

# DISCURSOS E TEMPORALIDADES DO HIV/AIDS NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

## DISCOURSES AND TEMPORALITIES OF HIV/AIDS IN CONTEMPORARY BRAZILIAN AUDIOVISUAL

**Ricardo Henrique Ayres Alves**  
UFPel  
**Francine Becker da Costa**  
UFPel

### Resumo

Esta investigação apresenta um estudo comparativo entre quatro obras audiovisuais produzidas no Brasil que abordam o tema do HIV/aids: *Linda, uma história horrível* (2013), dirigida por Bruno Barreto; *Sinal de Alerta, Lory F.* (2021), dirigida por Frederico Restori; *A última ceia ou o beijo de Judas* (2021), de Órion Lalli; e *Poder Falar* (2022), dirigida por Evandro Manchini. A partir da análise baseada no método de Manuela Penafria (2009), que compreende a decomposição formal e a análise contextual das obras, foi possível identificar que, apesar de suas naturezas distintas, elas dialogam ao apresentar aspectos que atravessam diferentes temporalidades da enfermidade, discutindo a permanência de estigmas do passado e a importância do debate sobre o assunto na atualidade.

### Palavras-chave:

HIV/aids; audiovisual brasileiro; discurso.

### INTRODUÇÃO

Em *A Peste*, do franco-argelino Albert Camus, publicado originalmente no contexto do pós-guerra em 1947, narra-se a história de um médico diante das tentativas falhas de conter uma doença desconhecida em Orã, uma pequena cidade da Argélia. Alguns recursos discursivos utilizados pelo escritor saltam aos olhos, como o caráter alegórico do livro no que se refere à ocupação nazista na

### Abstract

*This investigation presents a comparative study between four audiovisual works produced in Brazil that address the topic of HIV/AIDS: Linda, uma História Horrível (2013), directed by Bruno Barreto; Sinal de Alerta: Lory F. (2021), directed by Frederico Restori; A última ceia ou o beijo de Judas (2021), by Orion Lalli; and Poder Falar (2022), directed by Evandro Manchini. From the analysis based on the method of Manuela Penafria (2009), which comprises the formal decomposition and contextual analysis of the works, it was possible to identify that, despite their different natures, the works dialogue with each other by presenting aspects that cross different temporalities of the illness, discussing the permanence of stigmas from the past and the importance of debate on the subject today.*

### Keywords:

*HIV/AIDS; Brazilian audiovisual; speech.*

França. Esta, conforme Savvas Karydakakis (2022) - responsável pela apresentação do livro - teria se espalhado como uma infecção. Além disso, o autor destaca o aspecto da resistência, pensado na obra a partir da analogia entre a enfermidade e a guerra.

Destaca-se a fala de um personagem, um padre que aponta a enfermidade como exemplo de castigo divino. Ele surge numa tentativa de

acalmar os cidadãos da pequena cidade diante da grave situação, narrando a história de outras doenças sob a ótica cristã, afirmando também a necessidade de aceitação da peste como um presente de Deus:

Passou o tempo em que os conselhos, uma mão fraterna eram os meios de vos guiar para o bem. Hoje, a verdade é uma ordem. E o caminho da salvação é uma lança vermelha que vos aponta e vos conduz. É aqui, meus irmãos, que se manifesta, enfim, a misericórdia divina, que colocou em todas as coisas o bem e o mal, a cólera e a piedade, a peste e a salvação. Este mesmo flagelo que vos aflige vos eleva e vos mostra o caminho (Camus, 2022, p. 95).

Segundo Susan Sontag (2007), que investiga as metáforas associadas ao câncer e à aids, a ideia da doença como um castigo é uma explicação antiga, falha e não comprovável, que simplifica as doenças, e dificulta a sua compreensão e o tratamento. Por essa razão, não surpreende que esse tópico seja abordado por Camus (2022), em seu romance produzido no século XX, após uma série de pandemias, mas anteriormente à crise do HIV/aids, responsável pelo retorno da noção punitiva em um momento no qual essa explicação parecia ultrapassada diante dos avanços da medicina.

A aids foi identificada em 1981 e, assim como ocorreu com outras epidemias, recebeu todo tipo de investimento metafórico (Sontag, 2007). Uma vez que os primeiros casos da doença foram identificados nos Estados Unidos em homens homossexuais, e um dos principais métodos de contágio estabelecido foi o sexo entre homens, a doença logo passou a ser interpretada por setores religiosos como uma punição. Desde os seus primórdios, carrega o estigma de ser um castigo divino enviado para dizimar pecadores sodomitas. Perante uma sociedade de moral cristã que pregava o controle do corpo, os discursos sobre o pecado e sua correspondente punição por meio da aids, apesar de não terem fundamento (visto que o vírus HIV não tem preferência sexual), foram bem-sucedidos. Termos como *câncer gay* e *peste rosa* (Perlongher, 1987, p. 8) passaram a ser utilizados para nomear a nova enfermidade, relacionando-a diretamente com esse grupo social. Assim, é possível afirmar que, na década de 1980, houve o retorno do termo peste, utilizado por Camus na metade do século.

No livro *Salão de Beleza* (2007), o mexicano Mario Bellatin, assim como Camus, fala de uma doença que não é nominada. A publicação original, em 1994, faz claras referências à epidemia de HIV/aids, narrando a história de um abrigo improvisado para enfermos, instalado em um salão de beleza, que funcionava como uma espécie de mortuário. Ao mesmo tempo que vão morrendo os hóspedes, vão morrendo os peixes do aquário do narrador.

Na ficção de Camus, ao acompanharmos a vida de um médico em período epidêmico, descobrimos as principais recomendações sanitárias naquele contexto. Segundo o personagem, os doentes esperavam que, ao se isolarem com suas famílias, haveria uma melhora, o que geralmente não ocorria. Então, os que apresentavam agravamento do quadro de saúde, eram transportados para hospitais improvisados. O principal deles funcionava em uma escola, uma vez que os tradicionais não comportavam a quantidade de doentes. Dessa forma, a doença se alastrou, tornando-se um problema de saúde pública: “[...] porque a peste se tornava assim o dever de alguns ela surgiu realmente como era, isto é, problema de todos” (Camus, 2022, p. 126).

Essas passagens exemplificam estratégias de enfrentamento de doenças que a medicina não consegue conter, algo que, na atualidade, nos remete ao episódio pandêmico mais recente, a covid-19, e permite a identificação de uma série de paralelos entre elas. Nesse sentido, ao aproximá-la da aids, também podem ser estabelecidas diferentes relações diante do desconhecido atreladas ao pensamento da época e às características de cada doença, que impactam a vida social, culminando em pânico e juízo de valor. Como exemplo, os recorrentes episódios de xenofobia em virtude da origem da covid-19.

A existência dessas enfermidades atravessa diferentes âmbitos da vida social, incluindo a arte. Nesta pesquisa, produzida após a epidemia de covid-19, serão analisadas obras audiovisuais recentes que discutem o tema do HIV/aids. Apesar da existência de uma relevante produção artística sobre tal assunto, é necessário pontuar que esta pode sofrer processos de “invisibilização”, dado o estigma que ainda existe (Alves, 2020), o que reafirma a pertinência de investigar tais obras.

Nesse sentido, o presente trabalho buscou, a partir de uma ampla compreensão das práticas audiovisuais na arte, interpretar e debater sobre quatro obras relacionadas ao HIV/aids, que transitam entre a ficção, o documentário, a videoperformance e a autoficção - *Linda, uma história horrível* (2013), de Bruno Barreto; *Sinal de Alerta, Lory F.* (2021), de Frederico Restori; *A última ceia ou o beijo de Judas* (2021), de Órion Lalli; e *Poder Falar* (2022), de Evandro Manchini -, a partir das quais construiu-se uma análise pautada no debate sobre a discursividade da arte e do audiovisual em relação à enfermidade.

Diante disso, ressaltam-se os fatores experimentais presentes nas obras analisadas, ou seja, os aspectos que colocam em xeque a linguagem cinematográfica tradicional. Elas possuem tipologias distintas, apresentando diferentes abordagens - como a autoficcionalização, a documentação, o registro de performance e a adaptação literária - combinadas com a experimentação de aspectos como a montagem, o som, a iluminação e a manipulação da imagem por meio de efeitos, como o ruído branco. Tais elementos são atravessados pela perspectiva *queer*, presente em todos os trabalhos, a qual produz uma dissonância em relação ao pensamento estigmatizante ainda presente no campo social a respeito do HIV/aids, questionando também o sistema de sexo/gênero e sua pretensa naturalidade (Rubin, 2017).

Para analisar essas obras, a análise crítica tem como referência metodológica a proposição de Manuela Penafria. Segundo a autora, "analisar um filme é sinônimo de decompor esse mesmo filme" (Penafria, 2009, p. 1). Sua perspectiva defende um olhar minucioso sobre a obra como primeiro passo para uma leitura crítica, voltando-se a princípio para a descrição dos elementos formais e, posteriormente, para um aprofundamento na discussão acerca dos aspectos de cada trabalho. Dessa forma, o exame dos filmes também perpassa o debate iconológico de Erwin Panofsky (1986), definido como uma racionalização da imagem, atribuindo valor interpretativo por meio da correlação entre o visível e o inteligível, a partir da identificação de configurações iconográficas e de seus debates. Nesse sentido,

cada filme será analisado profundamente em sua individualidade, para que seja possível estabelecer entre eles relações comparativas.

## **SOBRE O HIV/AIDS E A ARTE**

No fim da década de 1980, o ativista Herbert Daniel (2018) escreveu sobre a aids com o propósito de romper com a ideia de morte premeditada a partir do diagnóstico do HIV. Sua atuação ativista, tanto na resistência à ditadura, quanto no movimento de resposta à aids nas décadas de 1980 e 1990 - participando inclusive da Associação Brasileira Interdisciplinar de AIDS (ABIA) -, resultou em importantes reflexões. O autor desenvolve o termo *morte civil* para nomear uma espécie de "morte em vida" representada pelo abandono social que a pessoa com o HIV pode sofrer, destacando que essa antecipação de uma possível morte física causa extremo sofrimento aos sujeitos. Contrariando tal diagnóstico social, Daniel procura uma maior conscientização sobre a enfermidade, propondo uma ação coletiva. Sua perspectiva, além de entender a doença como um problema de toda a sociedade, como indicado por Camus (2022, p. 126), demonstra a importância de discutir os preconceitos que afetam as pessoas que vivem com o HIV.

Nesse sentido, os debates promovidos a partir da arte ocupam um espaço privilegiado, pois muitas vezes a cena artística reagiu diante da falta de atenção ao assunto. Um exemplo é a movimentação social ocorrida a partir do contexto estadunidense, em que o governo do presidente Ronald Reagan fingiu que a aids não existia, ignorando-a por anos (Crimp, 2004). Essa particularidade desencadeou uma forte reação na qual arte e ativismo se articularam de forma direta. Como resultado, movimentos de dissidência ao sistema de sexo/gênero, na época chamados genericamente de movimento gay, organizaram projetos de conscientização. Um exemplo é a atuação do coletivo *The Silence = Death Project* (Finkelstein, 2018), conhecido pelo seu consagrado pôster de 1987 onde se destaca o símbolo do triângulo rosa, utilizado para identificar homossexuais durante o holocausto nos campos de concentração, mas que, posteriormente apropriado pelo movimento social, ganhou novos contornos de significação.

Ao mesmo tempo que práticas colaborativas ganharam espaço, também foram desenvolvidas

propostas a partir de perspectivas individuais, como no caso de obras literárias. Em alguns desses textos, o nome da doença não é mencionado, contudo, por meio do contexto, é possível perceber a referência direta à epidemia, como na obra de Bellatin (2007). Assim como o escritor mexicano, o brasileiro Caio Fernando Abreu frequentemente faz o uso da elipse para abordar a aids em seus contos, como afirma Marcelo Secron Bessa (1997) ao comentar sobre *Linda, uma história horrível*, de 1988.

Em contrapartida, no livro *Para o amigo que não me salvou a vida*, de Hervé Guibert (1995), a doença é mencionada sem subterfúgios, descrevendo os medicamentos utilizados para o tratamento, seus efeitos colaterais e o impacto da doença no cotidiano do autor. Guibert narra sua espera pela cura - que fora prometida por um amigo envolvido na indústria farmacêutica - e suas frustrações enquanto ela não vem, o que permite o avanço da doença. O amigo desaparece e a cura nunca chega. Guibert responde com raiva e desesperança, descrevendo a decrepitude de seu corpo. Segundo Cardoso (2022), sua escrita, além de possuir caráter documental, também é marcada por nuances ficcionais que podem ser identificados no decorrer da narrativa, como a utilização do pseudônimo Muzil para se referir ao filósofo Michel Foucault, amigo de Guibert. Para o pesquisador, esse recurso é um dos indícios de que o texto pode ser pensado a partir da autoficção, gênero caracterizado por uma “[...] pluralidade de técnicas escritas, personalidades e descontinuidades, tecendo diversos questionamentos” (Cardoso, 2022, p. 79).

Cardoso (2022) afirma, ainda, que nesse tipo de narrativa há um tensionamento da sensibilidade a partir da possibilidade de uma reconfiguração da narrativa autobiográfica ao a ficcionalizar, criando narrativas. Outro exemplo na literatura da aids que se aproxima dessa perspectiva é o livro *A doença, uma experiência*, de Jean-Claude Bernardet (1996), que narra os esforços de um cineasta para concluir um trabalho cinematográfico antes que seu tempo de vida acabe. Apesar de declarado como uma ficção, o texto estabelece relação com alguns aspectos autobiográficos de seu autor, podendo ser entendido como uma autoficção.

O cruzamento entre a arte e a ficcionalização da experiência pessoal é um dos aspectos que pode ser destacado também no campo das artes visuais, como é possível analisar na trajetória de artistas que viveram com o HIV, como o brasileiro Leonilson (Alves, 2021), artista da chamada “Geração 80”, que desenvolveu parte de suas obras abordando a angústia perante a doença. Sua produção, delicada e diversa, conta com pinturas, desenhos, costuras e instalações. É bastante interessante a forma como passa a produzir elementos têxteis, afirmando que seu corpo fraco não era mais capaz de produzir trabalhos com as mesmas técnicas utilizadas antes. Em *El puerto* (1992), Leonilson metaforiza o desvanecimento de seu corpo por meio de uma série de estratégias. O artista fixa um tecido listrado sobre um espelho laranja, como uma espécie de cortina. Nessa superfície, borda letras e números que indicam sua compleição física fragilizada: LEO 35 60 179 EL PUERTO. Em suas palavras “O Leo com 35 anos, 60 quilos e 1,79 metro é um porto que fica recebendo” (Leonilson, 2019, p. 98).

No âmbito da videoarte destaca-se o trabalho de Rafael França, artista brasileiro que trabalhou também nos EUA. Em *Prelúdio de uma morte anunciada* (1991), França inicia a obra com a imagem em preto e branco de dois homens se acariciando. A cena gira na tela, causando certa sensação de desconforto. Esse movimento se torna importante para a construção da narrativa pois, ao fim da obra, é apresentada uma sequência de frames com palavras que formam a frase “Acima de tudo eles não tinham medo da vertigem” (no original, *Above all they had no fear of vertigo*).

A vertigem é então evocada duplamente - pela edição e pelo discurso do impacto da enfermidade na vida desses sujeitos -, a saber: o próprio França e seu companheiro, Geraldo Rivello. Ao longo do vídeo, a imagem de seus corpos é sobreposta por diversos nomes de pessoas que lhes eram próximas, todas elas mortas em decorrência da aids. Assim, França confronta diretamente sua subjetividade e sua experiência ao evocar a etapa inicial da chegada de sua morte, que ocorre logo após a conclusão do projeto, denominado adequadamente como um prelúdio de seu fim.

A imagem audiovisual, assim como outras linguagens, possui sua própria relação com a

doença, constituindo uma história particular. Apesar de suas diferenças, práticas em vídeo como o trabalho de França e longas-metragens *blockbusters*, como *Philadéphia* (1993) - dirigido por Jonathan Demme - são representantes do cruzamento da imagem em movimento com a enfermidade, fazendo parte de um conjunto que se articula tanto pela materialidade da obra quanto por seu tema, ainda que seus contextos e discursividades possam ser bastante distantes. Para Rodrigo Gerace (2015), esse cruzamento ocorre de diferentes formas. Comentando o contexto estadunidense, o autor destaca o conservadorismo da época e o preconceito contra a doença e, por consequência, contra identidades e comportamentos sexuais dissidentes, tendo em vista a associação entre tais aspectos.

Reconhecendo a reprodução de estigmas sobre o comportamento sexual no cinema, Gerace pontua, no final do século XX, a recriminação da homossexualidade, assim como a propagação de associações entre o sexo e a morte, a partir da estigmatização de parceiros sexuais na construção de personagens (muitas vezes femininos) que metaforizam a convergência entre o sexo e a doença. No entanto, Gerace (2015, p. 201) destaca que “na contramão dessa onda moralista e paranoica que a Aids instaurou no *status quo* e enfrentando a normatização do desejo, diversos artistas, cineastas independentes e realizadores de vídeo partiram, nesse período, para um ativismo audiovisual *queer*”.

O pesquisador destaca que esse grupo - nomeado com o termo *New Queer Cinema* -, apesar de compartilhar uma mesma posição política (marcada pela diferença e a transgressão), não era homogêneo: caracterizava-se por diferentes estilos e pela diversidade de suportes e formatos. O termo foi cunhado pela crítica B. Ruby Rich em 1992, ao publicar um artigo na revista britânica *Sight & Sound*, onde afirmava que “[...] via nos filmes do circuito independente uma resposta ao conservadorismo com relação à heteronormatividade, à homonormatividade e ao preconceito por conta da emergência da Aids - tudo em tom irreverente e transgressor” (Gerace, 1992, p. 201).

A urgência do movimento no início da década de 1990 se inscreve na perspectiva *queer*, ela própria

também uma decorrência da resposta à crise da aids (Getsy, 2016) e aos discursos de normatização da diferença, nos quais as dissidências eram apresentadas, muitas vezes, de maneira domesticada e normativa para serem palatáveis à norma. Uma das obras que se destaca nessa perspectiva é *Paris is Burning* (1990), dirigida por Jennie Livingston e filmada nos bailes *queer* do Harlem, em Nova York.

Em outra perspectiva, apostando na narrativa autobiográfica, *Blue* (1993), dirigido por Derek Jarman, é um filme experimental, de uma hora e dezenove minutos, no qual o próprio diretor narra o desenvolvimento da doença em seu corpo, que o fez perder a visão e diversas pessoas que amava. Sua fala é reproduzida com o suporte de uma tela azul que acompanha o espectador durante toda a obra. A escolha de utilizar apenas essa cor de tonalidade fria, derivou da condição corporal de Jarman, pois, com a perda de visão e o gotejamento incessante de seus olhos, o azul era a única coisa que ele enxergava.

Sua produção iconoclasta é ainda mais incisiva, pois acompanhamos a experiência de uma pessoa sendo abandonada pelo Estado em condição agonizante, com o mínimo de informação visual disponível para associarmos à narrativa vocalizada pelo cineasta. Sua escolha não é gratuita; posiciona-se como um contradiscurso às narrativas hegemônicas da enfermidade, já que a aids foi uma doença extremamente vinculada à imagem de deterioração do corpo e à estetização do sofrimento dos enfermos. Ao fornecer uma experiência focada na dimensão auditiva em detrimento da visual, Jarman opera de maneira muito singular, escapando do lugar comum, recusando-se a reproduzir os cânones e as iconografias da resposta midiática à crise da aids.

A narrativa de um corpo doente cuja imagem não foi tornada pública, fornece à audiência uma presença/ausência e, ao mesmo tempo, induz a uma experiência física monocromática a partir do corpo de Jarman. Com isso, ele possibilita ao público um fragmento da experiência de estar enfermo e produz uma relação radical, visto que, no auge da pandemia, para reforçar a repulsa ao corpo doente - bem como, fortalecer o pânico social em resposta à enfermidade - imagens de corpos desfalecidos eram compartilhadas pela mídia constantemente.

Algo dessa proposição encontra eco em *El Puerto* (1992), de Leonilson, que, ao colocar o espelho coberto com suas características físicas, sugere que qualquer um pode levantar sua cortina e se ver refletido nesse lugar.

Por meio dessa estratégia, o cineasta faz uso de outras regras, sem colocar o corpo, supostamente marcado por seu pecado e hedonismo, à disposição do público afoito por encontrar justificativas para uma crise epidemiológica, baseadas em seus preconceitos. Seu azul se distingue do sangue vermelho que muitos queriam ver escorrer dos corpos dissidentes.

Sabe-se que, desde o seu surgimento, a doença foi retratada nas mais diversas mídias artísticas, com especial atenção para o período de maior impacto, época marcada por muitas lutas e inúmeras perdas. Na contemporaneidade, com o avanço dos medicamentos, percebe-se uma modificação nas características epidemiológicas a respeito do tratamento do HIV, que decorre em um aumento da qualidade de vida daqueles que vivem com o vírus. Para Alexandre Nunes de Sousa (2016), essa mudança gera uma inflexão na produção artística, que passa a falar mais sobre o viver com o HIV do que sobre o morrer em decorrência da aids.

Assim, denominando tal produção como pós-coquetel (tendo em vista o nome do conjunto de medicamentos utilizados no tratamento do HIV/aids), o autor define a mudança paradigmática ocorrida a partir do momento em que passa a existir tratamento paliativo bem-sucedido para a enfermidade, que deixa de ser uma morte anunciada para tornar-se uma condição de caráter crônico. No entanto, os preconceitos não são desfeitos na mesma velocidade em que a ciência avança na resposta à doença. Apesar das produções artísticas que abordam a enfermidade passarem por transformações, muitas vezes, elas ainda debatem e comentam antigos preconceitos e ideias equivocadas ainda vigentes. É a partir desse debate que podemos pensar os trabalhos analisados nesta pesquisa, produzidos no contexto pós-coquetel.

### **LINDA, UMA HISTÓRIA HORRÍVEL (2013), DE BRUNO BARRETO**

O curta-metragem *Linda, uma história horrível*, de Bruno Barreto, é uma adaptação de um conto

homônimo do escritor Caio Fernando Abreu, lançado em 1988, no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*. Abreu, importante nome da literatura no país, faleceu em decorrência da aids em 1996, deixando uma obra atravessada pela enfermidade, algumas vezes de maneira bastante pronunciada e, em outras, recorrendo à elipse, apenas sugerindo sua presença, mas sem nomeá-la (Bessa, 1997).

Assim como no conto, o filme inicia com uma epígrafe, um trecho da música de Cazuza, chamada *Só as mães são felizes*, que surge como texto na tela: *Você nunca ouviu falar em maldição/nunca viu um milagre/nunca chorou sozinha num banheiro sujo/nem nunca viu a face de Deus*. Tal menção à maternidade pode encontrar eco na personagem feminina que será introduzida em sequência e na sua relação com seu filho.

Em seguida, vemos a silhueta de um homem apertando a campainha de uma casa durante a noite. Uma senhora de cabelos brancos, acompanhada por sua cadela, vai até a porta. Seu filho parece nervoso, e o olhar dela sobre ele é abrasivo. Ela o repreende por não avisar de sua chegada, eles se cumprimentam com um abraço e um beijo e se direcionam à cozinha. Sentam-se à mesa e preparam um café. O filho tenta alertá-la sobre este tirar o sono, e a senhora lhe diz que com ela tudo foi sempre ao contrário. A conversa é entremeada por silêncios desconfortáveis. O homem pede à mãe que vá dormir, observando seu colo repleto de manchas. Fitando-o, a mãe parece perceber algo e pergunta o que aconteceu. Olhando para o vazio, a resposta do homem é rápida: diz não ser nada. Ele fala um pouco sobre como sente saudade de tudo. Ela não lhe diz nada caloroso, apenas pede um isqueiro para acender seu cigarro.

Enquanto fuma, reclama que ninguém a visita há mais de um mês e que se morresse naquela casa ninguém ficaria sabendo. Em seguida, diz ser destino, uma vez que seu pai, sua mãe e seu marido morreram sozinhos. Ela olha para o filho com desprezo, dizendo que seu pai morreu sem nenhum neto, cobrando-o. O comentário o deixa desconfortável e ele pede para a mãe que esqueça disso, sugerindo que vá morar com uma parente - a qual supomos ser sua outra filha. Ela recusa, declarando que não poderia levar sua cadela Linda

para a nova casa. Com a testa franzida, olha para o filho, põe os óculos e observa que ele está mais magro e que perdeu cabelo, ao que ele responde – sem olhar para ela – ser pela idade, e então tosse. A mãe questiona a tosse, e ele prontamente culpa o cigarro. Ela parece não acreditar e lhe pergunta sobre sua saúde enquanto segura Linda no colo, comentando sobre algumas doenças novas. Ele a interrompe para responder à pergunta sobre sua saúde, retomando o assunto anterior para evitar o rumo que a conversa estava tomando. A partir desse desvio, comentam sobre a saúde da mãe e a de outras pessoas.

A conversa entre os dois segue, até que a mãe pergunta ao filho sobre o Beto. O homem, com o olhar baixo, fala que estão distantes. Beto seguiu sua vida. A mãe tece uma série de elogios ao sujeito, e juntos começam a se lembrar de uma noite em que jantaram com ele. O filho finalmente diz que faz bastante tempo desde a última vez em que se falaram. Ela pergunta o porquê, e o rapaz afirma que é difícil explicar. A senhora se mantém em silêncio, levanta rapidamente e começa a retirar as louças da mesa, como quem não quer mais saber o que aconteceu. Ela diz que o quarto de seu filho permanece igual e lhe dá boa noite. Assim que ela o deixa sozinho, ele se direciona à sala e a música *Redoma*, de Filipe Catto, começa a tocar.

Uma sequência apresenta Linda, a cadela branca com manchas marrons, e o homem a observando. Em seguida, ele se volta para seu próprio corpo e, após acender uma luz no recinto, começa a se despir enquanto observa seu reflexo no espelho. Toca a própria pele e olha para as manchas que cobrem o seu peito. Ajoelha-se com o intuito de se aproximar do animal deitado no chão ao seu lado para fazer-lhe carícias. Enquanto toca na barriga da cadela, também coberta por manchas, diz: *Linda. Você é tão linda, Linda.*

Apesar de sua fidelidade ao conto, existem algumas adaptações na obra audiovisual, como a ausência de um narrador em terceira pessoa. Além disso, é possível identificar trechos suprimidos como a menção ao fato de a mãe não ter telefone, de não serem habituais o contato e os afagos entre os dois personagens e os comentários sobre Linda ser considerada uma inútil pela senhora logo na chegada do filho. O trabalho de câmera traduz

em imagens a descrição dos espaços presentes no conto, como no início do texto: “só depois de apertar muitas vezes a campainha foi que escutou o rumor de passos descendo a escada” (Abreu, 2019, p. 425).

Ao longo das duas obras, a cinematográfica e a literária, é possível reparar que o desconforto pela falta de comunicação é doloroso para o rapaz que vai tarde da noite para a casa da mãe e mal consegue construir um diálogo com ela. Esses espaços vazios são preenchidos pelo que Bessa (1997) identifica em seu livro como elipses, a referência indireta a algo que não é nominado. Passamos então a ter uma série de pistas sobre a saúde do protagonista, em especial na obra de Barreto, com a recorrência frequente das manchas em seus *frames*. Por meio do trabalho de câmera, notamos que o homem olha para as manchas no colo da mãe, para aquelas provocadas pelo mofo na parede da cozinha e para a pelagem de Linda. Tal narrativa corrobora a presença da enfermidade que, de tão presente, não precisa ser nomeada para que o espectador saiba que essa é a “peste” que a mãe vê falarem nos jornais.

Contudo, assim como no conto de Abreu (2019), o desfecho é o mesmo: o rapaz vai até o espelho e, observando sua imagem emagrecida, toca as manchas de seu corpo, que possuem origem diferente das manchas de sua mãe, de Linda, ou do mofo, pois são uma decorrência da nova doença a qual a senhora se referia sem a nomear: a aids. Graças ao ano em que o conto fora produzido (no auge da epidemia do HIV/aids), é possível chegar a esta conclusão: as manchas seriam indícios do sarcoma de Kaposi, um tipo de câncer de alta ocorrência como doença oportunista em pessoas que desenvolvem aids.

Todavia, apesar de suas origens distintas, algo une as manchas da mãe e de seu filho: seja pela velhice seja pela enfermidade, tais marcas são índices de corpos em decrepitude, que nos lembram que os dois personagens estão, de certa forma, esperando a morte iminente. Logo após acariciar sua própria pele com manchas púrpura, tendo a cadela como confidente, a última fala do homem é *Linda, você é tão linda, Linda*. Ele diz isso acariciando a barriga do animal que também possui suas próprias manchas. A cadela é a única que possui nome na história: a mãe,

o rapaz e a doença têm seus nomes omitidos, construindo uma ideia de abandono presente na vida da mãe envelhecida e de seu filho, atingido por uma doença sem cura carregada de estigmas vinculados à dissidência sexual.

### **SINAL DE ALERTA – LORY F (2021), DE FREDERICCO RESTORI**

Abreu (2019), autor de *Linda*, uma história horrível, em 1994, publicou três crônicas no jornal O Estado de São Paulo - intituladas: *Primeira carta para além do muro*, *Segunda carta para além dos muros* e *Última carta para além dos muros* -, nas quais compartilhou sua experiência pessoal enquanto enfermo. No segundo texto, aparecem os nomes de uma série de indivíduos mortos pela aids, dentre eles Lory Finocchiaro, com outra grafia, uma figura *underground* oriunda da cena do rock gaúcho.

Reconheço um por um contra o fundo blue de Derek Jarman, ao som de uma canção de Freddy Mercury, coreografados por Nureiev, identifico os passos bailarinos não de Paulo Yutaka. Com Galizia, Alex Vallauri espia rindo atrás da Rainha do Frango Assado e ah como quero abraçar Vicente Pereira, e outro Santo Daime com Strazzer e mais uma viagem ao Rio com Nelson Pujol Yamamoto. Wagner Serra pedala bicicleta ao lado de Cyrill Collard, enquanto Wilson Barros esbraveja contra Peter Greenaway, apoiado por Néelson Perlongher. Ao som de Lóri Finocchiaro, Hervé Guibert continua sua interminável carta para o amigo que não lhe salvou a vida. Reinaldo Arenas passa a mão devagar em seus cabelos claros. Tantos, meu Deus, os que se foram. Acordo com a voz safada de Cazuzza repetindo em minha orelha fria: “Quem tem um sonho não dança, meu amor” (Abreu, 2014, p. 128-129).

No ano de 2021, Frederico Restori lançou seu documentário sobre Lory Finocchiaro, com o apoio da Casa de Cultura Mário Quintana (CCMQ) que, no mesmo ano, recebeu uma exposição sobre a artista, intitulada *Lory F. - Você Vai Ser Obrigado a Me Escutar*. Além disso, em uma perspectiva que procurou memorializar a artista, a CCMQ nomeou um de seus espaços, um palco, em homenagem a ela (CCMQ, 2021).

Sobre o filme, é possível afirmar que possui uma montagem recorrente em documentários musicais, uma vez que há uma compilação de entrevistas com pessoas que conviveram com a artista - em especial, seus familiares -, além de fotografias e filmagens de seus shows; essa

composição pode ser observada também em outros filmes sobre musicistas, como *Searching for Sugar Man* (dirigido por Malik Bendjelloul, 2012) e *The Punk Singer* (por Sini Anderson, 2013).

Além disso, Restori transforma as filmagens analógicas em uma escolha estética, levando o espectador ao passado por meio da utilização de ruídos sonoros e visuais decorrentes da rebobinação de uma fita. É possível afirmar que ele faz um resgate de documentos audiovisuais para falar a respeito da vida da performer e apresentá-la aos espectadores de maneira subjetiva, por meio da fala de uma narradora que a descreve como um anjo torto de voz fraca, quase rouca; ideia que deriva de sua identidade transgressora: em uma perspectiva niilista, ela afirmava que a vida era mera ilusão.

Os registros de shows da cantora são filmagens de baixa qualidade, nos quais é difícil entender o que é cantado - por conta do áudio e de sua voz baixa -, mas compreende-se que ela canta sobre controle do corpo e sobre o ódio pela política e a corrupção. As falhas na imagem (picotada em diversos momentos) indicam um aspecto experimental na obra.

Em seguida, ilustrando o canto de Lory, surgem desenhos feitos por Marco Pilar, nos quais uma mulher segurando uma guitarra agride um policial. Por vezes, nos deparamos com fotos dela ainda criança, fazendo contraste com sua figura adulta, de estilo alternativo e sexy. Tais imagens da juventude aparecem intercaladas com comentários de sua vida, realizados por familiares que utilizam termos descrevendo-a como figura rebelde, *Um ciclone que devasta a cidade inteira*.

Sua irmã, Laura, relata que ambas cresceram em uma família burguesa tradicional e afirma que nem sabiam sobre o contexto de ditadura militar no qual viviam. Nesse momento, vemos a imagem de três jovens extremamente femininas em uma foto antiga. No instante em que entram no assunto de sua juventude como “revolucionariazinha” - motivo pelo qual acredita que Lory se identificava com o rock - fotos suas carregadas de estilo punk são apresentadas. Ela explica o termo utilizado no diminutivo: segundo ela, sua irmã não foi uma guerrilheira (porque nunca segurou armas ou pichou muros), apenas utilizou sua voz para transgredir.



Em outro momento da obra, um homem fala sobre identificar em Finocchiaro uma postura completamente artística vinculada aos seus ideais. Sua irmã narra que sempre foi muito apegada a ela, mas teve que se distanciar quando Lory abraçou uma vida disruptiva, já que sua mãe não apoiava tais atitudes. Em meio a outra música da banda, um ex-integrante descreve como eles produziam suas canções, contando que tiveram apenas um disco registrado, fato possivelmente atribuído à morte prematura da artista, aos 34 anos. Um compilado de fotos e filmagens mostram Lory saudável junto de seus amigos e parceiros de trabalho.

O filho de Finocchiaro fala sobre ter tido pouco tempo de convivência com a mãe, devido a seu curto período de vida. Um dos integrantes da banda conta sobre o puerpério da baixista que ia para os ensaios e gravações com o filho recém-nascido. É notório o fato de que Lory não aceitava abandonar sua paixão musical para se dedicar apenas à vida materna que lhe foi imposta. Ricardo, filho da musicista, conta que a mãe havia mostrado cartelas com desenhos de personagens que ela afirmava serem adesivos, mas que agora, ao se recordar, reconhece serem cartelas de LSD.

Seu estilo de vida permite que se estabeleça um paralelo com uma conhecida personagem imortalizada pela literatura e por seu filme homônimo, Eu, *Christiane F. - 13 Anos, Drogada e Prostituída* (dir. Uli Edel, 1980). Além da evidente abreviação dos sobrenomes das protagonistas, que compartilham da mesma inicial, também existe em comum a narração da vida de duas personagens transgressoras.

Em dado momento do documentário, imagens de glóbulos sanguíneos surgem enquanto a voz da artista anuncia que entregaria uma droga a quem acertasse o nome de sua música. Quando ninguém acerta, ela diz: “Então nós vamos tomar tudo aqui”, referindo-se ao consumo das drogas pela banda. As imagens são interrompidas no meio do filme de forma dramática. Uma voz feminina comenta sobre a certeza de que Lory morreria e que, por isso, mantinha distância. Em seguida, vozes de outras pessoas falando sobre o distanciamento que adotaram, evitando tocá-la, pois acreditavam que sua doença seria transmitida por meio do contato físico. Lory F. contraiu o vírus HIV, o que

culminou no desenvolvimento da aids, uma vez que na época ainda não existia um tratamento para tal condição.

Ricardo fala sobre sua mãe não ser bem-vinda e recorda que existia uma “situação” em torno de utensílios culinários como copos, pratos etc. Até mesmo quando a cantora entrava em um elevador, as pessoas se retiravam. O abandono, devido à sua condição, traz arrependimento de seus conhecidos, que agora possuem mais informações a respeito do vírus. Conta-se que a musicista chegou a produzir um show mostrando seu corpo como forma de conscientizar a respeito do HIV/aids, episódio que foi nomeado *Sinal de Alerta*; daí deriva o título do filme. Ao vê-la apresentando-se cheia de vida, uma senhora afirma ter pensado que Lory F. estava curada, mas no dia seguinte viu sua doença avançar consideravelmente.

O filho de Lory se emociona ao falar da mãe e diz ser extremamente grato pelo legado deixado por ela. O documentário termina com mais gravações de seus shows e das ruas de Porto Alegre, sua cidade. Familiares e amigos falam com pesar sobre o fato de a cidade nunca ter tratado com respeito o legado de Lory Finocchiaro, pois ela fez diferença na cena alternativa. Com o suporte de seu corpo e a voz que tinha no meio alternativo, foi notória sua atuação na conscientização sobre o HIV/aids. Além disso, Restori trabalha diferentes temporalidades da doença a partir das memórias dos que conviveram com a artista, apresentando o arrependimento de alguns pela convivência com a morte civil da cantora, que resultou da ignorância sobre a doença (Daniel, 2018, p. 23).

### **A ÚLTIMA CEIA OU O BEIJO DE JUDAS (2021), DE ÓRION LALLI**

Em fevereiro de 2020, a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro censurou uma obra que fazia parte da exposição coletiva de 31 artistas que integrava a Residência Artística Lavra no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (Mourão, 2020). A obra em questão fazia parte de uma série de sete instalações visuais e dez fotocolagens, intitulada *Todxs xs Santos - renomeado - #eunãosoudespesa*, do artista Órion Lalli. Nela o artista produz uma assemblagem, utilizando a imagem de uma santa com o seio nu e um pênis,

em um quebra-cabeça no interior de uma espécie de oratório. A imagem ainda é composta por duas frases: “Deus acima de tudo, gozando acima de todos.” e “HIV”.

Segundo Lalli (2023), a obra é um autorretrato: homem que vive com HIV, e essa seria a sua santa, seu oratório. Entretanto, políticos do Partido Social Liberal (PSL), dentre eles o deputado estadual Márcio Gualberto e a deputada federal Christiane Tonietto, registraram uma ocorrência na Delegacia de Crimes Raciais e Delitos de Intolerância, afirmando ser uma obra criminosa de vilipêndio à fé cristã. Lalli passou a ser vítima de uma perseguição política, recebendo ameaças de morte e, por isso, teve de deixar o país às pressas.

Cerca de cinco dias antes de deixar o Brasil, o artista realizou uma performance no Teatro Oficina Uzyna Uzona em São Paulo, intitulada *A última ceia ou o beijo de Judas* (2021). O registro de tal ação foi publicizado no dia do seu aniversário, quando ele já estava em exílio na França, onde chegou em 22 de agosto de 2020, após deixarem um cachorro morto na porta de sua casa (Lalli, 2023).

O registro audiovisual da performance, que Lalli entende como uma carta de despedida, inicia com o artista em segundo plano, usando apenas uma roupa íntima. Na sua frente há uma mesa de jantar repleta de remédios. Atrás dele, balões vermelhos dispostos de maneira semelhante à decoração de uma festa. Em entrevista, o artista afirmou que esses balões representam os apóstolos. Ao fundo há um pano vermelho no qual consta a sigla HIV. Lalli, com sua cabeça inclinada para cima, permanece de olhos fechados. Na sequência, ele se move e olha diretamente para a câmera e então diz: “Mãe, se você tá vendo esse vídeo, é porque eu morri!”.

O uso de iconografias e referências religiosas é recorrente em obras sobre a aids, tendo em vista sua interpretação por setores da sociedade como um castigo diante do pecado da licenciosidade sexual. Contudo, ela opera de maneira bastante divergente em alguns aspectos, por exemplo, em relação às noções de penalização vinculadas às outras pestes. No romance de Camus (2022), há uma fala que ilustra o julgamento do castigo perante o catolicismo. Primeiramente, ele narra a história

de outras doenças por uma ótica cristã e, na sequência, afirma a necessidade de aceitação da peste como um presente divino:

Passou o tempo em que os conselhos, uma mão fraterna eram os meios de vos guiar para o bem. Hoje, a verdade é uma ordem. E o caminho da salvação é uma lança vermelha que vos aponta e vos conduz. É aqui, meus irmãos, que se manifesta, enfim, a misericórdia divina, que colocou em todas as coisas o bem e o mal, a cólera e a piedade, a peste e a salvação. Este mesmo flagelo que vos aflige vos eleva e vos mostra o caminho (Camus, 2022, p. 95).

Logo, é evidenciado que a doença operaria sobre as pessoas com o intuito de colocá-las “de volta nas rédeas” para que, assim, sejam mantidas longe de condutas inadequadas. Segundo Sontag (2007), a ideia da doença como um castigo é a mais antiga explicação de sua causa, noção que, de acordo com a autora, deprecia a atenção dada pela medicina aos enfermos. É uma explicação fácil que simplifica as enfermidades. Então, no século XX, com o início da epidemia do HIV/aids, as noções em torno de uma doença que, a princípio, afligia homossexuais vieram carregadas de repulsa e do reforço do entendimento da enfermidade como forma de castigo.

Lalli segue sua carta anunciando que completa 27 anos, o que significa que faltam 46 para 73, a expectativa de vida média para um homem no Brasil. Enquanto fala, há cortes rápidos de uma cena à outra, algumas rodadas ao contrário. Em determinados momentos, ele dança e, em outros, aparenta fazer uma espécie de oferenda. Quando enuncia a palavra *expectativa*, remédios são filmados de perto. O performer pergunta à mãe se ela sabe quem o matou. Ele segue dizendo que o que o mata, já o *matava um pouco a cada dia*, permitindo o paralelo com o conceito de morte civil de Herbert Daniel (2018). Durante a leitura da carta ele também fala que só a destinatária sabe o quanto ele lutou. Enquanto diz isso, uma imagem de Nossa Senhora aparece. Portanto, surge a possibilidade de a mãe a quem ele destina sua carta ser uma divindade religiosa. Graças ao que se pode observar pelas características da oferenda que está montando, é possível afirmar ser relativa a uma religião de matriz africana. Lalli, em entrevista, afirma ser uma oferenda para a Pombagira Menina, feita com pimenta, morango, chocolate e farinha.

Lalli se desculpa por não poder ver a mãe antes de acabar a pandemia, além de ser obrigado a deixar seu país. Ele tapa seus olhos com as mãos, com apenas os dedos indicadores e polegares estendidos (remetendo ao símbolo de uma arma), falando na sequência sobre seu corpo já febril, seu sistema imunológico e o vírus em sua corrente sanguínea. A filmagem estremece, acompanhando a música - antes um som misterioso, agora o som de palmas -, o ator dança, e há alguns cortes em que se pode observá-lo coberto por um manto preto.

O artista fala sobre sua fraqueza, e o vemos pendurado segurando-se para não cair de uma estrutura. Em meio a imagens frenéticas, podemos vê-lo derrubando pílulas sobre seu braço e sobre uma outra oferenda, uma bacia cheia de pílulas forrada por um veludo vermelho. Sua ação atrita o medicamento e seu corpo. Por conseguinte, o vemos cair sobre a mesa de remédios, derrubando-os no chão. Lalli afirma que quem continua no país e adora sua mãe, quer sua morte, referindo-se claramente à sua perseguição e aos políticos. Em seguida, fala sobre as coisas terrenas que ainda deve fazer e se desculpa por não aguentar mais o que chama de ritual fúnebre. Enquanto essas palavras são emitidas, os sons de palmas parecem mais rápidos e sua dança fica mais intensa até que finalmente para.

Na sequência, atrás da mesa com os frascos de remédios, diz que está ficando tonto e abre a imagem de Nossa Senhora (que contém um líquido dentro) e o derrama sobre si. Esse líquido remete ao vinho, conhecido por simbolizar o sangue de Cristo. É difícil não associar esse sangue sagrado ao que corre nas veias do performer, porque esse é um sangue que foi visto como sujo pela igreja. Durante o processo, ele chama pela mãe diversas vezes. Lalli levanta seu braço molhado, onde há tatuada a sigla HIV, e o morde. Pede a sua mãe que, ao recordar de sua morte, tenha alguma atitude, que: "Ou dê um sorriso, ou chore sua partida, ou plante uma árvore" e assim por diante. Demonstra por meio desse pedido a necessidade de ser lembrado com afeto para que, mesmo com seu corpo morto, siga vivendo.

Ele canta o hino do Brasil, caracterizando a principal destinatária da carta: a *mãe gentil, pátria mãe-amada*. Termina o canto dizendo: "Eu não

queria partir"; ficando assim claro que ele não foi capaz de evitar a própria morte, a morte frente ao Estado que não o protegeu da perseguição. Vemos o corpo do performer envolto por um pano vermelho com a sigla HIV estampada. A mesa, antes repleta de remédios organizados, agora funciona como uma espécie de leito de morte: as caixas jazem espalhadas pelo recinto e um som fantasmagórico é ouvido. O corpo morto some da mesa, deixando apenas os medicamentos espalhados. A música aterrorizante prossegue, e o rapaz já terminou sua carta de despedida. Deparamo-nos, então, com os locais vazios que antes eram habitados por seu corpo.

Em entrevista, Lalli frisou que a mãe a que se referia primordialmente era sua pátria. No entanto, quando questionado sobre a possibilidade de pensar a carta dirigida à sua mãe ou à uma entidade religiosa, acenou positivamente para essa interpretação. Ao propor um registro de performance, prática experimental que articula tal linguagem com o vídeo, Lalli compartilha com o público uma possibilidade de aproximá-lo de uma ação efêmera realizada em um contexto específico (Tinoco, 2009). No entanto, os recursos de edição e montagem constroem uma outra narrativa, que se distancia de um registro contínuo de uma ação performática gravada em sequência.

O artista também declarou que a morte que apresenta na obra decorre do abandono que sentiu diante de sua situação como exilado. Maiores detalhes sobre esse processo podem ser encontrados em seu livro (Lalli, 2023). Para a presente pesquisa, importa pensar que em um contexto de tratamento paliativo adequado, a morte pela aids pode estar em segundo plano. Mas o que aconteceria se o tratamento fosse interrompido? O contexto da saída de Lalli do país, em meio ao governo do presidente Jair Bolsonaro, que integrava o mesmo partido dos políticos que o perseguiram, também foi marcado pelo enfraquecimento das políticas públicas de resposta ao HIV/aids. Em alguns momentos da obra, o manejo com os medicamentos pode sugerir a ideia de que seu tratamento pudesse ser interrompido.<sup>1</sup> Nesse sentido, Lalli sobrepõe duas possibilidades de morte, reafirmando a fragilidade de conquistas como o tratamento gratuito no Brasil, que esteve aliada à perseguição e à censura à arte provocadas pela extrema-direita no país.

## PODER FALAR – UMA AUTOFICÇÃO (2022), DE EVANDRO MANCHINI

Outra obra audiovisual recente que, assim como a de Lalli, utiliza o tema do aniversário em sua produção é *Poder falar - uma autoficção*, de Evandro Manchini. Diferentemente da performance de Lalli, o cineasta utiliza registros de sua infância para falar de seu passado, quando ainda não vivia com o HIV. No entanto, em ambas as obras, os artistas produzem narrativas não-lineares, contrapondo imagens díspares. A obra tem como mote a descoberta do diagnóstico no dia de seu aniversário, possuindo caráter bastante informativo a respeito da doença. O projeto obteve patrocínio da UNAIDS, o programa das Nações Unidas que está engajado na resposta à enfermidade desde 1996.

O curta de Manchini inicia com o diretor de costas para a câmera, dentro de uma sala escura com grandes janelas de vidro, observando o lado de fora, onde se instaura uma tempestade, talvez um indício de um mau agouro. Ele vira em direção à câmera com papéis em suas mãos, possivelmente o resultado de seus exames. A partir daí, são resgatadas gravações de seus animados aniversários de infância.

Evandro aparece no cenário já descrito em primeiro plano, com uma luz sobre o rosto e um chapéu de aniversário cor-de-rosa. Ele escuta a gravação de um telefonema informando que deve voltar ao hospital. Segundo essa voz, o assunto é delicado. Agora, todos os seus aniversários serão também o aniversário do resultado de seu exame sorológico. A câmera se afasta do rapaz enquanto surgem sons - como o de um violino e de batimentos cardíacos - sobrepostos a uma consoante sussurrada por ele próprio: a letra H. Na tela, imagens projetadas são apresentadas de forma frenética e os nomes Evandro, Rafael e Herbert aparecem sucessivamente combinados com as letras H, I e V.

A partir desse momento, Evandro parece estar em uma entrevista. No entanto, ele surge em imagens como entrevistado, como alguém que assiste à gravação ou, até mesmo, como um membro da equipe que ajusta o espaço para a realização da entrevista (por exemplo, quando insere a espuma em seu microfone) e, na sequência, fala sobre como recebeu o diagnóstico. Suas falas sobre saber que

não iria morrer - mas que sua morte seria outra - ecoa o que foi definido por Herbert Daniel (2018) como morte civil. Nesse e em outros momentos da obra, Manchini se refere diretamente ao ativista, citando-o e comentando sobre a revolução do vírus na vida de uma pessoa, sobre como passou a conhecer mais a respeito da enfermidade a partir do momento em que contraiu o HIV e sobre figuras importantes na conscientização da aids.

Com isso, é possível afirmar que os *takes* com nomes projetados se referem a pessoas: Evandro (diretor do filme), Rafael (que além de ser o segundo nome do diretor, é também uma provável referência à Rafael França), e Herbert, primeiro nome de Daniel (2018), assinalando a importância do ativista para a obra. É possível também estabelecer uma ponte entre a obra de Manchini e o último filme de França - *Prelúdio de Uma Morte Anunciada* (1991) -, pois, em ambos os trabalhos, a palavra escrita tem importância fundamental. Utilizam, por exemplo, letreiros entre as cenas, além de nomes de pessoas que viveram ou vivem com o HIV/aids.

Em dado momento, o texto de Manchini incorpora citações ainda mais diretas à Daniel, e os sujeitos se sobrepõem. Ele comenta sobre a possibilidade de conversar a respeito da aids de forma afetuosa, por meio da arte, reconhecendo, contudo, que é uma possibilidade desafiadora, uma vez que a desinformação ainda percorre os discursos sobre a doença. Manchini traz informações relevantes sobre o HIV e a aids - diferenciando vírus e síndrome - e aponta a possibilidade de que uma pessoa com a carga viral (quantidade de vírus no sangue) indetectável nos exames não transmita o vírus (UNAIDS, 2018), ou seja, que indetectável = intransmissível (I=I).

Além disso, o ator fala sobre medicamentos como a PrEP (Profilaxia pré-Exposição), que funciona como uma espécie de “pílula anticoncepcional”, pois a pessoa toma todos os dias o remédio para, em caso de contato com o vírus, não ser infectada, e a PEP (Profilaxia pós-Exposição), sobre a qual Manchini faz analogia com a “pílula do dia seguinte”; caso ocorra contato com o vírus, o medicamento pode ser ingerido em até 72 horas. Ele ainda frisa que todos esses medicamentos são disponibilizados pelo SUS de forma gratuita. No entanto, questiona-se sobre o motivo das

peças não terem acesso a essas informações e responde por meio de uma única palavra: sobre um fundo vermelho, surge o termo “estigma” em letras brancas, a razão de muitas pessoas não se testarem ou procurarem tratamento.

Manchini, que em alguns momentos dança e em outros está parado, tem projetado sobre o corpo e o espaço termos e frases referentes ao estigma da enfermidade, tais como: “sabe aquele menino bonito? Ele tem HIV”; “câncer homossexual”; “por que você não disse antes?”; “gay”; “epidemia”; “promíscuo”; “perigoso”; “*aids é castigo, porque bicha é raça desgraçada*”; “peste-gay já apavora São Paulo”; as duas últimas oriundas de jornais da época mais crítica da epidemia. Ao relacionar tais frases com seu corpo, é possível pensar em uma narrativa que aponta para as marcas que essas palavras deixam nas pessoas que vivem com HIV/ aids até hoje, mesmo que tenham sido proferidas há muito tempo. Em meio à essa sequência, Evandro aparece segurando uma máscara, elemento que remete ao período de produção do filme, na pandemia da covid-19. Posteriormente, Manchini surge com a máscara em seu rosto, a qual tem a palavra *cura* projetada.

Sua dança é interrompida por uma queda abrupta, mas logo em seguida são retomados os jogos de palavras e as projeções. Diante de uma luz forte, ele tenta se proteger levantando a mão sobre os olhos e dizendo: “Ai, desculpa”. O trocadilho é apresentado sobre um fundo vermelho: “aids-culpa”, e uma voz diz: “Não pode falar sobre isso”. Portanto, entende-se que não se pode falar sobre a aids. Evandro, olhando para a tela, com o holofote em seus olhos, diz: “Pode falar?”. Uma imagem com o termo “poder falar” desfoca um pouco, volta a focar e tem seu tamanho de fonte aumentado. Na sequência, o mesmo ocorre com o trocadilho anterior “aids-culpa”.

A tela escurece e, enquanto uma vela branca é acesa, uma música de aspecto lutuoso começa a tocar. Mais velas são acesas, umas com a chama das outras, talvez uma metáfora para o contágio. Nesse cenário são projetados diferentes elementos. O primeiro deles é o símbolo de mais (+), que pode ser relacionado ao HIV positivo ou como referência à cruz e, por consequência, à morte. O segundo elemento é a data de 1981, ano do estopim da doença. O terceiro são termos

gerais relacionados à epidemia, como “morte civil”, “I=I” e “silêncio = morte”, lema do coletivo ACT UP.<sup>2</sup> Por fim, destaca-se o conjunto de nomes de personalidades que viveram com o vírus e/ou que faleceram em decorrência da aids: O “eu” é referente ao diretor, seguido por “Abreu”, do escritor Caio Fernando Abreu, assim como “Riggs”, do cineasta Marlon Riggs. São mencionados também artistas como os atores Sandra Bréa e Lauro Corona, e o cantor Cazuza.

Manchini aparece sentado com o mesmo chapéu de aniversário do início do filme. No entanto, agora o jogo de luz esconde seu rosto e destaca o adorno, que parece quase bidimensional, evocando o símbolo triangular do cartaz do coletivo “Silence = Death” que foi popularizado pelo ACT UP. O triângulo rosa, símbolo utilizado para identificar homossexuais durante o holocausto, que fora incorporado pela resposta à aids, é citado por Manchini em mais um resgate histórico sobre a enfermidade. Na sequência, pode-se identificar imagens antigas dos aniversários de Evandro, que dão lugar à imagem da entrevista com o artista. Atrás dele é projetado um retrato de Herbert Daniel. Nesse momento, novamente o ator se apropria de textos do ativista, encenando-os e, em alguns momentos, intercalando sua voz com a gravação de um áudio de Daniel. Ele aborda a importância de acreditar que nós venceremos a aids, que é preciso criar consciência diante dela (ao invés de ignorá-la), deixando de lado o medo e a superstição em torno da doença para enfrentá-la. Manchini afirma que são os preconceitos que matam mais que o vírus, em alusão a todas as pessoas abandonadas em decorrência da enfermidade tanto pelos familiares quanto pelo Estado, reforçando a ideia de morte social e afirmando, em um momento posterior, que compreende a solidariedade como a grande vacina contra o HIV.

Na sequência afirma que “toda arte é uma vitória contra a morte”, deixando clara a importância da arte em meio ao silêncio sobre a enfermidade. A entrevista original de Daniel volta a ser projetada e é possível ouvir seu texto na sua voz, e então uma música instrumental se inicia. Na tela vemos o ator sentado projetando sobre a parede a sombra de sua cabeça com o cone rosa. O filme se encaminha para o fim com uma frase exibida em duas partes: “projete em nós uma história” e “de vida”.

Enquanto Evandro recosta na parede, aparecem gravações caseiras de seus aniversários atrás dele. Uma frase de Herbert Daniel surge na tela: “Uma coisa dentro de mim contagiosa e mortal, perigosíssima, chamada vida, lateja como um desafio”. A fala de Daniel, mesmo sem ter podido desfrutar do tratamento, se contrapõe com a de Leonilson (2019, p. 124): “Sou uma pessoa perigosa no mundo. Ninguém pode me beijar. Eu não posso transar (...). Eu tenho uma coisa dentro de mim que me torna perigoso. Não preciso de arma”. Durante os créditos, o ator aparece sentado sem o chapéu, enquanto confetes triangulares caem sobre seu corpo. A partir do conjunto de imagens apresentadas por Manchini, é possível afirmar seu ímpeto em conscientizar sobre o HIV/aids, descaracterizando a ideia de sentença de morte e trazendo uma nova narrativa - a de possibilidade de vida com o HIV - em um resgate histórico que valoriza a contribuição de Herbert Daniel.

## DISCUSSÃO

*Linda, uma história horrível* (2013) adapta um conto produzido durante o período da crise da aids, anterior ao tratamento bem-sucedido. Inclusive, é possível pensar que o uso da elipse (Bessa, 1997) como recurso discursivo pode ser uma estratégia de abordagem de um tema delicado, devido à sua emergência e proximidade. Em contrapartida, as obras *Sinal de Alerta*, *Lory F.* (2021), *A última ceia ou o beijo de Judas* (2021) e *Poder Falar - uma autoficção* (2022) destacam-se por sua narrativa construída na contemporaneidade, remetendo-se aos preconceitos de outrora que continuam vigentes apesar das mudanças epidemiológicas da enfermidade. É possível afirmar que, nas obras estudadas, assim como na vida cotidiana, diferentes temporalidades do HIV/aids demonstram sua coexistência, o que, em alguns casos, é reforçado pelo uso de imagens de arquivo que materializam visualmente os discursos do passado ainda presentes.

Uma menção importante é o debate sobre o conceito de morte em vida, proposto por Daniel (2018). A narrativa sobre a reclusão e o isolamento de Lory Finocchiaro, diante do afastamento de sua família em decorrência da falta de informações a respeito do HIV/aids, exemplifica claramente a teoria do autor. No entanto, de forma ainda mais direta, Manchini se apropria dessa noção

recorrendo à citação das palavras de Daniel, algumas vezes por ele declamadas. Tal narração, assim como sua combinação com imagens de arquivo do pensador, contribuem para uma mescla dos dois sujeitos que compartilham a mesma visão sobre o viver com o HIV: que o diagnóstico não pode ser uma sentença de morte. Por outro lado, no registro de performance de Órion Lalli, o artista discute a presença da morte em vida em um contexto recente e particular, a partir de uma conjuntura política repressora vigente nos últimos anos no Brasil, na qual o artista foi censurado, sentindo-se desamparado, tornando a morte uma metáfora para tal situação.

A aproximação das obras com noções compartilhadas com a literatura permite uma investigação mais profunda sobre as especificidades de cada uma, que podem ser entendidas como uma adaptação literária, um documentário, um registro de performance ou uma narrativa auto ficcional. Sobre o aspecto auto ficcional, discutido por Cardoso (2022) ao analisar o livro de Guibert - *Para o amigo que não me salvou a vida* -, é possível afirmar que ele explora fatos autobiográficos ao mesmo tempo em que os ficcionaliza, recurso que já é enunciado no título da obra de Manchini - *Poder falar - uma autoficção* - e que, de alguma forma, dialoga com a obra de Lalli. Esta, a partir de um contexto autobiográfico (da censura seguida de exílio, bem como do fato de viver com o HIV) torna tal situação a base para o desenvolvimento de um texto auto ficcional: a carta na qual sua performance se constitui.

Destaca-se o aspecto epistolar presente em seu trabalho: uma carta dedicada à mãe, seja ela a progenitora, uma entidade religiosa ou mesmo a pátria, esta última aquela destacada pelo artista como o seu destinatário principal. É possível aproximar tal texto das três cartas publicadas por Caio Fernando Abreu em 1994, nas quais torna pública sua sorologia, endereçando-as para além dos muros. Nas duas primeiras cartas de Abreu, assim como em *Linda, uma história horrível* (Bessa, 1997) o recurso da elipse aparece como referência sutil à enfermidade, aspecto preservado na adaptação de Barreto.<sup>3</sup>

Outras similaridades podem ser estabelecidas entre o curta de Manchini e o registro de Lalli. Em primeiro lugar, a presença dos balões: na

performance, mesmo não se tratando de um aniversário, é possível estabelecer relação com a autoficção que é desenvolvida a partir do resultado do exame sorológico do personagem, atribuindo-lhe certo caráter festivo, apesar do tom sóbrio e solene das cenas de Lalli. Além disso, em ambos os trabalhos, vemos altares: no caso de Manchini um deles exibe a data de 1981, com outros cercados por velas, ao passo que na obra de Lalli, o altar pode ser entendido a partir da mesa com oferendas e medicamentos, na qual, em dado momento, jaz seu corpo.

Um ponto de contato entre todas as obras é a abordagem do contexto familiar. Em Manchini, a família é apresentada por imagens de arquivo, enquanto no documentário sobre Lory F., são expostas entrevistas com familiares, além de imagens de arquivo, principalmente fotos. O arrependimento deles com o comportamento que tiveram diante da enfermidade da artista demonstra uma dificuldade em compreender a doença e suas características. Além disso, é possível destacar o protagonismo da figura da mãe, que em Lalli pode ser a pátria que lhe abandona, e que em Linda tateia a abordagem da doença, servindo, com sua velhice e decrepitude, como um espelho distorcido da condição de seu filho.

O tema iconográfico da família ocupa espaço importante no caso da enfermidade, tanto pela sua presença quanto pela sua ausência: ao mesmo tempo em que temos diversas imagens fotográficas de familiares junto às pessoas enfermas (como nos trabalhos de Therese Frare e Nicholas Nixon), também são frequentes as narrativas sobre o abandono de familiares e que, muitas vezes, contaram com o apoio de amigos ou mesmo de estranhos, como em *Salão de Beleza*, de Bellatin (2007).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise das obras audiovisuais investigadas nesta pesquisa, identifica-se que seus discursos sobre o HIV/aids são permeados por duas diferentes temporalidades da enfermidade: o período anterior e o posterior ao desenvolvimento de medicamentos eficientes para o tratamento do vírus, elemento de uma mudança paradigmática para os efeitos da enfermidade, mas que não foi acompanhada proporcionalmente pela redução

do estigma. Ademais, é possível notar que as diferentes propostas narrativas debatem de forma crítica os discursos estigmatizantes e que, por meio da arte, buscam evoluir no sentido da desmistificação de preconceitos e equívocos relacionados à enfermidade e às pessoas vivendo com HIV/aids.

Diante das relações apontadas neste trabalho, é possível entender simultaneamente a especificidade de cada trabalho bem como seus atravessamentos e similaridades. Apesar das produções de Restori, Lalli e Manchini narrarem um período recente, articulando diferentes temporalidades da enfermidade a partir da constatação de que elas operam de maneira simultânea no tecido social, o trabalho de Barreto também pode ser pensado a partir dessa perspectiva. O que motivaria um cineasta a recorrer à uma história antiga sobre uma enfermidade se não fosse a pertinência de seu conteúdo para os dias atuais?

É diante da constatação da permanência dos preconceitos e estereótipos sobre a doença - que hoje são muito mais danosos que o vírus em si (pois para ele existe tratamento acessível e gratuito) -, que a análise dos trabalhos apresentados se inscreve em um horizonte que busca discutir as iniciativas dos realizadores audiovisuais que contribuem para uma perspectiva crítica dos discursos sobre a aids que dialoga tanto com o cinema quanto com as artes visuais e a literatura. Tal aspecto aponta a importância de estudos comparativos entre diferentes artes como uma forma de abordagem da relação da doença com a cultura, aspecto que pode ser ainda mais explorado em pesquisas futuras.

Em suma, a análise de tais obras audiovisuais indica como, a partir da arte, a discursividade da doença se constitui como uma espécie de contradiscurso em relação à hegemonia: diante dos preconceitos e estigmas ainda vigentes, as diferentes estratégias apresentadas demonstram não só a convivência de diferentes temporalidades da doença mas também uma visão crítica dos discursos retrógrados na direção de uma reflexão pautada pelo resgate da história da enfermidade e do experimentalismo audiovisual.

## NOTAS

01. É importante lembrar que Bolsonaro desviou R\$ 407 milhões do tratamento de pessoas com HIV e outras infecções sexualmente transmissíveis para sua execrável política de orçamento secreto (Bolsonaro, 2023).

02. "O AIDS Coalition to Unleash Power (ACT UP) é um coletivo importante de resposta à aids nos EUA. Fundado em 1987, foi responsável por muitas das mais conhecidas imagens de campanhas sobre a enfermidade, produzidas pelo *Gran Fury*, grupo responsável pelo setor artístico do coletivo, fundado em 1988" (Alves, 2020, p. 52).

03. Gonçalves Filho (2014), ao apresentar a produção epistolar de Abreu entende também o texto de Guibert como uma carta, tendo em vista o endereçamento enunciado no título, que dedica a obra para o amigo que não lhe salvou a vida.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. **Pequenas Epifanias**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2014.

ABREU, Caio Fernando. Os dragões não conhecem o paraíso. In: ABREU, Caio. **Contos Completos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. **Artes Visuais e aids no Brasil: histórias, discursos e invisibilidades**. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/214418/001118960.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 14 mar. 2024.

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. **Miasmas e metáforas da aids nas Artes Visuais**. Rio Grande: Editora da FURG, 2021.

BELLATIN, Mario. **Salão de Beleza**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **A doença, uma experiência**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BESSA, Marcelo Secron. **Histórias Positivas: a literatura (des)construindo a aids**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BOLSONARO repassa para o orçamento secreto R\$ 407 mi do tratamento de pessoas com aids. **Brasil de Fato**, 7 de outubro de 2022. Redação | Rede Brasil Atual (RBA). Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/10/07/bolsonaro-repassa-para-o-orcamento-secreto-r-407-mi-do-tratamento-de-pessoas-com-aids>. Acesso em: 19 out. 2023.

CAMUS, Albert. **A Peste**. Rio de Janeiro: Editora Record, 35. ed., 2022.

CARDOSO, Guilherme da Silva. **Tempos do adoecimento: a Aids e a autoficção de Hervé Guibert**. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/246535>. Acesso em: 15 mar. 2024.

CCMQ estreia exposição, documentário e inauguração de palco em homenagem a Lory F. **Matinal**, Porto Alegre, 12 jul. 2021. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/notas/ccmq-estreia-exposicao-documentario-e-inauguracao-de-palco-em-homenagem-a-lory-f/>. Acesso em: 15 set. 2023.

CRIMP, Douglas. **Melancholia and moralism: Essays on AIDS and Queer Politics**. Massachusetts: The MIT Press, 2004.

DANIEL, Herbert. **Vida antes da morte**. 3. ed. Rio de Janeiro: ABIA, 2018.

FINKELSTEIN, Avram. **After Silence**. A history of AIDS through Its Images. Oakland: University of California Press, 2018.

GERACE, Rodrigo. **Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2015.

GETSY, David J. (Org.). **Queer**. Documents of Contemporary art. Cambridge, USA: The MIT Press; Londres, Inglaterra: Whitechapel Gallery, 2016. Disponível em: <file:///C:/Users/Adriana/Downloads/Queer\_Documents\_of\_Contemporary\_Art.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2024.

GONÇALVES FILHO, Antonio. As últimas palavras de Laika. In: ABREU, Caio Fernando. **Pequenas Epifanias**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2014.



GUIBERT, Hervé. **Para o amigo que não me salvou a vida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2. ed., 1995.

KARYDAKIS, Savvas. Apresentação. In: CAMUS, Albert. **A Peste**. Rio de Janeiro: Editora Record, 35. ed., 2022.

LALLI, Órion. **A chave de casa eu guardo onde?** Paris: Edição de autor, 2023.

LEONILSON, José. A dimensão da fala. In: LAGNADO, Lisette. **Leonilson: são tantas as verdades/So many arte the truths**. São Paulo: Projeto Leonilson, 2019.

MOURÃO, Giovanni. Prefeitura suspende exposição que traz Virgem Maria com órgão masculino. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 fev. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/02/prefeitura-do-rio-censura-mostra-com-imagem-de-santa-com-penis-e-homens-nus.shtml>>. Acesso em: 15 mar. 2024.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2. ed., 1986.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). **Anais VI Congresso SOPCOM**, Lisboa, 2009, p. 1-10. Disponível em: <<https://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2023.

PERLONGHER, Néstor. **O que é aids**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. São Paulo: Ubu, 2017.

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

SOUSA, Alexandre Nunes de. Da epidemia discursiva à era pós-coquetel: Notas sobre a memória da Aids no cinema e na literatura. **Anais Seminário Internacional Em Memória Social**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. Disponível em: <[https://www.academia.edu/31992335/DA\\_EPIDEMIA\\_DISCURSIVA\\_%C3%80\\_ERA\\_P%C3%93S\\_COQUETE\\_L\\_NOTAS\\_SOBRE\\_A\\_MEM%C3%93RIA\\_DA\\_AIDS\\_NO\\_CINEMA\\_ENA\\_LITERATURA\\_II\\_Congresso\\_internacional\\_](https://www.academia.edu/31992335/DA_EPIDEMIA_DISCURSIVA_%C3%80_ERA_P%C3%93S_COQUETE_L_NOTAS_SOBRE_A_MEM%C3%93RIA_DA_AIDS_NO_CINEMA_ENA_LITERATURA_II_Congresso_internacional_)

de\_mem%C3%B3ria\_social\_2016\_>. Acesso em: 06 jun. 2021.

TINOCO, Bianca. **Performance e geração 80: resgates**. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2009. Disponível em: <<http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/7272>>. Acesso em: 15 mar. 2024.

UNAIDS. **Saúde Pública e supressão da carga viral do HIV**, 2018. Disponível em: <[https://unaids.org.br/wp-content/uploads/2018/07/Indetect%C3%A1vel-intransmiss%C3%ADvel\\_pt.pdf](https://unaids.org.br/wp-content/uploads/2018/07/Indetect%C3%A1vel-intransmiss%C3%ADvel_pt.pdf)>. Acesso em: 3 mar. 2024.

## SOBRE OS AUTORES

*Ricardo Henrique Ayres Alves* é Doutor e Mestre em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS), área de concentração História, Teoria e Crítica de Arte. Bacharel em Artes Visuais (FURG), ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte. Professor do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), atuando na graduação em Artes Visuais e Museologia, bem como na Especialização em Artes modalidade presencial e EaD (UAB/UFPel). Coordena o projeto Histórias da arte e histórias da aids desde o Brasil: discursos sobre o corpo e a enfermidade na arte contemporânea. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). Autor do livro *Miasmas e metáforas da aids nas Artes Visuais* (Ed. da FURG, 2021). Artista visual. Seus interesses de pesquisa orbitam a arte contemporânea e sua história a partir de interseções com o corpo, o HIV/aids, a sexualidade e o cotidiano.

E-mail: ricardohaa@gmail.com

*Francine Becker da Costa* é estudante do curso de Artes Visuais - Licenciatura (CA/UFPel). Bolsista de Iniciação Científica no projeto "Histórias da arte e histórias da aids desde o Brasil: discursos sobre o corpo e a enfermidade na arte contemporânea", e bolsista voluntária do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID).

E-mail: francinebcosta2002@gmail.com