

Cinema e Aids no mundo da vida: representações de vida e morte

Carlos Alberto de Carvalho*

Índice

1	Introdução	1
2	A Aids retratada pelo cinema	2
3	A Aids	4
4	A morte	5
5	O cinema	7
6	O mundo da vida	8
7	Bibliografia	10

Resumo

O artigo busca entender algumas das razões que levaram a indústria cinematográfica, *hollywoodiana* ou não, a “precocemente” trazer a Aids para o centro das atenções. Para cumprirmos tal objetivo, partimos de uma rápida descrição de alguns filmes que tomaram a Aids como temática, passando por breves discussões sobre a própria síndrome e a complexa relação do cinema com a morte. Como pano de fundo, tomamos como conceito que nos permite entender a lógica da visibilidade dada à Aids pelo cinema a noção de “mundo da vida”, formulada por Habermas. Paralelamente, indicamos elementos que nos permitem identificar a

*Professor Universitário. Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. Doutorando em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Aids como responsável pela “humanização” de personagens, bem como ativadora de situações que tornam a síndrome, tida como associada à morte, responsável por retratar a vida em suas múltiplas dimensões.

Palavras-chave: Cinema; Aids; Morte.

1 Introdução

Como parte das produções audiovisuais e das reflexões sobre os 100 anos do cinema, Rob Epstein e Jeffrey Friedman lançaram, em 1996, o documentário *O outro lado de Hollywood (The celluloid closet)*, no qual, a partir de depoimentos de diretores, roteiristas, atores, produtores e críticos, com farta documentação visual, mostraram como, ao longo de sua história, o cinema tratou o homossexualismo. A partir de cenas excluídas de filmes, bem como daquelas que foram projetadas, os diretores, que fundamentaram seu filme em livro homônimo escrito por Vito Russo, mostraram não somente a evolução do modo como o cinema percebeu e retratou os homossexuais, masculinos e femininos, mas como a indústria cinematográfica submeteu-se - não sem algumas resistências - aos preconceitos sociais mais abrangentes, considerando-se a homossexualidade como

um dos tabus mais persistentes em nossa história.

Foram necessários cerca de 80 anos para que Hollywood passasse a mostrar gays de forma não caricatural e preconceituosa, embora tal visão ainda não tenha desaparecido de todo. O que nos chama a atenção, e por isso a proposta deste trabalho, é que no caso dos filmes que têm a Aids como temática - principal ou secundária - não foi necessário tanto tempo para que um tema, tão envolto em tabus quanto a sexualidade, fosse retratado pela indústria cinematográfica, de certo modo, de forma direta e sem subterfúgios.

Buscamos, neste trabalho, entender algumas das razões que levaram a indústria cinematográfica, *hollywoodiana* ou não, a “precoce” trazer a Aids para o centro das atenções. Para cumprirmos tal objetivo, partimos de uma rápida descrição de alguns filmes que tomaram a Aids como temática, passando por breves discussões sobre a própria síndrome e a relação do cinema com a morte. Como pano de fundo, tomamos como conceito que nos permite entender a lógica da visibilidade dada à Aids pelo cinema a noção de “mundo da vida”, formulada por Habermas, e que adiante explicaremos em suas concepções mais gerais.

2 A Aids retratada pelo cinema

Dentre os filmes citados em *O outro lado de Hollywood* como um marco de tratamento não caricatural dos gays está *Filadélfia* (*Philadelphia*), dirigido por Jonathan Demme. Lançado em 1993, o filme conta a história de um advogado homossexual (Andrew Beckett - interpretado por Tom Hanks), que é demitido por ser soropositivo e move um processo contra o escritório de advocacia que o demi-

tiu, contratando como seu defensor Joel Miller, personagem de Denzel Washington. Embora um dos motes do filme seja exatamente mostrar o preconceito contra homossexuais, a começar pela repulsa do próprio advogado que defende o soropositivo, o filme apresenta os gays de forma não caricata, funcionando não somente como uma “denúncia” contra os preconceitos sofridos por soropositivos, mas também pelos gays.

No entanto, o que mais se destaca em *Filadélfia* é o modo como a Aids, doença tornada pública no início dos anos 1980, cercada de diversos tabus, dentre eles a sexualidade e a morte, alcançou projeção. A julgar pelo tempo levado para que a indústria cinematográfica conseguisse lidar com a homossexualidade de forma natural, deveria esperar-se ainda algum tempo para que cineastas retratassem a Aids. Considerando-se que as práticas homossexuais remontam, talvez à própria existência da espécie humana, e as dificuldades de se lidar com tal tema, o tempo decorrido dos primeiros casos tornados públicos de Aids, com toda a comoção social, incluindo preconceitos os mais diversos, às primeiras abordagens da doença pelo cinema, nota-se um “amadurecimento” da indústria cinematográfica para lidar com temas tabus.

É de se destacar, no entanto, que a Aids, ao contrário do que inicialmente chegou a se imaginar, não é um mal que acomete exclusivamente homossexuais masculinos, mas atinge indistintamente pessoas de qualquer raça, cor, prática sexual ou idade. A morte, que nos primeiros momentos era inevitável a curto prazo, mas que agora, em função de coquetéis para tratamento cada vez mais poderosos, pode ser adiada, com sofrimentos menores e por muito mais tempo, é o que

persiste. Trata-se, portanto, de uma doença (ou síndrome, já que não se morre de Aids, mas de complicações causadas pelas deficiências imunológicas provocadas pelo vírus HIV), cercada por um tabu tão poderoso quanto a sexualidade: a morte. E os filmes têm retratado a Aids, embora com prevalência de situações em que a síndrome acomete homossexuais masculinos, também a partir da sua relação com a morte. Mais precisamente, é a morte que aparece como pano de fundo em todos os filmes que têm a Aids como tema. No entanto, contraditoriamente, os filmes também nos apresentam, a partir da Aids, a vida em suas múltiplas dimensões.

Nota-se essa tensão entre a morte provocada pelas complicações da Aids e a vida como contraponto que assume não somente a dimensão física, mas também as dimensões psicossociais, em filmes como *A cura* (*The cure*), de 1995, dirigido por Peter Horton. Nele temos a história de Erik (Brad Renfro), um garoto solitário e problemático, que se torna amigo do seu vizinho, Dexter (Joseph Mazzello), um garoto de 11 anos que tem Aids, adquirida durante uma transfusão de sangue. Ao longo da história, o filme mostra a evolução da amizade entre os dois e a busca pela cura, processo que é, ao mesmo tempo, a morte física de Dexter e o despertar para a vida experimentado por Erik. A amizade, como sinônimo de uma nova dimensão para a vida, é, a propósito, um dos aspectos também explorados em *Filadélfia*, a despeito de todas as diferenças entre os dois filmes. O mais importante, porém, é que não somente nos dois longas já citados, como também em outras produções que têm a Aids como tema, a contraposição entre vida e morte está presente, no mínimo, como fator de “humanização” das personagens acometidas pela sín-

drome, assim como por aquelas que estão em seu entorno.

Por essa razão, partimos do pressuposto de que é possível identificar, na filmografia sobre a Aids, ao menos duas situações: a) o filme existe em função da síndrome e toda a narrativa está atrelada a ela, caso não somente de *Filadélfia* e *A cura*, como também de *Angels in América*, produção para televisão da HBO de 2003, dirigida por Mike Nichols, que narra a história de um advogado (Roy Cohen) soropositivo, interpretado por Al Pacino; b) a Aids não condiciona em sua totalidade a narrativa, mas é fundamental para reforçar características das personagens e da trama, como em *Tudo sobre minha mãe* (*Todo sobre mi madre*), de Pedro Almodóvar (1999). Ao narrar a história de Manoela (Cecília Roth), o filme desenvolve sua trama em torno da perda do filho e da busca pelo pai do adolescente morto, descoberto em estado terminal em função da Aids, que acomete ainda outra personagem (Hermana Rosa, interpretada por Penélope Cruz). No filme *O filhote* (*Cachorro*, 2004), dirigido por Miguel Albaladejo, a história gira em torno de um dentista homossexual (Pedro, interpretado por José Luis García Peres) que se vê obrigado a criar o sobrinho Bernardo (David Castillo). Na trama, a Aids aparece após os conflitos principais terem se desenvolvido e tem a função de aproximar ainda mais tio e sobrinho, a partir da tentativa da avó do menino de tomar do tio a guarda. Nos dois filmes, a síndrome não é a motivadora da narrativa, mas surge como elemento que vai desencadear a contradição entre vida e morte. Situação que também está no filme *O jardineiro fiel* (*The constant gardener* - 2005), dirigido por Fernando Meirelles, que narra a misteriosa morte da esposa de um médico, ao investigar

experiências da indústria farmacêutica com pacientes de Aids no Quênia.

3 A Aids

A Aids serve com tanta perfeição para alimentar temores que vêm sendo cultivados há várias gerações com o fim de criar consensos - como o medo da subversão - e temores vindos à tona mais recentemente (...), que nossa sociedade não poderia deixar de encará-la como algo que ameaça toda a civilização. (Susan Sontag)

Acredita-se que a Síndrome de Imunodeficiência Adquirida, que atua sobre o sistema imunológico humano, “debilitando-o” e favorecendo o surgimento de uma série de “doenças oportunistas”, seja mais antiga do que o aparecimento, nos Estados Unidos, dos primeiros casos relatados, no início de 1981. Desde 1979, de modo restrito a poucos médicos que vinham atendendo casos de uma doença “estranha”, que atingia homossexuais masculinos, já se falava do novo “mal”, mas é somente em 1981 que ele vem a público, causando, de imediato, reações sociais e médicas que aliam temor e preconceitos, particularmente em função da alta letalidade atribuída à síndrome e às primeiras manifestações, que incidem sobre grupos específicos, como homossexuais masculinos, hemofílicos, usuários de drogas endovenosas, haitianos, africanos e prostitutas. Por ser uma síndrome cuja transmissão se dá, segundo os conhecimentos até aquele momento disponíveis, basicamente por contato com sangue ou esperma contaminados, a Aids é vista como um “castigo” para aqueles que abusaram da sexualidade ou que, mesmo involuntariamente, como no caso dos hemofili-

cos, “abusaram” no uso ou manejo do sangue, o “líquido sagrado da vida” (SONTAG, 1989)¹.

Doenças com altas taxas de letalidade, ligadas ou não a sexualidade ou sangue, não são novidade na história da Medicina, assim como também não são aquelas associadas a preconceitos e exclusão social. No entanto, a maioria delas existiu em uma época em que a Medicina dispunha de menos recursos do que os atuais para diagnóstico e mesmo tratamento. O médico e pesquisador Kenneth Rochel de Camargo Jr.², ao discutir os medos e preconceitos que a Aids aflorou, comenta:

O maior pânico talvez não seja o pânico moral oriundo de fantasias mais ou menos conscientes (...), mas o pânico decorrente da percepção progressivamente mais nítida dos limites de uma medicina tida como todo-poderosa, ou quase. (CAMARGO JR., 1994:45)

Ao aparecer em um momento que, acreditava-se, tinha na Medicina um local seguro para o controle e tratamento de toda e qualquer doença, a Aids coloca em xeque as próprias convicções sociais de que estaríamos vivendo uma época em que a relação saúde/doença não passava mais pelas incertezas quanto às possibilidades de cura. A morte, que em tese não seria mais tão assustadora frente aos aparatos médico-científicos, retorna ao cenário com força total.

Em *Aids e suas metáforas*, Susan Sontag descreve doenças ligadas a pânico e exclusão social, como a lepra e a tuberculose, que

¹ SONTAG, *Aids e suas metáforas*, 1989.

² CAMARGO JR., *As ciências da aids e a aids das ciências: o discurso médico e a construção da aids*, 1994.

impunham a seus portadores, antes de a medicina controlá-las, isolamento do mundo, como única forma de se evitar o contágio de pessoas sadias. A sífilis é descrita como uma doença sexualmente transmissível, assim como a Aids, em uma de suas formas de contágio, com a diferença de que não desencadeou, mesmo no século XV, quando apareceu na Europa e era bastante letal, as mesmas reações preconceituosas que a Aids suscita, embora também a sífilis tenha sido, e ainda o seja, uma doença associada a preconceitos.

No entanto a Aids, mesmo não atingindo as mesmas proporções, tanto em número de mortos, quanto em quantidade proporcional de pessoas infectadas, causou mais pânico que outras doenças, gerando, em seu rastro, uma série de construções sociais que, da perspectiva científica, não têm motivo de ser. Para além de ter primeiramente sido diagnosticada em grupos que, em maior ou menor grau, já eram vítimas de preconceitos, a Aids causa uma série de deformidades físicas e uma morte que se revela no rosto da vítima, o que é, para Susan Sontag, um dos motivos principais para que ela desperte tanto medo e apelo popular.

4 A morte

Agora que o sexo se encontra disponível em filmes pornô explícitos, a morte constitui o último tabu no cinema. Por mais onipresente que seja - todos nós seremos atingidos por ela -, a morte põe em xeque a ordem social e seus sistemas de valores; ataca nossa louca e renhida competição pelo poder, nosso racionalismo simplista e nossa crença inconfessa e infantil na imortalidade. (Amos Vogel)³

³ Citado por SOBCHACK, Vivian: 2005.

Já se tornou quase um lugar comum as críticas cinematográficas que indicam a banalização da morte no cinema, assim como da violência, que aliás, quase sempre é a causadora da grande quantidade de mortos em filmes de ação. Trata-se de um tipo de morte que surge como consequência de ações militares, de grupos de extermínio ou outras formas, nas quais, ainda que haja sangue jorrandos às fartas e pedaços de corpos mutilados por todos os lados, o desaparecimento físico não está representado sob a forma da vida que se esvai. Morre-se, simplesmente, sem que a morte esteja ali presente como um problema. Não há, nessas narrativas cinematográficas, a morte como processo, mas como mero espetáculo, daí ela ser pouco notada, exceto se ameaça uma personagem central, ainda que seja ela mesma a responsável, momentos antes na narrativa, pelo extermínio de diversos humanos. A solução para evitar a morte de tais personagens nessa modalidade de filme passa, quase sempre, por circunstâncias que extrapolam qualquer possibilidade de compreensão racional, como forma de reafirmar o sentimento que, embora irreal, nutrimos de uma possível eternidade.

Não é da morte tornada espetáculo nos filmes de violência, naturalmente, a que se refere Amos Vogel, mas da morte mostrada com intensidade dramática, ameaçadora exatamente porque, apesar de inscrita em uma narrativa sabidamente ficcional, nos lembra a nossa própria finitude. Estamos culturalmente submetidos, ainda que de forma inconsciente, à permanente ameaça do desaparecimento físico, especialmente em função das diversas formas de violência urbana e das potencialidades de eventuais desastres naturais ou provocados pelo homem, a exemplo das guerras, explosões nucleares e atos ter-

roristas cada vez mais freqüentes, além das inúmeras doenças que podem nos acometer. A morte, ainda que inevitável, é uma experiência esteticamente difícil de ser representada. Ou, dito de outra forma, não é possível estetizá-la sem um mínimo de desconforto que seja.

Ao buscar uma “história” da forma como encaramos a morte, Vivian Sobchack, em texto sobre a morte como um problema de difícil lida em filmes documentários, traz elementos que podem ser esclarecedores também quanto às representações da morte em narrativas cinematográficas ficcionais. Lembra-nos a autora, a partir de reflexões de Philippe Ariès, que nem sempre a morte foi objeto de repulsa tal como observamos atualmente.

Tratada inicialmente como um evento social e público, a morte tornou-se uma experiência privada anti-social – ainda mais chocante quando nos defrontamos publicamente com sua visão. Ariès traça uma rota desde o espaço público do dormitório medieval e do evento natural, “domesticado” e socialmente abordável, para o espaço privado e anti-social do quarto individual, onde – a partir do século XVI até o XVIII – os paroxismos paralelos do sexo e da morte se condensam para formar uma iconografia maior, que enfatiza o comportamento “indomado” e irracional do corpo como algo culturalmente disruptivo. (SOBCHACK, 2005:128)

É especialmente a partir do século XIX, como um dos reflexos da cultura vitoriana, que a morte passa a ocupar os espaços privados, processo que se torna ainda mais intenso com o advento das descobertas médico-científicas, que se multiplicam a partir do início do século XX, quando os doentes, de preferência, deverão ser isolados do

convívio social em sua plenitude. Paradoxalmente, quanto mais se conhece sobre as doenças, suas causas e possíveis curas, mais a morte é legada, como acontecimento, às esferas reservadas.

Assim como o sexo, a morte passa a ser associada ao irracional, não exatamente a partir de uma lógica, mas de preceitos muito mais morais do que éticos, de fundo religioso, na maioria das vezes. Não é de espantar, portanto, que a morte seja apresentada, em diversas manifestações artísticas, especialmente na literatura, no cinema e no teatro, como a “conseqüência” inevitável para quem se atreve a desejos ou experiências sexuais “não consentidos” pela moral vigente. No caso específico da Aids, tal associação se originou, de imediato, não das representações artísticas, embora também delas em alguns casos, mas dos diversos setores sociais conservadores, classificando a síndrome como um castigo divino imputado aos “pecadores”.

De acordo com Vivian Sobchack, representar a morte tornou-se um problema.

Assim, em nossa presente cultura, temos representações limitadas da morte. Assunto tabu, ela nos instiga em nossas ficções na forma de uma “pornografia” da morte, enquanto permanece “inatural” e “inominável” em nossas relações sociais e nas formas de representação que apontam, de maneira indicial, para essas relações sociais. Se, de fato, como Vogel sugere, a “cruel realidade” da morte em nossa cultura põe em xeque nossa “ordem social e seus sistemas de valores”, então também põe radicalmente em xeque os sistemas semióticos dessa cultura. Ou seja, o evento da morte, tal como é percebido em nossa cultura, assinala e questiona os próprios limites da representação em todas as

suas formas presentes - inclusive, é claro, a cinematográfica. (SOBCHACK, 2005:12)

Ora, como enfrentar esteticamente esse desafio, se não é possível, ao menos com as descobertas médico-científicas até o momento disponíveis, encarar a inevitabilidade da morte - ainda que adiada cada vez mais pelos potentes medicamentos - quando se trata da Aids? É na própria configuração do cinema, naturalmente, que estão as respostas possíveis.

5 O cinema

A realidade, complexa, diversificada e infinita move-se a uma velocidade que dificilmente conseguimos acompanhar. Entramos em contradição. Segundo Husserl, parece que não podemos conhecer as coisas tal como elas são em si mesmas, pois a aparência é o que está ao nosso alcance. Daí que desde o início do cinema se procure a reprodução da realidade. Cenários perfeitos, o detalhe aproximado à vida do quotidiano, as grandes dimensões da tela, imagens nítidas e agora, digitais, dão-nos a sensação de “viver”, “sentir” e fazer parte da história que comodamente assistimos sentados na cadeira da sala de cinema. (Paula Cordeiro)⁴

Parece consensual que as narrativas cinematográficas ficcionais, ao contrário de outras formas de manifestações midiáticas massivas, a exemplo do jornalismo, não têm compromisso com o real, mas dele se utilizam para construir representações. Mesmo quando se trata do documentário, há autores que defendem existir ali aspectos que, embora associados a acontecimentos concretos, portanto, reais, nos colocariam diante de

estratégias de representação, inclusive pelas escolhas estéticas que aproximariam as formas narrativas documentais e ficcionais. Ao cinema caberia, portanto, a função de, ao representar, permitir-nos deslocamentos da realidade, ainda que, em determinadas circunstâncias, para melhor tentar compreendê-la.

Para dar conta de tal “papel”, as narrativas cinematográficas são construídas a partir de estratégias que vão dos recursos técnicos mais básicos (enquadramentos de câmara e montagem, por exemplo), a complexos mecanismos que têm como função despertar aspectos psicológicos do espectador diante da projeção fílmica. Tais recursos, que não se encontram isoladamente nos artifícios técnicos ou estéticos de um filme, mas na organicidade da narrativa, constituem os elementos que somente podem ser percebidos abstratamente, ou seja, funcionam “corretamente” ou não em função da capacidade de criar identificações. Conforme nos lembra Ana Lúcia Andrade,

O cinema industrial verificou desde o seu início a importância de envolver o espectador emocionalmente, a fim de que “participasse” da trama, através de uma identificação com as personagens centrais dos filmes. Uma ilusão de participação necessária para garantir o interesse do público - o que remete à dramaturgia clássica. Na *Poética*, Aristóteles ressalta a catarse como estratégia da tragédia grega, com a função de purificar os homens através do terror e da piedade causados. (ANDRADE: 1999:18)

É a partir da possibilidade catártica proposta pelas narrativas cinematográficas que podemos entender, em parte, não somente os modos como a Aids vem sendo retratada pelo cinema, mas também o que estamos

⁴ CORDEIRO, Paula. 2006

intuindo como sendo uma das características de tais abordagens: a contraposição da morte com a vida. Ao lançar mão de tais estratégias, os filmes cumpririam, simultaneamente, a função de permitir a identificação catártica com o sofrimento retratado na tela e reafirmar a condição de “sadio” do telespectador. Em outras palavras, mostraria ao expectador que nele a vida está preservada, ao mesmo tempo em que “alerta” para os riscos de se perdê-la.

Em suas narrativas, o cinema reafirma a natureza representacional que lhe é própria, sem, no entanto, torná-lo absolutamente estranho ao nosso olhar, ainda que mostrando, em algumas narrativas, situações absolutamente impossíveis de se vivenciar no mundo real. Nessa sua capacidade, o cinema transformou-se em uma das produções humanas de maior apelo e fascínio.

6 O mundo da vida

Como todo saber não temático, o mundo da vida que serve de pano de fundo está presente de modo implícito e pré-reflexivo. O que o caracteriza, em primeiro lugar, é o modo de uma *certeza imediata*. (Jrgen Habermas)

Em sua teoria sobre o agir comunicativo, Habermas trabalha a noção de mundo da vida como um conceito complementar, a partir do qual é mais fácil compreender as diferenças entre o agir estratégico e o agir comunicacional. Grosso modo, e para as finalidades do que aqui propomos, o agir estratégico está relacionado às ações colocadas em prática por um indivíduo que pretende atingir um determinado fim, no curso das quais atua no sentido de demonstrar “empiricamente” a validade das suas proposições. O agir estratégico se dá em função da necessidade de se

atingir uma finalidade pré-estabelecida, para a qual prevalecerão atitudes racionais, com vistas à manutenção das “pretensões de validade” dos discursos proferidos e das ações executadas.

Por seu turno, o agir comunicativo constitui-se de interações que são mediadas simbolicamente, as quais somente podem ser postas em entendimento por sujeitos que estão em diálogo. Não se trata, ao contrário do agir estratégico, ou instrumental, da consecução de objetivos individuais, mas da possibilidade de estabelecer comunicação entre sujeitos, a partir da intersubjetividade. Se no primeiro caso o fracasso está na incapacidade de demonstrações de validade empírica e tecnicamente corretas, no segundo o insucesso está relacionado à incapacidade de se fazer “entender” a partir dos elementos próprios das simbolizações disponibilizadas pelo conjunto social. As falhas, assim sendo, estão relacionadas à não capacidade de alcance de um acordo obtido comunicativamente.

É na busca das definições do agir estratégico e do agir comunicativo, que Habermas propõe o conceito de mundo da vida, que se compõe dos modelos culturais, das ordens legítimas e das estruturas de personalidade. Trata-se, portanto, da vida em sociedade que se configura a partir das especificidades culturais dos sujeitos colocados em cena comunicativa, lembrando que a cultura aparece, aqui, como o terreno por excelência das simbolizações. Trata-se, ainda, do mundo ordenado segundo “regras” legitimadas por consensos, ainda que precários, posto que em constante movimento, e do mundo que se constitui, intersubjetivamente, a partir das múltiplas estruturas de personalidade, portanto, um mundo aparentemente

caótico, pela sua composição humana multifacetada. Segundo Habermas,

O indivíduo e a sociedade constituem-se reciprocamente. Toda a integração social de conjuntos de ação é simultaneamente um fenómeno de socialização para sujeitos capazes de ação e de fala, os quais se formam no interior desse processo e, por seu turno, renovam e estabilizam a sociedade como a totalidade das relações interpessoais legitimamente coordenadas. (Habermas: 1990:101)

Mais do que um conceito que busca, inclusive, conciliar as tradições filosóficas e sociológicas, a noção de mundo da vida nos parece esclarecedora para o entendimento da indagação que fizemos no início deste trabalho: o que levou a indústria cinematográfica a tomar a Aids como temática relevante de algumas de suas produções, transcorrida menos de uma década e meia do aparecimento da síndrome? A pergunta é ainda mais instigante se considerarmos que outro tema, tão tabu quanto a Aids, o homossexualismo, teve que esperar cerca de oito décadas, desde o surgimento do cinema, para ser retratado de forma não estereotipada. Em comum os dois temas, como já destacamos, estão relacionados a tabus vigorosos da nossa sociedade, crescendo-se ao segundo, além da sexualidade, a morte.

Parece-nos que é precisamente a idéia de que o mundo da vida comporta, além de um saber pré-reflexivo, ações que se pautam pela necessidade de respostas imediatas às angústias humanas, ainda que não pautadas por um saber empírico, que se encontra a resposta para a “urgência” com que o tema Aids foi retratado pelo cinema de narrativa ficcional. Trata-se de uma síndrome que, ao mostrar-se inicialmente devastadora e enigmática, in-

clusive para a própria ciência, requeria tratamentos outros que dessem conta de colocar em cena ações comunicativas capazes de levar a entendimentos/consensos que, pelo menos, evitassem efeitos sociais mais devastadores, originados de preconceitos infundados. Ainda que, de certa forma, buscando “convencer” a sociedade sobre determinadas realidades da Aids, os filmes que a tomaram como temática não se inscreveriam na categoria do agir estratégico, até mesmo por lhes faltar a condição de elaboração empírica. Antes de pretensões de validade empíricamente justificadas e tecnicamente corretas, o que tais filmes fazem é um mergulho na sociedade e nos seus dilemas, buscando, exatamente nela, as contradições que podem, a partir das intersubjetividades, levar, no mínimo, a um consenso sobre a necessidade de tratar dignamente os portadores do HIV.

É no mundo da vida também que estão inseridos atores, diretores e produtores cinematográficos, muitos deles vítimas diretas ou indiretas da Aids, o que faz com que seja ainda mais compreensível que não fosse possível esperar por muito tempo para que a síndrome alcançasse as salas de cinema. Uma das produções simbólicas de maior prestígio e consumo da nossa época, o cinema de narrativa ficcional está inscrito nas mesmas condições em que são produzidas as múltiplas ações comunicativas que levamos a efeito cotidianamente, na busca de entendimentos, ainda que temporários, sobre como enfrentar os desafios postos pela vida em comum.

Por essas razões, as narrativas cinematográficas ficcionais não tardaram muito a buscar a Aids como temática, até certo ponto, recorrente. Se a síndrome, na “vida real”, mobilizou saberes múltiplos, trazendo à tona a necessidade de superação, ou minimização

de preconceitos há muito estabelecidos, inclusive como estratégia para, pela via da comunicação persuasiva, tentar barrar a disseminação do HIV, no mundo ficcional a Aids parece também ter sido a responsável por uma visível humanização. Apesar de nos primeiros momentos a síndrome ter acirrado ânimos movidos pelos preconceitos, o cinema, em consonância com uma parcela significativa de ativistas pelos direitos dos portadores do HIV e dos denominados pertencentes aos “grupos de risco”, incorporou um ponto de vista que teve, em diversos momentos, a solidariedade, a denúncia de preconceitos e a humanização como panos de fundo para as produções que retrataram a Aids. Provavelmente como nenhuma outra doença, em todas as épocas, a Aids tenha representado a potencialidade de extinção da existência humana. Também como nenhuma outra, ela parece ter contribuído para reconfigurações culturais que, no momento, estão apenas em seu curso inicial, como novas formas de encarar e viver a sexualidade, as relações afetivas e a ética dos encontros dos corpos.

7 Bibliografia

Livros e artigos

- ANDRADE, Ana Lúcia Menezes de. *O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- ANDRADE, Ana Lúcia. *Entretenimento inteligente: o cinema de Billy Wilder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004.
- CAMARGO JR. Kenneth Rochel de. *As ciências da Aids e a Aids das ciências: o discurso médico e a construção da Aids*. Rio de Janeiro: Abia/IMS/UERJ/Relume Dumará, 1994.
- CARVALHO, Carlos Alberto de. *Visibilidades mediadas nas narrativas jornalísticas: a cobertura da Aids pela Folha de S. Paulo de 1983 a 1987*. Belo Horizonte: Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2000. (Dissertação)
- CORDEIRO, Paula. *A definição do sujeito no cinema*. In: www.bocc.ubi.pt. Site consultado em 09 de maio de 2006.
- HABERMAS, Jürgen. *Pensamento pós-metafísico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- LOYOLA, Maria Andréa (org.). *Aids e sexualidade – o ponto de vista das ciências humanas*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/UERJ, 1994.
- POLLAK, Michael. *Os homossexuais e a aids – sociologia de uma epidemia*. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.
- RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. V. I - Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. V. II - Documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

SIEBENEICHLER, Flávio Bueno. *Jrgen Habermas – razão comunicativa e comunicação*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. V. II - Documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

SONTAG, Susan. *Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Filmes

A CURA. Direção: Peter Horton. Estados Unidos, 1995. Tradução de: The Cure.

ANGELS in America. Direção: Mike Nichols. Estados Unidos, 2003. Tradução de: Angels in América.

FILADÉLFIA. Direção: Jonathan Demme. Estados Unidos, 1993. Tradução de: Philadelphia

O FILHOTE. Direção: Miguel Albaladejo. Espanha: 2004. Tradução de: Cachorro

O JARDINEIRO Fiel. Direção: Fernando Meirelles. Estados/Inglaterra, 2005. Tradução de: The Constant Gardener

O OUTRO lado de Hollywood. Direção: Rob Epstein e Jeffrey Friedman Estados Unidos: 1996, Tradução de: The celluloid closet.

TUDO sobre minha mãe. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, 1999. Tradução de: Todo sobre mi madre.

Sites

<http://adorocinema.cidadeinternet.com.br>

<http://www.bocc.ubi.pt>

<http://www.aids.org.br>