe interessam e Pablo decide publicar outra descrição, na qual escreve “HIV+”. Dessa vez, ninguém lhe manda mensagens, reafirmando nele a necessidade de ocultar sua doença. Mas, ela se manifesta de forma mais intensa e Pablo, que até então optou por tratamentos alternativos, decide tomar os medicamentos anti-retrovirais. Na tela de seu computador, em letras gigantes, Pablo escreve: “AZT”.

Un año sin amor é talvez a única produção que faz do remédio um personagem com quem os outros se relacionam e dialogam. Assim que Pablo decide fazer uso de medicamentos anti-retrovirais, a câmera focaliza uma cápsula de AZT, na qual se vê o nome da empresa fabricante (*Welcome*) e seu símbolo, um cavalo alado. Pablo descreve a ambigüidade entre esse nome, a imagem mítica – o unicórnio – e as representações criadas em torno desse medicamento. Como assistimos em outros filmes (*Angels in America*, *E a vida continua*, *Meu querido companheiro*, *To die for*, para citar apenas alguns), muitos pacientes postergavam o início do tratamento, impressionados com algumas notícias de que o AZT era extremamente tóxico e que poderia causar mais danos que benefícios à saúde dos infectados. Aqui, a pequena cápsula aparece como a portadora de uma nova esperança, de uma vida mais longa e mais saudável, o que de fato vem a ocorrer. Em outro momento do filme, o quadro é todo ocupado por um copo de água, no fundo do qual jaz uma pílula branca, que se dissolve lentamente¹⁸. A magnitude da imagem nos dá a impressão de algo que se move, que tem vida própria: o medicamento exala bolhas de ar, que criam movimento na água contida no copo.

Como mencionei no capítulo precedente, o filme *A viagem de Félix* faz várias alusões ao uso de medicamentos pelo personagem principal. A garrafa plástica de água é objeto constante na pequena bagagem que Félix carrega em sua aventura pelo interior da França, em busca de seu pai. Félix tem uma caixa na qual seus medicamentos são acondicionados, o que lhe facilita o cálculo de suas doses

¹⁸ Trata-se da Didanosina (DDI), um dos primeiros remédios utilizados junto com o AZT, e que necessitava ser dissolvido em água antes da sua ingestão. Hoje, já existem versões entéricas (isto é, que são absorvidas diretamente no intestino), o que dispensa a necessidade de dissolução.

diárias e, em alguns momentos do filme, o vemos preocupado com os horários em que seus medicamentos devem ser ingeridos. O filme é dividido em capítulos, cada qual nomeado por um grau de parentesco, relacionado ao personagem com quem o personagem central se encontra. A moça que lhe dá uma carona é “a irmã”. A senhora que pede que ele carregue suas compras é “a avó”. O rapaz com quem Félix mantém um rápido relacionamento amoroso é “o primo”. Até encontrar-se com um senhor em Marselha, local onde supostamente o pai de Félix viveria, no quadro intitulado “o pai”. Com todos esses personagens, Félix não hesita em falar de sua homossexualidade ou de sua soropositividade, mas, o que se destaca, é a naturalidade com que esses “familiares” reagem ao que o personagem lhes conta ou mostra.

Pablo e Félix são dois personagens com AIDS e as suas experiências com a doença, para o espectador, são mostradas nas relações que eles estabelecem com os outros personagens, com os remédios e seus tratamentos, mais do que na deterioração dos corpos. Apesar de assistirmos a duas produções muito distintas, tanto na forma, como no conteúdo narrativo, em ambas, a AIDS não aparece com a aura de gravidade que assistimos na grande maioria de filmes sobre o tema. O que está em cena é muito menos a experiência da doença como o prenúncio da morte, e mais as alternativas de resistência para seguir vivendo. Félix recria seus vínculos familiares a partir de encontros inusitados e, nesse processo, se reposiciona com relação à perda da mãe e ao abandono do pai. Já Pablo, por meio de uma busca incessante do ser amado, que o leva a ter experiências sexuais que aliam o prazer à dor, consegue produzir novos sentidos para a doença, na escritura de um romance autobiográfico sobre sua relação com a AIDS. Por outro lado, essas duas narrativas se distinguem justamente nos modos como os corpos desses dois personagens se relacionam com os espaços por onde transitam. Em *As aventuras de Félix*, o personagem central geralmente é mostrado em ambientes abertos. Ele caminha pelas estradas da França, dorme ao relento, empina pipas nos campos e se relaciona sexualmente em meios às árvores. Já em *Un año sin amor*, Pablo busca seus parceiros em esfumaçadas salas de cinema, em bares e clubes noturnos de música alta e luzes estroboscópicas, em quartos escuros nos quais circulam homens vestidos com roupas de couro, em meio a açoites, mordanças e armas brancas. Mas, nos dois filmes, a exposição dos corpos, mesmo nos momentos em que Pablo está muito adoentado, se dá mais no sentido de explicitar

ou insinuar o erotismo e a sensualidade presentes no encontro entre corpos masculinos.

O que esses dois filmes enunciam é o contexto que Crimp não viu nas fotos por ele analisadas, como referi acima. Nessa acepção, também as relações de paternidade que Pedro estabelece com seu sobrinho, bem como as de amizade e sexuais com seus parceiros e amigos no filme *Cachorro*, constituem, além do cenário da narrativa, o contexto no qual a AIDS pode aparecer ora como barreira para o afeto, ora como uma experiência que mobiliza para o encontro, por meio do cuidado. Já em *Tudo sobre minha mãe*, o adoecimento decorrente da infecção pelo HIV de uma jovem grávida chama a nossa atenção para a não convencionalidade de um ambiente onde se misturam corpos masculinos travestidos de mulheres, drogas, amizades e abandonos. Em *Parting Glances*, a experiência da doença põe em cheque os valores da conjugalidade monogâmica entre homens e de uma cultura calcada na superficialidade dos afetos e no pendantismo de uma elite intelectual. Ou seja, nesses e outros filmes, os corpos são enquadrados no espaço e no tempo que, longe de ser uma abstração, servem de referência para que a vida se produza. Ao olhá-los, somos confrontados não com a doença em estado puro, mas com sua processualidade, tanto no nível de seus fatores determinantes, como no seu impacto no âmbito das relações de alteridade, aí incluído o próprio corpo, que os sujeitos afetados estabelecem.

O tempo que resta termina com a morte de Romain. Ele vai a uma praia e, sentado na areia, vê duas crianças brincando, um menino e uma menina. O menino é o mesmo que aparece nas recordações de Romain, e que também vimos na seqüência de abertura do filme, numa praia, entrando no mar. Narrativa circular como o tempo, o encontro do adulto com a sua infância marca, como vimos em Bakhtin, os momentos que enquadram e conformam a existência, entre os quais se desenrola uma vida. Romain se deita sobre a areia e, numa longa seqüência, vamos assistindo ao por do sol, com as pessoas deixando a praia. O plano se fecha no rosto perfilado do personagem e, ao fundo, o sol poente, até o escurecer total. Findo o dia, na praia, Romain é o corpo que resta. Não é, contudo, a afirmação da morte. Ao contrário, o fim de uma vida, o fim de uma existência, o fim de um filme nos ajudam a olhar para o emprego do tempo que nos resta, e nos

posicionam em relação aos valores que inventamos, cotidiana e coletivamente, para fazer da vida uma experiência que nos implica na existência.

6

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas**. São Paulo: Musa Editora, 2001.
2. ANGELL, Marcia. The Truth About the Drug Companies. **New England Journal of Medicine**, Volume 51, Number 12 · July 15, 2004.
3. AUGRAS, Monique. *O discurso hagiográfico e a constituição do sujeito ocidental*. In: LOPES, L.P.M. e BASTOS, L.C. (organizadores). **Identidades: recortes multi e interdisciplinares**. Campinas: Mercado de Letras, 2002, pp. 277-289.
4. AUGRAS, Monique. **O ser da compreensão: Fenomenologia da situação de psicodiagnóstico**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986, 10ª Edição.
5. AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **L'analyse des films**, Paris, Nathan Université, 1988.
6. AUMONT, Jacques. **O olho interminável (cinema e pintura)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
7. BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes (4ª edição), 2003.
8. BARBARAS. Renaud. De la phénoménologie du corps à l'ontologie de la chair. In GODDARD, Jean-Christophe & LABRUNE, Monique (org.). **Le corps**. Paris: Intégrale: Vrin, 1992

9. BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
10. BEATY, Bart. The syndrome is the system: a political reading of Longtime Companion. In MILLER, James (org.). 1992. **Fluid exchanges: artists and critics in the AIDS crisis**. Toronto: University of Toronto Press, pp. 111-121, 1992
11. BENJAMIN, Walter: Expérience et pauvreté. In: **Oeuvres II**. Paris: Gallimard, pp. 364-372 (folio essais), 2000a.
12. BENJAMIN, Walter: L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. In: **Oeuvres III**. Paris: Gallimard, pp. 269-316 (folio essais), 2000b.
13. BENJAMIN, Walter: Sur le concept d'histoire. In: **Oeuvres III**. Paris: Gallimard, pp. 427-443 (folio essais), 2000c.
14. BESSA, Marcelo Secron. **Os perigosos: autobiografias e AIDS**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
15. CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, 2ª edição.
16. CHAMBERS, Ross. **Facing it: AIDS diaries and the death of the author**. Michigan: University of Michigan Press, 1998.
17. CLARK, Katerina & HOLQUIST, Michael. A arquitetura da responsabilidade. In _____ **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva (coleção Perspectiva), pp. 89-116, 1998.
18. COSTA, Jurandir Freire. **O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
19. COSTA, Jurandir Freire. **A face e o verso: estudos sobre o homoerotismo II**, São Paulo: Editora Escuta, 1995.
20. COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo**, Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
21. CRIMP, Douglas. **Melancholia and Moralism: essays on AIDS and queer politics**. Massachusetts: London: Massachusetts Institute of Technology Press, 2002.
22. DUARTE, Rodrigo. **Teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
23. FARMER, Paul. **Infections and Inequalities: the modern plagues**. Berkeley: University of California Press, 1999.

24. FERREIRA, Marcelo Santana. **A cidade como um texto: fragmentos da experiência homossexual masculina no Rio de Janeiro contemporâneo**. Tese de Doutorado. Departamento de Psicologia: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006.
25. FOSTER, Gwendolyn Audrey. **Captive bodies: postcolonial subjectivity in cinema**. Albany: State of New York University Press, 1999.
26. FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
27. FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In _____. **Ditos e Escritos, volume IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
28. FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**, São Paulo: Martins Fontes, 1992.
29. FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade III: o cuidado de si**, Rio de Janeiro: Graal, 1990b.
30. FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**, Rio de Janeiro: Edições Graal, (10ª edição), 1979a.
31. FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**, Rio de Janeiro: Edições Graal, (19ª edição), 1979b.
32. FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.
33. GALVÃO, Jane. Access to antiretroviral drugs in Brazil, **The Lancet**, Published on line, Nov 5, 2002.
34. GALVÃO, Jane. **AIDS no Brasil: a agenda de construção de uma epidemia**. Rio de Janeiro: ABIA: Editora 34, 2000.
35. GAMBA JÚNIOR, Nilton. **Narrativas e AIDS: Noites Felinas e as dualidades da experiência narrativa pós-moderna**. Tese de Doutorado. Departamento de Psicologia: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2004.
36. GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 1992.
37. HEWITT, Martin. Biopolitics and social policy; Foucault's account of welfare. In: FEATHERSTONE, Mike; HEPWORTH, Mike & TURNER, Bryan S. (org.). **The Body: social process and cultural theory**.

London: Thousand Oaks: New Delhi: Sage Publications, pp. 225-255, 1991.

38. HOFFMAN, Piotr. Introduction II: How Todes rescues Phenomenology from the threat of idealism. In TODES, Samuel. **Body and world**. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2001.
39. HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor.W. et alli (comentários de Luiz Costa Lima). **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, pp. 169-214, 2000.
40. LACAN, Jacques. Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je. In **Écrits I**. Paris: Éditions du Seuil (Points), pp. 89-97, 1966.
41. LEDER, Drew. **The absent body**. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
42. MANN, Jonathan; TARANTOLA, Daniel J. M. & NETTER, Thomas W. (org.) **A AIDS no mundo**. Rio de Janeiro: ABIA: IMS: Relume-Dumará, 1993.
43. MARKS, Laura U. **The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses**. Durham: Duke University Press, 2000.
44. MARTIN, Emily. **Flexible bodies: tracking immunity in American culture from the days of polio to the age of AIDS**. Boston: Beacon Press, 1994.
45. MENEGON, Vera Mincoff. Por que jogar conversa fora? Pesquisando no cotidiano. In SPINK, Mary Jane P. (org.), **Práticas discursivas e produção de sentido no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas**, São Paulo: Ed. Cortez, p. 215-242, 1999.
46. METZ, Christian. **A significação no cinema**, São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
47. MILLER, James (org.). **Fluid Exchanges: artists and critics in the AIDS crisis**. Toronto: University of Toronto Press, 1992.
48. MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.
49. PARKER, Richard. **Na contramão da AIDS: sexualidade, intervenção, política**. Rio de Janeiro: ABIA, São Paulo: Editora 34, 2000.

50. PASSARELLI, Carlos André F. e TERTO Jr., Veriano. As organizações não-governamentais e o acesso aos tratamentos anti-retrovirais no Brasil / Non-governmental organizations and access to anti-retroviral treatments in Brazil. **Divulgação em Saúde Para Debate**. Rio de Janeiro, Número 27, pp. 122-135 e 252-264, Agosto de 2003.
51. PASSARELLI, Carlos André; TERTO JÚNIOR, Veriano; PIMENTA, Maria Cristina & PARKER, Richard. **AIDS e Desenvolvimento**. Rio de Janeiro: ABIA, 2003.
52. PASSARELLI, Carlos André F. Haverá paradeiro para isto? In BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Políticas de Saúde. Coordenação Nacional de DST e Aids. **Novos desafios da prevenção da epidemia de HIV/AIDS junto aos homens que fazem sexo com homens (XII Seminário do Programa de Cooperação Técnica Brasil-França)**. Brasília: Ministério da Saúde, 2002a, pp. 38-41.
53. PASSARELLI, Carlos André F. Notas sobre o seminário: conquistas e desafios na assistência ao HIV/AIDS. **Seminário: Conquistas e Desafios na Assistência ao HIV/AIDS (Anais)**. Rio de Janeiro: ABIA, pp. 7-17, 2002b.
54. PASSARELLI, Carlos André. *Imagens da Sorodiscordância*. In MAKSUD, Ívia; TERTO JÚNIOR, Veriano; PIMENTA, Maria Cristina & PARKER, Richard (Org.). **Conjugalidade e AIDS: a questão da sorodiscordância e os serviços de saúde**, Rio de Janeiro: ABIA, 2002c, pp. 45-47.
55. PASSARELLI, Carlos André F. Em carne e osso, in LYRA, Bernadette & GARCIA, Wilton (org). **Corpo e cultura**. São Paulo: Xamã: Escola de Comunicações e Artes da USP, 2001, pp. 109-114.
56. PASSARELLI, Carlos André F., *Imagens em diálogo: filmes que marcaram nossas vidas*. In SPINK, Mary Jane P. (org.), **Práticas discursivas e produção de sentido no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas**, São Paulo, Ed. Cortez, p. 273-283, 1999.
57. PASSARELLI, Carlos André F., **Amores Dublados: linguagens amorosas entre homens no filme *La ley del deseo***, Dissertação (Mestrado), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.
58. PATTON, Cindy. **Globalizing AIDS**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
59. PATTON, Cindy. **Inventing AIDS**. London: Routledge, 1990.

60. PELBART, Peter Pál. **Vida Capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.
61. PIMENTA, Maria Cristina, PASSARELLI, Carlos André, BRITO, Ivo & PARKER, Richard. *As pesquisas sociais sobre AIDS e sexualidade no Brasil: entre a demografia e a cultura sexual (1980-2000)*. PARKER, Richard & TERTO JÚNIOR, Veriano (org). **Anais do Seminário “Pesquisa em DST/AIDS: determinantes sócio-demográficos e cenários futuros”**, Rio de Janeiro: ABIA, 2002, pp. 47-56.
62. ROMÁN, David. **Acts of interventions: performance, gay culture and AIDS**. Indiana: Indiana University Press, 1998.
63. ROSA, João Guimarães. O espelho. In _____ **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (15ª edição), pp. 119-128, 2001.
64. RUSSO, Vito. **The celluloid closet: homosexuality in the movies**. New York: Harper and Row, 1987.
65. SHAVIRO, Steven, **The cinematic body**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
66. SOBCHACK, Vivian. **The address of the eye: a phenomenology of film experience**. Princeton: Princeton University Press. 1992.
67. SONTAG, Susan. **AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989
68. SPINK, Mary Jane P. (org.), **Práticas discursivas e produção de sentido no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas**, São Paulo: Ed. Cortez, p. 215-242, 1999.
69. STAM, Robert. **Film theory: an introduction**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
70. STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**, São Paulo, Editora Ática, 1992.
71. STAM, Robert. **Subversive pleasures: Bakhtin, cultural criticism, and film**, Baltimore, The John Hopkins Press, 1989.
72. TEIXEIRA, Paulo; PAIVA, Vera e SHIMMA, Emi. (orgs.). **Tá difícil de engolir? Experiências de adesão ao tratamento anti-retroviral em São Paulo**. São Paulo: NEPAIDS, 2000.
73. VITÓRIA, Marco Antônio de Ávila. *A experiência do Brasil no fornecimento e no acesso universal às drogas anti-retrovirais*.

Seminário: Conquistas e Desafios na Assistência ao HIV/AIDS (Anais). Rio de Janeiro: ABIA, 2002, pp. 18-22.

74. VOLOSHINOV, V. N. Discourse in life and discourse in art (concerning sociological poetics). In: _____ **Freudianism: a marxist critique.** New York: Academic Press (texto em russo publicado em 1926), 1976.
75. WEEKS, Jeffrey. **Invented Moralities: sexual values in an age of uncertainty.** New York: Columbia University Press, 1995
76. WOJNAROWICZ, David. **Close to the knives: a memoir of disintegration.** New York: Vintage Books, 1991.
77. XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

7. Anexo

Relação dos filmes citados

Os filmes são apresentados pelo título com que foi lançado no circuito brasileiro, o título original, o diretor, o país e o ano de produção, seguidos de uma breve sinopse.

ABC África (ABC Africa, Abbas Kiarostami, Irã e Uganda, 2001): documentário sobre crianças órfãs de pais que morreram de AIDS, em Uganda.

Amor e restos humanos (De l'amour et des restes humaines, Denys Arcand, Canadá, 1993): um grupo de amigos, por volta dos 30 anos, vive numa metrópole canadense. David, um garçom homossexual, divide o apartamento com Candy, sua ex-namorada e revisora de livros. O cotidiano deles é estremecido com a chegada de Bernard, amigo de David, um funcionário público insatisfeito e misógino. Candy está em busca de uma parceria estável, e se envolve de forma desastrosa com um garçom e uma professora lésbica. Enquanto isso, um assassino em série ataca mulheres na vizinhança.

Amores (Domingos de Oliveira, Brasil, 1998): no Rio de Janeiro, um grupo de amigos compartilha suas experiências afetivas. Entre eles, Luíza quer encontrar um parceiro estável e se apaixona por Pedro, um brasileiro recém chegado dos Estados Unidos, bissexual e portador de HIV.

Angels in America (Mike Nichols, EUA, 2003): seriado produzido para a televisão, que transpõe para as telas o texto de teatro de Tony Kushner. Em meados dos anos 80, durante o governo de Ronald Reagan, Prior Walter descobre-se infectado pelo HIV. Seu namorado, Lou, não suporta a notícia e o abandona. Prior tenta superar a separação e a doença. Lou, por sua vez, envolve-se com Joe Pitt, um mórmon republicano, assistente do advogado Roy Cohn. Joe é casado com Harper, que vive fechada em seu apartamento, sofrendo alucinações em função dos medicamentos de que faz uso. Um anjo anuncia a Prior que ele tem a tarefa de trazer Deus de volta ao mundo dos anjos, pois Ele teria se afastado, desgostoso com o progresso da humanidade.

Anjos do sol (Rudi Lagemann, Brasil, 2006): o cotidiano de jovens adolescentes exploradas sexualmente numa região de garimpo, no norte do Brasil.

Um ano sem amor (Um año sin amor, Anahí Berneri, Argentina, 2004): adaptação para o cinema do romance autobiográfico de Pablo Perez, o filme narra as experiências do protagonista com a busca por um parceiro estável e a AIDS.

Antes que anoiteça (Before night falls, Julian Schnabel, EUA, 2000): transposição para o cinema do romance autobiográfico de Reinaldo Arenas, homossexual cubano que abandona o país, por não conseguir viver sua sexualidade e sua expressão artística.

Ata-me (Atame, Pedro Almodóvar, Espanha, 1990): um jovem recém saído do manicômio parte em busca da mulher que ele ama, uma atriz de cinema pornô, viciada em heroína.

Blue (Derek Jarman, Reino Unido, 1993): diante de uma tela invariavelmente azul, o cineasta Derek Jarman conversa com seus colaboradores e amigos, narrando suas experiências artísticas e com a AIDS, de que é portador.

Cachorro (Miguel Albaladejo, Espanha, 2004): Pedro, um dentista homossexual e portador de HIV, aceita cuidar de seu sobrinho, Bernardo, de 9 anos, enquanto sua irmã, a mãe do menino, vai para uma viagem à Índia. No entanto, ela é presa por porte de drogas e não consegue sair do país. O filme retrata o envolvimento dos dois e a afeição que se cria entre eles.

Caminhos cruzados (Common threats: lessons from the quilt, Robert Epstein e Jeffrey Friedman, EUA, 1990): documentário sobre pessoas que faleceram em decorrência da AIDS, que têm suas histórias contadas por amigos e familiares que tecem uma colcha com informações sobre suas histórias de vida.

Carandiru (Hector Babenco, Brasil, 2002): adaptação do livro de Drauzio Varela, o filme retrata o cotidiano do complexo penitenciário em São Paulo, com a chegada de um médico que, entre outras ações, realiza exames anti-HIV com os detentos.

Carne trêmula (Carne tremula, Pedro Almodóvar, Espanha, 1997): após sair da prisão, Victor decide reencontrar Elena. Ela agora está casada com David, um policial que ficou paraplégico por causa de um tiro disparado, supostamente, por Victor, motivo que o levou à prisão.

Cazuza (Sandra Werneck, Brasil, 2004); adaptação do livro de Lucinha Araújo, *Todas as mães são felizes*, no qual ela narra a história de seu filho, Cazuza, um cantor de rock no Rio de Janeiro dos anos 80, falecido de AIDS em 1990.

The clinic (David Stevens, Austrália, 1982): o cotidiano de uma clínica para tratamento de doenças sexualmente transmissíveis em Sidney, Austrália.

Companheiros de quarto (Roommates, Allan Metzger, EUA, 1994); filme produzido para a televisão, narra o encontro de um homossexual e um intolerante heterossexual, que dividem o mesmo quarto em um albergue para pessoas com AIDS.

Corações apaixonados (Playing by heart, Willard Carroll, EUA, 1998): diversos personagens que vivem em Los Angeles têm seus caminhos cruzados quando Mark, um jovem homossexual, é internado em um hospital, em decorrência de AIDS.

O Crepúsculo dos deuses (Sunset Boulevard, Billy Wilder, EUA, 1950): um jornalista é encontrado morto em uma piscina de uma rica mansão em Los Angeles. O narrador póstumo relembra os motivos de seu assassinato, quando foi fazer uma matéria com uma atriz decadente do cinema mudo de Hollywood.

Cristiane F, 13 anos, drogada e prostituída (Christiane F, Alemanha, 1981): o filme retrata a cena do uso de drogas em Berlim, nos anos 70. Uma jovem insatisfeita com sua família conhece um rapaz que é traficante de drogas e se envolve com ele. A partir de então, passa a se prostituir para conseguir dinheiro para comprar drogas.

De salto alto (Tacones lejanos, Pedro Almodóvar, Espanha, 1991): a tensa relação entre mãe e filha. A primeira, uma cantora de sucesso e a segunda, uma apresentadora de telejornais, insatisfeita pela sensação de abandono por parte da mãe.

O declínio do império americano (Le déclin de l'empire americain, Denys Arcand, Canadá, 1986): quatro professores universitários se reúnem para um almoço. Enquanto o preparam, conversam sobre suas vidas sexuais, ao passo que suas amigas e esposas também falam sobre o mesmo assunto, em uma academia de ginástica.

E a vida continua (And the band played on, Roger Spottiswoode, EUA, 1993): adaptação para o cinema do livro do jornalista Randy Shilts, narra histórias de pessoas vivendo com AIDS e cientistas buscando soluções para a doença, durante os anos 80, nos Estados Unidos.

Filadélfia (Philadelphia, Jonathan Demme, EUA, 1993): Andrew, um brilhante advogado, é demitido de um conceituado escritório de advocacia. Ele decide processar os seus ex-patrões, alegando que sua demissão teria ocorrido em função do fato de ter AIDS.

Forrest Gump (Robert Zemeckis, EUA, 1994): um homem de pouca inteligência se envolve em diferentes acontecimentos que marcaram a recente história americana. Ele tem uma namorada que morre em função de uma doença pouco conhecida.

O homem elefante (The elephant man, David Lynch, EUA, 1980): a história de John Merrick, um jovem com uma deformidade corporal congênita, que teria vivido em Londres, no início do século XX.

As horas (The hours, Stephen Daldry, EUA, 2002): adaptação para o cinema do livro de Michel Cunningham, narra um dia na vida de três mulheres – Virginia Woolf, a escritora inglesa; Laura Brown, uma dona de

casa americana, nos anos 50 e Clarissa Waughan, uma editora nova-iorquina, no início do século XXI.

Infância roubada (Totsi, Gavin Hood, África do Sul, 2005): um jovem pobre, morador do subúrbio de Joanesburgo, tem seu cotidiano alterado quando rouba um carro com uma criança dentro.

As invasões bárbaras (Les invasions barbares, Denys Arcand, Canadá, 2003): os mesmos personagens de *O declínio do império americano* se reencontram quinze anos após, devido à doença terminal de um dos amigos, Remy.

O jardim (The garden, Derek Jarman, Reino Unido, 1990): filme experimental, no qual o diretor mostra suas impressões sobre a homossexualidade, o cristianismo e a doença, enquanto cuida do jardim de sua casa.

O jardineiro fiel (The constant gardener, Fernando Meirelles, Reino Unido, 2005): Tessa, a jovem esposa do diplomata britânico no Quênia, Justin, é brutalmente assassinada em circunstâncias misteriosas. O marido, então, busca entender as razões do crime, e se depara com uma história de espionagem e morte, envolvendo a indústria farmacêutica.

Jeffrey, de caso com a vida (Jeffrey, Christopher Ashley, EUA, 1995): um jovem ator desempregado e homossexual, que faz bicos como garçom, decide viver uma vida celibatária, por medo de contrair AIDS. No entanto, seus planos são atrapalhados quando ele conhece um belo rapaz, portador de HIV.

Kids (Larry Clark, EUA, 1995): o filme narra um dia na vida de adolescentes nova-iorquinos, envolvidos com uso de drogas e relações sexuais.

A lei do desejo (La ley del deseo, Pedro Almodóvar, Espanha, 1986); o diretor de cinema Pablo, recém separado de seu namorado, encontra um jovem que quer lhe dedicar toda a sua atenção.

Meu querido companheiro (Longtime companion, Norman Rene, EUA, 1990): o cotidiano de um grupo de amigos de Nova Iorque, durante os anos 80. Vários são homossexuais e alguns passam a adoecer e morrer de AIDS.

Mistérios da carne (Mysterious skin, Gregg Araki, EUA, 2002); dois rapazes de uma cidade interiorana dos Estados Unidos tentam entender os fatos de um passado comum, marcado pela exploração sexual.

Não se esqueça que você vai morrer (N'oublies pas que tu vas mourir, Xavier Beauvois, França, 1995): um jovem francês tenta se livrar de suas obrigações com o serviço militar e descobre-se infectado pelo HIV

Noites felinas (Les nuits fauves, Cyril Collard, França, 1992): adaptação para o cinema do romance autobiográfico do diretor, o filme conta as suas experiências afetivas e sexuais. Cyril é um artista, infectado pelo HIV.

Paciente Zero (Zero patience, John Greyson, Canadá, 1993); o comissário de bordo canadense, Gaeton Dugas, depois de morto, volta ao mundo para entender as causas de sua morte, em função da AIDS.

Para o resto de nossas vidas (Peter's friends, Kenneth Branagh, EUA, Reino Unido, 1992); Peter, um jovem aristocrata inglês, convida seus amigos para um final de semana na casa de campo. Nessa ocasião, revela sua homossexualidade e o fato de ser portador de HIV..

Parting glances (Bill Sherwood, EUA, 1986): enquanto Michael e Robert, um casal homossexual, preparam a despedida de Robert, que deverá passar um ano na África para um trabalho, eles questionam sua relação, por meio do contato com amigos excêntricos, incluindo Nick, um ex-namorado de Michael, que vive com AIDS.

Por uma noite apenas (One night stand, Mike Figgs, EUA, 1997); um publicitário casado viaja para Nova Iorque para visitar um amigo homossexual, que está internado em função de ser doente de AIDS. Nessa viagem, conhece uma moça, com quem tem uma relação extra-conjugal.

Positivo (Positiv, Rosa von Praunheim, Alemanha, 1990): em Nova Iorque, nos anos 80, o diretor mostra o cotidiano de homossexuais com AIDS, com críticas ao governo de Ronald Regan.

Postcards from America (David McLean, EUA, 1992): adaptação para a tela do romance autobiográfico de David Wojnarowicz, no qual são apresentadas a infância, adolescência e a fase adulta do escritor morto em decorrência da AIDS, em 1992.

O povo contra Larry Flynt (The people versus Larry Flynt, Milos Forman, EUA, 1996); a história do editor de revistas pornográficas, Larry Flynt, nos anos 70 e 80.

Silêncio = morte (Schweigen = tod, Rosa von Praunheim, Alemanha, 1990): documentário sobre o trabalho do grupo ACT-UP, formado por ativistas de luta contra a AIDS, nos Estados Unidos.

Somente elas (Boys on the side, Herbert Ross, EUA, 1995): três amigas decidem fazer uma viagem para fugir de seus relacionamentos frustrados. Entre elas, uma portadora de AIDS.

O tempo que resta (Le temps qui reste, François Ozon, França, 2005): a história de Romain, um jovem fotógrafo homossexual parisiense, após ser diagnosticado com câncer.

To die for / Heaven is a drag (Peter Litten, Reino Unido, 1994): após morrer de AIDS, Mark volta ao mundo para tentar uma segunda chance com seu parceiro, o aventureiro Simon.

Trainspotting (Danny Boyle, Reino Unido, 1996): o cotidiano de um grupo de jovens usuários de heroína, na Escócia dos anos 90.

Tudo sobre minha mãe (Todo sobre mi madre, Pedro Almodóvar, Espanha, 1999): após a morte do filho em função de um atropelamento, a enfermeira Manuela decide ir à Barcelona, para encontrar com o pai do menino. No entanto, ele não está mais lá, mas engravidou uma noviça que passa por uma gravidez difícil. Manuela resolve ajudá-la e descobre que ela foi infectada pelo HIV, de seu antigo namorado e pai de seu filho. Este é um travesti, que aparece para o enterro da noviça, quando reencontra Manuela.

A última festa (It's my party, Randal Kleiser, EUA, 1996): um homem de quarenta anos, homossexual, vive um relacionamento estável com outro rapaz, até que passa a ter alguns problemas neurológicos. Ele é diagnosticado com AIDS, e o seu parceiro abandona. Sem um bom prognóstico, ele decide suicidar-se, e convida seus amigos e familiares para uma última festa.

A viagem de Félix (Drôle de Félix, Olivier Ducastel e Jean Martineau, França, 2000): após a morte da mãe, o jovem Félix decide fazer uma viagem para o sul da França, para conhecer seu pai. No caminho, Félix, que vive com AIDS, tem encontros inusitados com diferentes personagens.

Um vírus sem moral (Ein virus kennt keine moral, Rosa von Praunheim, Alemanha, 1986): comédia musical que narra as experiências de um grupo de homossexuais em Berlim, infectados pelo HIV.