

**Gilberto Alexandre  
Sobrinho**  
UNICAMP  
Campinas, SP, Brasil.

**Caio Curtolo**  
UNICAMP  
Campinas, SP, Brasil.

## MODOS DE REPRESENTAÇÃO DO HIV/ AIDS NO DOCUMENTÁRIO *QUEER* NOS ESTADOS UNIDOS (1980/1990)

## MODOS DE REPRESENTACIÓN DEL VIH/SIDA EN EL DOCUMENTAL *QUEER* EN ESTADOS UNIDOS (1980/1990)

### RESUMO

O presente artigo reflete sobre as formas de representação do HIV/AIDS no documentário *queer* nos Estados Unidos. Pretende-se reunir, organizar e discutir, de forma introdutória, sobre alguns modos de representação documentária *queer* de sujeitos, suas vivências e a expressão filmica dessas relações no contexto da epidemia do HIV/AIDS. Assim, parte-se das representações do cinema *queer* para se chegar a um conjunto de filmes no contexto do *New Queer Cinema*. Os filmes são aglutinados em torno de três grandes categorias: “videoativismo”, “HIV/AIDS como identidade” e “HIV/AIDS como transbordamento político da subjetividade”.

**Palavras-chave:** Documentário Queer; HIV/AIDS e documentário; Documentário Estadunidense

### RESUMEN

Este artículo reflexiona sobre las formas de representación del VIH / SIDA en el documental *queer* en los Estados Unidos. Se pretende reunir, organizar y debatir, de manera introductoria, sobre algunos modos de representación documental *queer* de los sujetos, sus experiencias y la expresión filmica de estas relaciones en el contexto de la epidemia del VIH / SIDA. Así, se parte de las representaciones del cine *queer* para llegar a un conjunto de películas en el contexto del Nuevo Cine Queer. Las películas se agrupan en tres grandes categorías: “videoactivismo”, “VIH / SIDA como identidad” y “VIH / SIDA como desborde político de subjetividad”.

**Palabras Clave:** Documental *queer*; SIDA y documental; Documental americano.

Recebido: 09/11/2020 / Aprovado: 18/01/2021

Como citar: SOBRINHO, G. A.; CURTOLO, C. Modos de Representação do HIV/ AIDS no Documentário Queer nos Estados Unidos (1980/1990). Revista GEMINIS, v. 11, n. 3, pp. 4-30, set./dez. 2020.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 3.0 Internacional.

## INTRODUÇÃO AO DOCUMENTÁRIO *QUEER*

Nos Estados Unidos, os documentários *queer* surgiram após o episódio marcante da Revolta de Stonewall, em 1969, somando-se às lutas identitárias contra a violência praticada à comunidade LGBT e às reivindicações por direitos civis. Assim como aconteceu com a ficção, a realização de documentários com temas acerca da homossexualidade já existia antes dos anos 1970, porém quase sempre realizada com um olhar de fora, representando o homossexual como um “outro”, geralmente perverso, como pode ser observado no documentário *The Homosexuals* (Harry Morgan, 1967), que desenha a figura homossexual como um predador de jovens, um devasso que espalha seu estilo de vida como um vírus. Na década de 1970, já passado o episódio de Stonewall, tem início o que Christopher Pullen chama de fase de “auto-afirmação e conscientização” do documentário *queer*. Ela é marcada pela reivindicação da aceitação e, principalmente, pela demanda para que as vozes de diversos sujeitos não-heteronormativos sejam ouvidas. É um marco desse período o lançamento de *Word is Out: Stories of Some of Our Lives* (Mariposa Film Group, 1977), construído a partir de conversas (entrevistas) com membros da comunidade LGBT, contando suas histórias particulares de revelação, aceitação, rejeição, violência, afetos e resistências (PULLEN, 2013, p.285-286).

O cotidiano de gays e lésbicas passou a ser alvo de interesse das produções desse período, pois colocavam os homossexuais em situação de “normalidade” em relação aos heterossexuais, retratando sua integração social independente de sua orientação sexual. Pullen afirma em seu texto “Documentary Identity” que, apesar de o cinema ficcional construir um senso elevado de subjetividade, a noção de cidadania é mais facilmente estimulada pelo documentário, por possuir uma aproximação semiótica com a etnografia (PULLEN, 2013, p.283), o que leva o espectador a ter a crença de assistir a um registro autêntico da realidade realizado pela câmera e pelo gravador de som.

Os instrumentos de gravação (câmeras e gravadores) registravam, assim, os sujeitos e os acontecimentos (imagens e sons) com grande fidelidade. Esse aspecto indicial da imagem oferece um caráter testemunhal aos eventos e às pessoas registrados. Estabelecidas essas noções com a imagem e o som, o espectador, potencialmente, passa a se envolver de forma visceral com que está sendo representado. O documentário *queer* requer essa crença, ele necessita que esta relação se estabeleça para que conclame o espectador à ação ou à reflexão, ele espera que ocorra uma mudança, algo imanente ao olhar direta e indiretamente ativista, na relação entre as representações e os sujeitos LGBT.

No final da década de 1970 e início da década de 1980 são produzidos documentários voltados para a historiografia do movimento LGBT, agora já consolidado nos Estados Unidos e despontando em diversos países pelo mundo. Alguns exemplos são *Gay USA* (Arthur Bressan, 1978), composto por diversos depoimentos de participantes e não-participantes da comunidade em paradas ao redor do país, *The Times of Harvey Milk* (Rob Epstein, 1984) que vai falar do histórico Harvey Milk, político abertamente homossexual, em San Francisco, que foi brutalmente assassinado pelo seu colega, Dan White, e *Before Stonewall* (John Scaglioti, 1985) que recupera a memória de uma comunidade ainda em formação, antes de eclodir a revolta de Stonewall em 1969.

No final da década de 1980 fica mais evidente a colocação de questionamentos ao próprio movimento de gays e lésbicas de então, predominantemente de classe média e branco que buscava integrar-se à sociedade heteronormativa. Esses questionamentos eram de ordem racial, de classe e de gênero, muitas vezes expressos por meio de documentários performáticos, modo muito popular entre os artistas da época, principalmente por colocar o corpo como o centro do saber, valorizando o conhecimento subjetivo e os afetos dos sujeitos. Essas representações individuais pretendiam dialogar com o coletivo, servindo como uma metonímia das questões referentes ao universo abordado pelo documentarista. O maior exemplo deste tipo de documentário é o famoso *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989), que questiona a imagem e o processo de marginalização do negro dentro da própria comunidade gay.

Fugindo do modo performático, o filme *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1991) tratará dos “bailes” da cena *vogue* em Nova Iorque, locais de sociabilização da população mais pobre de gays, transgêneros e travestis, formados por afro-americanos e negros e mestiços latinos e caribenhos, e da formação dos guetos onde essas categorias se encontravam naquele momento histórico. *Paris is Burning* é considerado por Ruby Rich como um dos marcos da transição do Cinema Queer para o *New Cinema Queer* (Rich, 2013, p.10), assunto que será esmiuçado logo à frente.

## 1. A QUESTÃO DO HIV/AIDS

O HIV/AIDS se constituiu não só como uma epidemia biológica, mas adquiriu também uma faceta moralizante, sendo apontada pelos mais conservadores como o “câncer gay” ou como “ira de Deus”. A síndrome entra pela primeira vez no imaginário público em 1981 com publicações que relatavam mortes misteriosas de jovens, em sua maioria gays, causadas por doenças que normalmente não seriam fatais. Devido a isso, a síndrome foi fortemente associada à comunidade

gay e a sua suposta promiscuidade sexual, que desafiava o recato da heteronormatividade, levando a uma culpabilização da vítima. O HIV/AIDS se tornou “o preço a ser pago” pelos gays por viverem seus estilos de vida (BISCARO, 2006), segundo o imaginário heteronormativo.

A criação do termo “grupo de risco” radicalizou o valor moralizante que a doença tomou, associando-a a todos os grupos que estavam à margem da sociedade heterossexual, rica e branca. Apesar do interesse social e midiático em torno da doença, não houve um ostensivo interesse científico, principalmente em descobrir uma forma de neutralizar o vírus. Em resposta a isso surgem movimentos organizados como o *ACT UP* e o *QUEER NATION*, com atuação, principalmente, nos Estados Unidos e Europa, e que passam a realizar uma série de atos públicos e ocupações de importantes prédios para trazer visibilidade à questão e pressionar o governo americano para que ações efetivas sejam tomadas. A gestão de Ronald Reagan foi a representação do poder que a direita conservadora tinha no país, e a população mais afetada pela síndrome era, majoritariamente, oposta a quem estava no poder.

Em 1985 o HIV/AIDS adentrou os lares americanos com o anúncio da morte do ator Rock Hudson, símbolo da masculinidade norte-americana. A síndrome passou a ser noticiada no horário nobre na televisão e a estampar capas de revistas. Um pânico generalizado instaurou-se com diversas notícias de heterossexuais contraindo a doença e uma homofobia crescente passou a dominar a paisagem. Não só a mídia desempenhou um papel duvidoso na propagação de estereótipos homofóbicos, mas também as associações de saúde e o próprio governo norte-americano com discursos conservadores e moralizantes.

Esse contexto caótico estimulou respostas na forma de documentários diversos. Havia a decisão de rejeitar o status de vítima imposto à comunidade gay, e começou-se a construir narrativas que explorassem afeto e carinho por casais homoafetivos, em ambiente doméstico. Algo que ia de encontro ao imaginário conservador que enquadrava gays como sujeitos depravados. Essas respostas vieram de diversos modos, com enfoques variados sobre um mesmo objeto, e esse artigo pretende reunir, organizar e discutir, de forma introdutória, sobre alguns modos de representação documentária *queer* de sujeitos e suas vivências no contexto da epidemia do HIV/AIDS.

## **2. UMA EPIDEMIA DE SIGNIFICADOS: UM RECORTE DA VISÃO DE SUSAN SONTAG**

Doenças têm figurado no imaginário cultural ocidental há séculos e Susan Sontag (1989)

desenvolve um dos relatos mais sensíveis sobre os modos como figurou o HIV/AIDS no campo da imaginação, por meio da reflexão de metáforas instigantes e reveladoras. Isso se justificou pelo profundo impacto midiático e artístico que teve o HIV/AIDS, sendo o próprio entendimento da AIDS como uma doença e não como uma síndrome, fruto de construção metafórica, segundo a autora. Recuperaremos algumas ideias do texto “Aids e suas metáforas”, que possui momentos já datados, como modo de endereçar, no seu tempo, alguns eixos de discussão que rondavam o espectro da contaminação e doença pelo HIV/AIDS.

Sontag lembra que a visão da sociedade como uma espécie de corpo é antiga: o Estado representaria a cabeça que comanda o organismo. Tal metáfora justificaria uma repressão estatal e encontra desdobramentos na classificação de ideologias políticas como sendo de “esquerda” e de “direita”, por exemplo. Essa estruturação da sociedade como um corpo faz com que a presença repressora do Estado pareça inevitável para o bom funcionamento de uma sociedade. Ela retoma o pensamento de Rudolf Virchow, que se utiliza desse discurso de forma semelhante, porém coloca o enfoque na célula como unidade fundamental da vida. Muito ligado aos ideais liberais de sua época (século XIX), reconhece os organismos como fundamentalmente pluricelulares formando uma espécie de república unificada, cujo funcionamento pleno só seria possível através da cooperação harmoniosa de suas partes.

Outra metáfora comum para referir-se ao corpo é a da fortaleza, que introduz a noção de que ele estaria a todo momento sob ataque externo. Essa imagem leva à reflexão sobre a própria mortalidade, pois toda fortaleza está fadada a ser invadida e destruída por algo estrangeiro e hostil a ela, o que é representado na doença, que explora as fraquezas e triunfa sobre o corpo outrora saudável. Tal noção pré-moderna de medicina muda quando a doença passa a não ser mais a invasora, mas sim os organismos que a causam, agora visíveis e identificáveis graças ao advento do microscópio.

A partir daí, as metáforas militares vêm cada vez mais se inserindo em todos os aspectos da situação médica. A doença é encarada como invasão de organismos alienígenas, aos quais o organismo reage com suas próprias operações militares, tais como a mobilização de “defesas” imunológicas, e a medicina passa a ser “agressiva”, como na linguagem da maioria das quimioterapias (SONTAG, 1989, p. 14).

Por um processo de metonímia, a doença se torna invasora também da própria sociedade, que é então convocada a lutar contra ela na esperança de diminuir sua mortalidade. A utilização da imagem da guerra mobiliza um grande número de pessoas por apresentar um “inimigo” em

comum a ser derrotado: guerra à pobreza, às drogas e às doenças. Porém, a transformação da doença em um inimigo leva inevitavelmente à atribuição de culpa ao paciente, ainda que continue sendo encarado como vítima, estigmatizando duplamente a doença e o doente.

À época da escrita do artigo, a autora observa que o vírus do HIV, causador da AIDS, se apresentava como o invasor perfeito: penetra no organismo, mantém-se indetectável produzindo cópias de si e depois de um certo tempo passa a atacar outras células, alterando suas funções para produzir cópias do invasor matando o sistema imunológico. Ele subverte o funcionamento do corpo e o destrói a partir de suas defesas, abrindo brecha para todos os tipos de doenças oportunistas que em circunstâncias diferentes seriam facilmente combatidas. Aliando o funcionamento do vírus, que certamente foi descrito tendo em vista o momento de histeria social, à noção liberal de Virchow da sociedade como um corpo e à metáfora bélica na ciência médica, fica claro o perigo de se associar a síndrome a grupos específicos de pessoas marginalizadas, fato esse que marcou o período da crise do HIV/AIDS nos Estados Unidos. Toda sociedade identifica uma determinada doença como a própria manifestação do “mal”, o que torna culpadas as suas vítimas - a AIDS, por sua vez, possuiu uma capacidade aparentemente única de se ligar a, e gerar, identidades marginalizadas.

A AIDS não parecia escolher suas vítimas de forma aleatória, como o câncer: descobrir-se portador do vírus do HIV e manifestar os sintomas da síndrome equivalia a descobrir-se parte de um “grupo de risco”, categoria aparentemente neutra que esconde um discurso conservador associado ao da classe média heterossexual. Ela expunha identidades, outrora ocultas, associadas a uma perversão sexual específica e ao uso de drogas injetáveis. Esse comportamento de risco que levaria o sujeito a ser infectado pelo vírus do HIV era enquadrado no âmbito da irresponsabilidade moral, e a transmissão via intercuro sexual não foi encarada como mais escandaloso por acaso: não se tratava de uma prática sexual genérica, mas uma específica, aparentemente ligada à identidade do homem homossexual, que era o sexo anal.

Um vírus majoritariamente transmitido via intercuro sexual anal torna-se fácil de ser encarado como um castigo dirigido a esta atividade, pois contrair a doença através da prática sexual ou do uso de drogas injetáveis com agulhas não esterilizadas parece depender mais da vontade do sujeito, o que implica em mais culpabilidade. Até mesmo as consideradas “vítimas inocentes”, os hemofílicos, são ostracizados e encarados com medo, pois representam uma ameaça maior à “sociedade em geral” - termo largamente utilizado pela grande mídia estadunidense da época para se referir, com aparente neutralidade, à classe média branca e heterossexual - por não pertencerem a um grupo específico e, conseqüentemente, serem mais dificilmente identificáveis.

Esse medo do contágio se liga à epidemia de sífilis do começo do século XX, doença que também tinha sua transmissão majoritariamente pela via sexual, mas que fantasiou-se ser potencialmente transmissível via meios “inocentes”, como pelo contato com a saliva e suor do doente. Embora o HIV/AIDS se assemelhe em muito à sífilis, a segunda não era associada à morte certa, mas esta pequena semelhança entre as duas foi o suficiente para que a AIDS tomasse emprestada uma forte metáfora que outrora pertenceu à sífilis: a ideia de “peste”.

A peste é utilizada há muito tempo como o que há de pior em termos de mal coletivo, ligada intimamente à noção de que a doença seria um castigo divino. Mas o critério da fatalidade não é suficiente para elevar um malefício ao *status* de peste, é preciso que ele também deforme o corpo, retirando o sujeito do que entendemos como estado de humanidade – muito associada à aparente integridade física. A sífilis é precursora das metáforas sobre a AIDS não apenas por ter sido encarada como uma peste e por ser sexualmente transmissível, mas também porque ela representava uma invasão que atingia uma comunidade inteira.

a AIDS é concebida de maneira pré-moderna como uma doença provocada pelo indivíduo enquanto tal e enquanto membro de um “grupo de risco” - essa categoria burocrática, aparentemente neutra, que também ressuscita a ideia arcaica de uma comunidade poluída para a qual a doença representa uma condenação (SONTAG, 1989, p. 55 – 56).

Outra noção associada à peste é a de que ela necessariamente seria proveniente de um lugar estrangeiro e exótico, no qual a população estaria acostumada ao sofrimento e, assim, pouco seria impactada pelas perdas causadas pela doença. Isso revela que há uma ligação importante entre o imaginário da doença e o imaginário de um estrangeiro menos “humano”, pouco merecedor de complacência. O estrangeiro, no caso da sociedade estadunidense, não seria apenas o habitante do continente africano – local da origem do vírus do HIV, o que impulsionou mitologias ocidentais racistas na época, e que perduram até hoje – mas também o sujeito poluído e poluente, que outrora se apresentava como cidadão perfeitamente funcional mas que revelou-se um perigo em latência que ameaça o funcionamento harmonioso do corpo- sociedade, que por sua vez é alvo de punição divina por trazer a imoralidade ao coletivo com seus atos licenciosos: o sujeito *queer*.

### 3. **NEW QUEER CINEMA COMO PRODUTO DA CRISE**

A sífilis ganhou certa reputação positiva na virada do século XIX para o XX na Europa, sendo associada à atividade mental intensa, relacionada às suas vítimas mais famosas –

Baudelaire, Maupassant e Flaubert, por exemplo –, chegando-se até a acreditar que as lesões cerebrais causadas pela doença pudessem ser fonte de um surto de criatividade e genialidade, criando-se uma mitologia sinistra, mas ainda assim glamurosa, em torno da doença. No caso da AIDS, nenhuma mitologia compensadora foi criada, talvez por ter sido muito forte a sua associação com a morte, sobrepujando qualquer lampejo de esperança (SONTAG, 1989, pág. 28 - 29).

Apesar de difícil, era necessário disputar as narrativas criadas em torno da síndrome, pois se ela representava uma censura genérica à vida, nos Estados Unidos, isso tomava proporções diferentes para grupos cujas vidas já eram sistematicamente censuradas antes do surgimento da AIDS. O que a síndrome trouxe à tona foi a percepção de que o pensamento conservador não havia sido derrotado durante a “liberação gay” - movimento que tinha como bandeira a igualdade sexual e cujo marco inicial foi a Revolta de *Stonewall*, no ano de 1969 – e, assim, seus porta-vozes se aproveitaram do momento de fragilidade emocional e histeria da população americana para propagar seus ideais de ódio e intolerância. Esse ódio se manifestou de diversas formas, mas a mais cruel e mortal delas foi através do descaso por parte do governo estadunidense, centralizado na figura do presidente republicano Ronald Reagan, que falava abertamente contra a população soropositiva e suas demandas. A agência nacional de saúde estadunidense (*National Institutes of Health* - NIH), junto à indústria farmacêutica, também falhou em oferecer respostas a fim de diminuir a taxa de mortalidade causada pela síndrome, recusando-se a adotar meios menos burocráticos para o teste de novas drogas que pudessem retardar o efeito do vírus do HIV e que já tinham sido provadas como eficazes em outros países. Sem poder recorrer ao Estado, ao discurso médico, à indústria farmacêutica e à grande mídia, soropositivos, principalmente oriundos da comunidade *queer*, e pessoas preocupadas com a causa, buscaram outras formas de provocar mudanças de pensamento e comportamento e de lutar por suas vidas.

A falha de prover respostas efetivas à crise levou os grupos organizados a realizarem sucessivos ataques ao governo e à agência nacional de saúde estadunidense, assim como ao mercado nacional e internacional farmacêutico que, preocupados em fortalecer suas indústrias trabalhando na lógica competitiva do capitalismo, ao invés de oferecerem respostas conjuntas à crise, permitiram que muitas pessoas morressem. A única força política que não se curvou a esse cenário, até como uma reação a ele, foi a dos “microgrupos”, ou então, as minorias identitárias, que levaram à bancarrota o mito de que haveria uma separação entre o social – e, em seu nível mais íntimo, o pessoal – e o político. Grupos ativistas foram fundados como forma de lutar organizadamente contra o silêncio mortal das instituições, e se utilizaram dos signos da AIDS

e das identidades dos sujeitos pertencentes a esses grupos, não como valor cultural puramente, mas atrelado a um valor político (YINGLING, 1991, p. 294 – 295).

Essa necessidade de providenciar respostas à crise levou a uma explosão de produção artística sob o signo da AIDS. Inicialmente através da literatura, a produção logo se expandiu para a música, artes visuais, cinema e fotografia. Artistas adotaram estratégias diversas para lidar com as preocupações dos grupos dos quais eles faziam parte, alguns adotando estéticas mais convencionais, a fim de validar as vidas e os desejos de homossexuais perante o público heterossexual, e outros por uma aproximação pós-moderna, misturando linguagens e escondendo a doença sob uma série de signos dificilmente decodificáveis, validando e questionando as experiências da própria comunidade afetada pela síndrome. Um dos efeitos mais notáveis dessa explosão produtiva foi a retirada do HIV/AIDS da obscuridade e a sua alocação no imaginário estadunidense.

Quando a AIDS atacou a sociedade, esse complexo envolvimento com a criatividade se tornou uma poderosa arma para uma comunidade que se encontrava mediante um cerco político e médico. As artes possibilitaram aos gays testemunharem sua situação, expressar seus sentimentos de tristeza que a sociedade constantemente distorcia, e criar um modelo de solidariedade comunitária, devoção pessoal e cuidado sexual que seria necessário para combater uma doença sexualmente transmissível sem cura conhecida (GOLDSTEIN, 1991, p. 19).

A ênfase dada ao grupo dos homossexuais contrasta com a que foi dada a outros grupos fortemente atingidos pela síndrome, que eram os usuários de drogas injetáveis, seus filhos e seus companheiros, majoritariamente negros e latinos. Em parte, isso pode ser explicado pelo fato de esses grupos não serem previamente organizados como uma comunidade, diferente dos gays, que já vinham desde os anos 1970 com uma forte luta política em que o corpo e a subjetividade participam ativamente das pautas e lutas, mas também porque a maior parte dos gays retratados eram brancos, jovens e pertencentes à classe média, o que causava maior comoção entre o público heterossexual e portanto oferecia maior visibilidade (GOLDSTEIN, 1991, p. 19).

As representações da AIDS não partiram apenas dos grupos minoritários: a cultura midiática retratou a síndrome de forma presunçosamente objetiva, dialogando exclusivamente com a maioria heterossexual, branca e de classe média, mistificada como sendo “imune” ao vírus. Toda epidemia de cunho sexualmente transmissível acaba gerando uma distinção entre aqueles que seriam os transmissores da doença e os que são definidos como “população em geral” (SONTAG, 1991, p. 33). Portanto, essa cultura midiática, representada com muita força pela televisão, estava

mais preocupada em oferecer representações das pessoas em torno do sujeito soropositivo, que seriam afetadas de forma negativa por ele. Esse ponto de vista reforçava a culpabilização da vítima e seu *status* de “agente poluente”.

A arte engajada focou em contar histórias pelo ponto de vista do sujeito soropositivo, presumindo sempre a sua inocência e deslocando a noção de culpa do indivíduo para a sociedade. Eles eram retratados como seres humanos complexos, com desejos próprios e relações saudáveis com as pessoas a sua volta. Essas obras “implicavam” o espectador na epidemia, trabalhando com o processo inverso da cultura midiática, deixando subentendido que todos seriam elegíveis a contrair o vírus. É nesse *corpus* de produção que se insere um movimento cinematográfico de fundamental importância que surgiu nos Estados Unidos naquela época: o *New Queer Cinema* (doravante, NQC).

B. Ruby Rich, na introdução do seu livro intitulado *New Queer Cinema*, identifica quatro elementos como fundamentais para o surgimento deste movimento: o governo conservador de Ronald Reagan, o barateamento dos aluguéis na cidade de *New York*, a maior acessibilidade a câmeras portáteis e a intensificação da crise da AIDS (RICH, 2013, p. xvi). O NQC é o cinema do HIV/AIDS não apenas por emergir nos tempos da crise (no final da década de 1980), mas porque a síndrome aparece nas narrativas e nas disrupções formais que seus cineastas propõem (PEARL, 2004, p. 23).

A natureza do funcionamento do vírus do HIV botou em questão a forma como os sujeitos pensavam sobre si, por se tornar parte do corpo, ao passo que o invadia. Quando o sistema imunológico tentava enfrentar a ameaça, ele acabava por destruir a si próprio. Nesse sentido, não havia mais uma fronteira entre corpo e enfermidade: essa narrativa que separa o guerreiro do inimigo, o justo do malicioso, já não era mais possível. O “eu” inviolável se tornou uma ilusão. Essa dificuldade de identificação do que seria o estrangeiro e o “eu”, em conjunto com os ideais pós-modernos em ascensão na época e com a questão objetiva da mortalidade em massa de grupos marginalizados nos Estados Unidos, foram o combustível criativo dos cineastas do NQC (PEARL, 2004, p. 24).

A AIDS deturpou as noções de identidade, fazendo com que pessoas que outrora não se identificariam como “gays” se inserissem na lógica dessa comunidade. Mulheres casadas, hemofílicos, homens heterossexuais, crianças e homossexuais, todos passaram a compartilhar uma única comunidade e foram marcados com os traços identitários que outrora pertenciam exclusivamente aos gays. Esse fato complica ainda mais a necessidade por representação, visto que a maioria dos artistas eram gays, pois suas obras não mais dialogam com códigos que

remetem única e exclusivamente a um grupo de apreciadores, elas passam a conversar – intencionalmente ou não - com aspectos subjetivos de sujeitos que podem vir a colocar em cheque a validade da ideia central destes trabalhos artísticos. O NQC tenta dar uma resposta a essa questão trabalhando em cima de grandes temas que derivam da crise da AIDS mas não se dirigem explicitamente à ela: culpa, tempo e morte.

O NQC tenta redirecionar o sentimento de culpa e trabalhá-lo em termos de **responsabilidade**. Eles tratam de histórias cujas personagens são culpadas por algo que elas não fizeram, como no filme *Lilies* (John Greyson, 1996), em que um homem, Simon, é preso por ter supostamente assassinado o homem que ele amava, crime que ele não cometeu. Esta narrativa remete diretamente à culpa assinalada institucionalmente aos soropositivos, levando-os a tomar para si a responsabilidade pelas mortes ao seu redor. Simon prova que não é culpado ao reencenar o suposto assassinato para um bispo, que depois descobrimos ser o verdadeiro responsável pela morte do amante. Isso é especialmente importante, pois o filme assinala que através da performance e da disrupção dos papéis de gênero – Simon atua tanto como mulher quanto como homem em sua reencenação – é possível retirar o véu do obscurantismo e apontar os verdadeiros assassinos: no filme, a Igreja Católica, porém em um espectro mais amplo, as instituições (PEARL, 2004, p. 29).

Os filmes do movimento de NQC também apresentam um anacronismo em relação ao **tempo**. Este simbolismo ecoa na ideia de que a síndrome interrompe uma progressão natural do ciclo da vida, visto que ela levaria pessoas jovens à morte muito mais cedo do que o esperado. *Looking for Langston* (Isaac Julien, 1989) se utiliza de uma narrativa “ahistórica” para desenvolver um filme ensaio sobre o poeta Langston Hughes, explorando iconografia negra e gay, fortemente estilizada. Isaac Julien reimagina amantes e reconstrói encontros, em performances eróticas e sensuais, mas também atravessadas por suspense de um devir homofóbico. A cena final do filme se passa num clube na década de 1920, remontando ao contexto do Harlem Renaissance. Esse desejo anacrônico homoerótico do diretor fala sobre o legado, neste caso o da poesia homossexual negra, deixado de um autor para outro. Por outro lado, quando sobrepomos essa interpretação à narrativização da AIDS, percebemos que o filme fala do legado dos pensamentos de liberdade sexual e de gênero deixado pelo movimento *queer* da década anterior, cuja evolução da aceitação na sociedade foi interrompida pela crise (PEARL, 2004, p. 31).

Por fim, a **morte**. O filme *Swoon* (Tom Kalin, 1992) conta a história de um casal gay que encontra verdadeiro prazer na prática do assassinato. O diretor torna esteticamente agradável o que

parece ser impossível: a morte de uma criança. O filme não está apontando apenas para a grande mídia estadunidense, que dia após dia apresenta números de mortos pela síndrome e tristes histórias de mulheres e crianças que contraíram o vírus do HIV de forma desavisada, pintando a comunidade homossexual como a grande vilã, mas também aponta para os próprios artistas, que sentem a necessidade de estetizar a morte a fim de trazer algum tipo de fruição com ela. Os filmes do NQC não oferecem uma resposta para lidar com a morte, mas apontam para o absurdo de suas narrativizações - especialmente no que se refere à mídia.

Monica B. Pearl elenca, dentro do espectro de produção sobre o HIV/AIDS, dois cinemas opostos ao NQC: o cinema *mainstream* e o que ela chama de cinema gay “realista”, o primeiro representado pelo filme *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993) e o segundo pelo documentário *Silverlake Life: The View from Here* (Peter Friedman & Tom Joslin, 1993). Essa oposição não fica muito clara, já que a autora destaca como maior diferença a busca pelo “realismo” no documentário, o que levaria a um suposto engessamento da forma, portanto, indo na contramão do que o NQC propõe (PEARL, 2004, p. 33 – 34). Neste trabalho nos propomos a enxergar não só *Silverlake Life*, mas outros filmes como participantes de um mesmo *corpus* cinematográfico que tentam dar respostas, algumas mais perceptíveis que outras, à crise. Embora nem todos inovem na forma como propõem os teóricos do NQC, por já carregarem uma tradição do documentário identitário *queer* das décadas anteriores, novos tipos de leitura da crise são propostas. Para cumprir propósitos de análise, essas leituras foram divididas em três categorias: o videoativismo e o camp, “HIV/AIDS como identidade” e “HIV/AIDS como transbordamento político da subjetividade”.

#### 4.1 QUEBRANDO O SILÊNCIO: VIDEOATIVISMO E CAMP

O objetivo do videógrafo é o de direcionar as técnicas de documentação para fins ativistas, e o alvo não é só a agenda oculta da mídia, mas a insularidade do mundo da artes e a sua recusa em se engajar (GOLDSTEIN, 1991, p. 36).

A afirmação de Richard Goldstein, se mal interpretada, pode denotar que as produções artísticas – consideradas por ele da “alta arte” - sobre a crise teriam recusado o confronto político com as instituições da época. De fato este encastelamento estético pouco oferecia em termos propositivos para dar fim à crise, mas é impossível dizer que uma arte produzida por minorias marginalizadas, indo contra o discurso midiático, não seja política. O que ele defende é que era preciso uma aproximação direta sobre o assunto que deixasse de lado as alegorias da ficção. Esse foi o pensamento da produção documental da época, cujo objeto principal era a síndrome, que tomou proporções mais radicais – tanto na estética quanto no trato do tema - no que estamos

chamando de videoativismo.

Bill Nichols propõe em seu livro “Introdução ao Documentário” que este domínio cinematográfico se difere da ficção por representar situações reais honrando os fatos conhecidos, pois os documentários falam do mundo histórico de forma não alegórica (NICHOLS, 2016, p. 31). Essa forma mais direta de tratar os acontecimentos, combinada com a agenda política dos movimentos ativistas, dão a potencialidade à imagem documental de engajar o espectador em suas causas. O objetivo do videoativismo é fazer propaganda das pautas do movimento soropositivo: documentam atos que denunciam o silêncio das instituições estadunidenses, divulgam material educacional de prevenção contra o HIV/AIDS recusando o discurso conservador da abstinência sexual e providenciam contravigilância ao desmando policial. Os vídeos, em sua maioria, são de tom amador, com poucos arranjos estéticos, primando pela ação que ocorre diante da câmera de forma crua. Esta ação pode ser mais orgânica – o sujeito representa a si mesmo – ou mais teatral – o sujeito representa um papel –, mas invariavelmente o videoativismo se utiliza de uma certa sensibilidade *camp* em suas produções. Os videoativistas querem deixar seu espectador indignado através da informação e do deboche, visando engajá-lo em suas causas (BORDOWITZ, 1993, p. 211).

O vídeo *Stiff Sheets* (John Goss, 1989) é um exemplo prototípico do que entendemos por videoativismo nesse período. Filmado durante uma ação da ACT UP em frente ao *University of Southern California Medical Center*, ele mostra a performance de um grupo anônimo de artistas gays, intitulado *Stiff Sheets* (algo como “lençóis rígidos”), que remete a um desfile de moda de mau gosto. Sobre isso, o mestre de cerimônias começa a apresentação com o aviso “Este desfile foi feito para vocês com o pior tipo de gosto imaginável, e vocês são o público mais sensibilizado imaginável. Então, se vocês estiverem ofendidos, nós estamos também (*Stiff Sheets*, 1989, tradução nossa). Essa introdução é importante, pois aponta para uma suposta falta de seriedade do próprio trabalho, dizendo ter sido feito “com mau gosto”, mas ele é dirigido para um público específico, o dos ativistas soropositivos presentes, com o qual os realizadores se identificam como pertencentes. Portanto, esse show só poderá ser apreciado de forma completa por aqueles que fazem parte dessa comunidade, o que é definidor na utilização da sensibilidade *camp*. Historicamente, o *camp* pertence à comunidade *queer*, que toma emprestados elementos da cultura popular estadunidense – principalmente dos filmes hollywoodianos da chamada “Era de Ouro” - e os exagera, esvaziando-os de seus significados originais e debochando do que eles representam. Assim como a performance *drag queen* zomba das noções de feminilidade propagadas pela sociedade, o vídeo se utiliza da concentração de símbolos de beleza e luxo que constroem a – e são

construídos pela – instituição da moda, tomando emprestado o seu objeto de exaltação principal, que é o desfile – *fashion show* -, para denunciar as condições que soropositivos estão vivenciando nos Estados Unidos naquela época.

**Imagem 01 - Stiff Sheets (John Goss, 1989)**



O foco do vídeo não é provar um argumento através da edição, este já está colocado na performance. A edição do vídeo apenas realça o caráter *camp* com intertítulos pretensamente elegantes. O foco dele é a ação se desenrolando em frente à câmera, que pouco se movimenta a não ser para acompanhar o movimento dos modelos, ilustrar o mestre de cerimônias e, ocasionalmente, filmar a interação do público. Essa simplicidade pode ser lida como amadorismo, mas é preciso sempre lembrar que o objetivo principal do videoativismo era fazer propaganda das pautas dos coletivos aos quais eles estavam ligados. A narração, adicionada posteriormente à filmagem, tem um valor importante, pois descreve as roupas e os seus significados usando diversos trocadilhos associados à comunidade *queer*, reforçando, mais uma vez, o caráter de deboche da peça.

Ele separa o desfile por categorias: roupas para o dia, esportivas, para o hospital, para a noite e vestidos de noiva. Cada uma dessas categorias contém roupas representando dificuldades

que soropositivos encontram durante a crise. Na categoria de vestidos de noiva, desfilam duas pessoas: uma noiva com pedaços de trapo colados ao vestido e outra com um vestido mais limpo, feito de látex, e uma máscara no rosto.

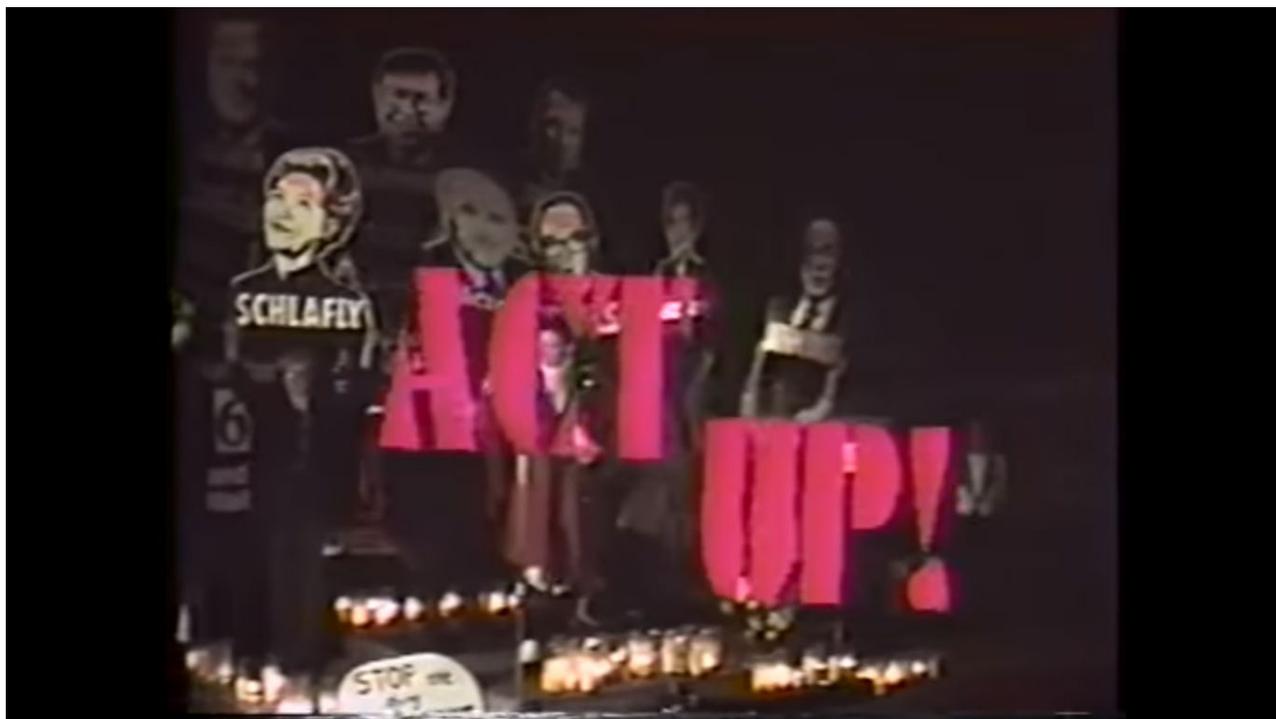
**Imagem 02 - Stiff Sheets (John Goss, 1989)**



A primeira representa a liberação sexual, já cansada e esfarrapada, que cede espaço para a segunda, limpa e jovial, representando o sexo seguro. A comparação do casamento heteronormativo com a pauta da liberação sexual revela a preocupação do movimento soropositivo em não condenar o ato sexual, evidente pela inclusão do uso da camisinha ao discurso da sexualidade como prática intrinsecamente ligada ao sexo, quase tão “natural” quanto o casamento. A representação de uma noiva como esfarrapada e a outra como jovial não veicula uma mensagem negativa quanto aos “velhos” valores, mas apenas marca de forma satírica uma prática que deveria ser abandonada naquele momento: o sexo sem camisinha.

O vídeo não dá respostas às críticas que ele faz, mas, em seu final, ele se junta ao coro ativista ao mostrar figuras públicas estadunidenses – e até Hitler – responsáveis pelo agravamento da crise, numa espécie de “parada homofóbica”, sob os escritos de “vergonha”, “pare a AIDS”, “lute de volta”, etc.

**Imagem 03 - *Stiff Sheets* (John Goss, 1989)**



Outro vídeo que se utiliza da teatralidade para passar uma mensagem política, zombando das instituições, é o *Rockville is Burning* (Bob Huff, 1989), também filmado durante um protesto. Nesse caso, a instituição é a mídia televisiva e a sua pretensa imparcialidade frente à crise.

**Imagem 04 - *Rockville is Burning* (Bob Huff, 1989)**



Aqui a ênfase é maior em informar o público que assiste acerca da perspectiva dos grupos marginalizados pela síndrome (ainda com ênfase nos gays), que pode ser claramente observada na descrição que um dos jornalistas dá sobre os ativistas que posteriormente vão invadir o estúdio de gravação: “eles são extremamente informados e extremamente perigosos”. Com isso, o vídeo explicita que a arma dos ativistas é a informação, e é por isso que são temidos pelas instituições, principalmente pela mídia televisiva. O vídeo fantasia sobre a invasão de um canal de notícia por parte de três ativistas, que tomam o controle do programa e propagam suas mensagens, desmascarando o discurso conservador do apresentador, finalmente conseguindo inflamar a população a colocar fogo na prefeitura da cidade de Rockville.

**Imagem 05** - *Rockville is Burning* (Bob Huff, 1989)



Esta narrativa condensa os objetivos principais do movimento soropositivo: conseguir o apoio da população através da informação e tirar as instituições, que deveriam agir em prol dos afetados pela síndrome, da inércia. O videoativismo constitui uma das fontes propagadoras de informação e, em *Rockville is Burning*, ela está colocada de forma clara, diferentemente de *Stiff Sheets*, que preza pela alegoria como meio de causar a revolta.

Mas outro vídeo que integra este *corpus* consegue encontrar um exemplo real do que seria o cenário ideal de propagação de informação sobre a síndrome causando mudanças de

pensamento. *DiAna's Hair Ego, AIDS Info Up Front* (Ellen Spiro, 1990) - em 2017, houve o lançamento de *DiAna's Hair Ego REMIX*, de Cheryl Dunye & Ellen Spiro para o “Day With(out) Art 2017” - se diferencia bastante dos dois exemplos dados. O filme mostra a organização da SCAEN (*South Carolina AIDS Education Network*), que tem base no salão de beleza de DiAna DiAna, para combater a crise através da educação comunitária, com foco na comunidade negra, fortemente atingida pela doença.

O vídeo, que se assemelha bastante ao conceito mais tradicional de documentário, mistura entrevistas com os frequentadores do lugar, pessoas que tiveram contato com o trabalho de DiAna, e até se utiliza de filmagens realizadas com crianças locais fazendo perguntas sobre a AIDS.

**Imagem 06 - *DiAna's Hair Ego, AIDS Info Up Front* (Ellen Spiro, 1990)**



A teatralidade do *camp* não está nas performances em frente à câmera, mas como a câmera documenta o mundo. Partindo de uma premissa excêntrica (um salão de beleza que serve como base de operação para educar a população local quanto a doenças sexualmente transmissíveis), a videoativista coloca em justaposição as personagens falando sobre o trabalho educativo de DiAna com *takes* do funcionamento normal do salão. Ela mistura encenação construída com imagens mais espontâneas, cenas de pessoas brincando com jogos sexuais e cortes de cabelo. Com isso, Spiro banaliza o falar sobre sexo, ao mesmo tempo que o coloca em

evidência, fato que não acontece em *Stiff Sheets* e em *Rockville is Burning*, nos quais o discurso sobre a transmissão sexual da doença está escondido debaixo de um outro discurso, que prioriza a seriedade do ato de agir contra o governo.

Spiro também exalta a ação de pessoas de fora da comunidade soropositiva, aqui representada principalmente na figura de DiAna, mulher negra e heterossexual que passa a educar as pessoas em seu salão por ver importância na questão. Essa ação comunitária é colocada em contraste com a inação governamental, o que leva o espectador a entender, nessa construção, um elogio à primeira. A diretora está colocando em evidência o que ela acredita ser o ideal que a militância soropositiva pretende alcançar.

Esses três filmes surgem do movimento ativista e servem de propaganda ao seu ideal de denunciar a inação governamental. Isso passa pela recusa à culpabilização das vítimas e a sua posterior realocação nas instituições estadunidenses, criando grandes e mitológicos antagonistas os quais eles devem denunciar e combater: o conservadorismo na sociedade, a mídia televisiva e o governo. Uma outra categoria de filmes dessa mesma época recusa a culpabilização das vítimas se utilizando de técnicas mais clássicas documentais, tencionando atingir um público mais amplo.

#### **4.2 HIV/AIDS COMO IDENTIDADE: COMUNIDADE E MORTE**

Os documentários *Common Threads: Stories From the Quilt* (Rob Epstein & Jeffrey Friedman, 1989) e *Living Proof: HIV and the Pursuit of Happiness* (Kermit Cole, 1994) trazem uma outra aproximação sobre o tema do HIV/AIDS. O tema principal dos filmes, e o que os relaciona, é a morte. Ou ainda, a lide com a morte que ocorreu ou que pode ocorrer. Mais elaborados esteticamente em relação ao videoativismo, eles tentam passar uma mensagem de superação através da articulação entre som e imagem. Em *Living Proof*, músicas alegres reforçam as imagens de soropositivos realizando atividades físicas, que contrasta com a ideia geral de que pessoas com HIV, ao descobrir seu *status* sorológico, passariam a vivenciar uma morte prematura; e em *Common Threads*, a trilha sonora adiciona peso aos depoimentos emocionados, reforçando a saudade e a dor da perda que as personagens estão sentindo. Essas estratégias visam engajar o espectador na causa pelo emocional e menos pela revolta, já que os filmes eram voltados para um público mais amplo - é digno de nota que *Common Threads* levou a estatueta do Oscar de melhor documentário em 1990.

Os dois filmes fazem uso de depoimentos como forças impulsionadoras das narrativas, o que os enquadra como documentários participativos, segundo a classificação de Bill Nichols. Deste modo, a relação entre documentarista e pessoa filmada é muito mais próxima do que no

documentário clássico, e, ao dar ênfase à experiência pessoal, ele se afasta do tom autoritário, e muitas vezes totalizante, da voz *over*, artifício comum nos documentários clássicos e em reportagens televisivas (NICHOLS, 2004, p. 166). As estruturas desses documentários lembram a de *Word is Out*, filme chave da primeira onda do cinema *queer* nos Estados Unidos por ser o primeiro grande projeto a reunir diferentes identidades a fim de construir uma noção de comunidade, objetivo que *Living Proof* e *Common Threads* almejam tendo como ponto de identificação em comum o *status* soropositivo. A experiência de viver com HIV/AIDS é reconhecida como formadora de uma identidade ainda predominantemente ligada à homossexualidade masculina mas que, com a adição de personagens heterossexuais aos filmes, ela se expande e se ressignifica.

Os dois documentários selecionados, coincidentemente, tem como mote central dois grandes projetos artísticos: a produção de uma colcha que serve de memorial para as pessoas que morreram durante a crise e um livro de fotografias de soropositivos “vivendo suas vidas”. Ambos tratam da morte, dos entes queridos e de suas próprias, tentando dar aproximações quase que opostas, mas que no fim passam uma mesma mensagem de esperança e coletividade. Os depoimentos relatam como a síndrome mudou as visões deles sobre si e as visões dos outros sobre eles, tomando isso como ponto de partida para o desenvolvimento de um novo estilo de vida. Cada indivíduo lida com a crise de forma diferente e isso é enfatizado nos dois filmes, embora *Common Threads* dê especial ênfase ao depoimento do escritor Vito Russo (autor de *The Celluloid Closet*, 1987), que diz encontrar sentido na própria morte apenas através do ativismo. A escolha individual é enfatizada e, na decisão, por parte de pessoas de diferentes lugares sociais, de se reunirem em torno de um projeto em comum, o ideal de empatia desponta como o ponto focal desta nova identidade. Eles tentam reverter a imagem marginalizada que os soropositivos tinham na sociedade e reconhecer sua cidadania estadunidense, e isso necessariamente passava pela experiência traumática da morte.

Essa construção de cidadania, passando pela significação da morte, só é possível graças ao foco nos depoimentos das personagens, entrecortados por imagens de documento e cenas de afazeres cotidianos, que não se limita apenas a uma exposição intensa e dirigida ao espectador, mas dá a possibilidade da construção autobiográfica. Dar a voz para que um “outro” marginalizado conte sua história possibilita a construção de um discurso contrário ao veiculado pela mídia televisiva, que era reproduzido pela sociedade conservadora. E essas performances eram particularmente poderosas, pois se ligavam a ideais propagados por esses mesmos discursos conservadores: cidadania, relacionamento monogâmico, dignidade, religiosidade, ideais de beleza

e saúde etc. Isso abre as possibilidades de identificação de uma população mais ampla à realidade soropositiva e, levando em conta a ideia de *Common Threads* e *Living Proof* como formadores de uma identidade, esses depoimentos contribuem para a desconstrução de estereótipos negativos atribuídos a ela (PULLEN, 2007, p. 85 – 88).

Apesar do potencial de provocar a empatia, esses filmes reafirmam uma ordem estabelecida, pois trabalham dentro dos códigos reconhecidos como valorosos à sociedade heteronormativa. Eles acabam por higienizar, ou apagar completamente, questões que são a raiz do problema do preconceito sofrido pelos soropositivos: os tabus sociais do sexo anal entre homens e a utilização de drogas injetáveis. Outros dois filmes que falam sobre a síndrome e o furor social que ela causou oferecem chaves de interpretação mais “rebeldes”, ainda operando com estéticas documentais facilmente reconhecíveis, porém abandonando o ideal comunitário e o ativismo como respostas definitivas à crise.

#### 4.3 HIV/AIDS COMO TRANSBORDAMENTO POLÍTICO DA SUBJETIVIDADE

*Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989) e *Silverlake Life: The View From Here* (Tom Joslin & Peter Friedman, 1993) parecem possuir pouco em comum: o primeiro, em chave poética, trata das questões identitárias, subjetivas e imagéticas do homem gay e negro nos Estados Unidos e o segundo fala da experiência de viver (e morrer) com AIDS. Marlon Riggs se utiliza da performance, das batidas do hip hop, da poesia *slam*, de imagens de arquivo e da escrita para construir seu argumento.

Tom Joslin começa a gravar o dia-a-dia de sua vida com seu companheiro Mark Massi em *videotapes* que posteriormente serão editados por Peter Friedman. Só isso seria o suficiente para descartar os dois filmes como pertencentes a uma mesma categoria, mas ambos falam, de formas diferentes, do “eu”, em construção ou em ação, que é um sujeito complexo, multifacetado, atravessado por diversas questões, e uma delas (em maior ou menor grau, mas sempre relevante) é a AIDS.

Em *Silverlake Life* a síndrome é a motivação central do filme. Tom Joslin começa a filmar seu cotidiano quando há a descoberta de que a síndrome se desenvolve também em Mark Massi, seu companheiro e também artista, um ator. Com isso, o documentário muda de foco com a saúde do diretor se deteriorando rapidamente. O material gravado foi herdado por Peter Friedman, antigo aluno de Joslin, que levou quinze meses editando o filme após a morte de Mark. As peculiaridades na produção do filme evocam o modo de produção videoativista: em certo momento, Joslin fica incapacitado de seguir filmando e o trabalho é realizado por Mark ou por amigos próximo. Quem

edita o filme é Friedman, pois Mark e Joslin morrem. A produção se torna forçadamente rotativa, e o material idealizado por um será terminado por outro, portanto, a ideia de comunidade e de laços afetivos entrelaçam-se no próprio conceito da produção. Friedman, inclusive, insere trechos de *Blackstar: Autobiography of a Close Friend* (Tom Joslin, 1976), primeiro filme de Joslin, importante para a época da “liberação gay”, resgatando a história do próprio cineasta, de seu relacionamento com Mark e com sua família, através da forma fílmica (SECKINGER & JAKOBSEN, 1997, p. 145 - 146). Esse resgate é significativo, pois ele vai apresentar algumas das questões na vida de Joslin, sobretudo as tensas relações familiares, como elas se desenvolveram e como se modificaram com a introdução da AIDS nessas dinâmicas.

*Silverlake Life* se assemelha a *Blackstar* à medida em que ambos vão falar sobre o ambiente doméstico, porém, no primeiro, esse ambiente é habitado por Tom e Mark, constituindo uma vida afetiva homossexual, e, no segundo, o ambiente pertence à família e a relação é de não-pertencimento. O filme pode ser considerado um misto entre o documentário observativo e o participativo, pois ao mesmo tempo em que ele preza pela observação da vida cotidiana sem interferências de trilha sonora ou da câmera, o artefato fílmico também é reconhecido em outros momentos, inclusive se tornando um fator de extrema importância no desenvolvimento da narrativa. No momento em que Joslin já não consegue mais filmar, Mark continua com as gravações, presumindo que o filme será assistido por um público, culminando na cena que pode ser considerada uma das mais icônicas no documentário mundial, que é a morte de Tom. Mark, além de apontar a câmera diretamente para o corpo de Tom, canta uma música como um símbolo de despedida, e a câmera captura isso (do ponto de vista do companheiro vivo), tornando-se a mediadora entre essa experiência limite de presenciar a morte da pessoa amada e demonstrar o seu pesar. Essa cena, conectada com a gradual definição do corpo de Joslin, confere um potencial forte de gerar empatia sobre o filme, enquanto ele mostra de forma aprofundada o afeto entre dois homens e os problemas que eles enfrentam cotidianamente por terem AIDS em estágio avançado. A estética do *videotape* caseiro, o fato de ser filmado pelos protagonistas com foco em Joslin, de não possuir trilha sonora, da edição primar por uma verossimilhança na passagem do tempo e de ter sido veiculado como um documentário conferem ao filme uma forte adesão ao real, justamente em sua dimensão mais dura e cruel: o encontro com a morte.

**Imagem 07 - Silverlake Life: The View From Here (Tom Joslin & Peter Friedman, 1993)**



A importância da síndrome no filme vai diminuindo frente à morte desprovida de um significado belo e heróico, e nisso o filme se conecta com a vontade de Susan Sontag em expurgar os significados moralizantes das doenças (para o bem e para o mal), por eles cumprirem um papel negativo na experiência do paciente e na visão da sociedade sobre ele (como vítima, pária, poluente, herói, mártir etc.). Assim, o documentário explora a dimensão afetiva da doença, ou seja, como os sujeitos se transformam diante de uma enfermidade que deixa o sujeito completamente vulnerável e como isso abarca as relações interpessoais de vários tipos e também as relações espaço-temporais em diversas dimensões. Há, com isso, uma ressignificação da experiência e isso foi bastante explorado na montagem no filme. Esse papel “menor” da AIDS, com importância equivalente aos outros elementos constituintes da identidade, pode ser observado com clareza em *Tongues Untied*.

O filme faz referência à síndrome em dois segmentos. O primeiro mostra Riggs no que parece ser seu quarto, um espaço íntimo, realizando uma chamada telefônica, que logo identificamos como sendo para uma linha de tele-sexo. A voz anônima pergunta se ele gostaria de fazer sexo de forma segura, ao que Riggs responde afirmativamente, e o que se segue é um manifesto a favor da relação entre homens negros. Este breve esquete se mostra um rico material de análise quanto ao discurso sobre o sexo na época: por um lado, critica a sua sanitização por

parte do discurso majoritário – a linha de telessexo provavelmente é de alguma empresa privada, portanto comercializa os prazeres – e, por outro lado, o politiza, colocando a máxima “o pessoal é político” em prática, ressignificando-a para a identidade do homem gay e negro. *Tongues Untied*, assim como *Silverlake Life*, deposita profunda importância na relação afetiva como uma resposta à crise e a sua insatisfação com essas formas anônimas e higiênicas de se relacionar, pois o sexo aqui é colocado como elemento importante para a formação da identidade e, conseqüentemente, o entendimento do sujeito no mundo. Num outro momento do filme a AIDS é mencionada de forma mais clara, quando Riggs mostra – e grita – diversos termos pejorativos associados à sua identidade, e a AIDS aparece diversas vezes. Essa sequência coloca em evidência a capacidade da síndrome de se acoplar em identidades específicas e as modificar, porém, ao não colocar o peso do filme nisso, Riggs afirma que ela não é o fator definidor de sua posição marginal.

Os dois filmes, por fim, ao focarem no “eu”, compartilham com o espectador experiências profundamente autênticas e se utilizam da linguagem documental de forma a provocar a reflexão e a empatia. Reconhecem que a síndrome desempenha um papel importante em suas posições no mundo, mas que não é o único fator que os coloca na marginalidade. As respostas que eles propõem – se podemos dizer que elas existem – giram em torno da experiência da **afetividade** entre iguais como válida e, no caso de Riggs, radicalmente transformadora.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O surgimento do HIV/AIDS na sociedade estadunidense revelou, de forma brutal, seu conservadorismo. Soropositivos foram hostilizados e ostracizados, suas existências ignoradas pelas instituições de saúde e do governo e suas mortes contabilizadas implacavelmente pela mídia televisiva. O medo da síndrome levou à criação de culpados e inocentes, infectados e imunes, discurso propagado pela grande mídia e repetido pelos órgãos oficiais, o que não passava de um mito. Artistas *queer* voltaram seus esforços para a criação de um contradiscurso que rebatesse a visão hegemônica sobre a síndrome e suas vítimas, validando as experiências daqueles que estavam vivendo com HIV/AIDS ou que já haviam falecido, dando significado ao que parecia impossível: suas mortes. O *New Queer Cinema* surge neste momento artístico para responder à crise através da arte cinematográfica, utilizando-se de uma linguagem subversiva quanto à forma fílmica, tratando de temas delicados, girando em torno da crise do HIV/AIDS, fugindo da higienização proposta pela mídia estadunidense e, principalmente, realocando a culpa da crise no governo e em outras instituições conservadoras.

Nesta mesma época, o documentário *queer* vivia uma outra guinada similar ao cinema de

ficção: o barateamento da câmera de vídeo portátil possibilitou a criação da prática videoativista, que documentava os atos dos militantes dos soropositivos, servindo como propaganda de seus discursos. Outros documentaristas enxergaram nos grandes projetos artísticos relacionados ao HIV/AIDS uma força aglutinadora de pessoas com trajetórias de vidas díspares, mas que se uniram na experiência soropositiva, e trataram a AIDS como uma identidade. A finalidade era reunir diversas identidades e problemáticas sociais abarcadas pela síndrome, reconstruir e exercer a noção de cidadania e causar empatia no público espectador. Por fim, dois outros documentários encararam a AIDS como uma força que se ligava às questões identitárias, porém sem o foco em criação de novas performances identitárias. O foco eram as experiências subjetivas e o afeto homoafetivo como instrumento de resposta à crise. Desse movimento último, surgem outras propostas estéticas em diálogo com esse campo de possibilidades.

Ao voltarem-se para as construções de identidade e enfocarem nos aspectos da vida que são alterados graças à homossexualidade, esses documentários entenderam o sujeito como múltiplo e, embora ainda tentassem dar respostas tímidas, abriram precedentes para outras formas de compreensão de si e do outro. Filmes como *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2004) e *Southern Comfort* (Kate Davis, 2001) trazem essas ideias enraizadas nas suas produções. *Tarnation* é um filme autobiográfico que se utiliza de materiais de arquivo em forma de fotografia e gravações de vídeo, filmagem participativa e uma edição caótica para contar a história do diretor e sua relação com sua mãe que, na conclusão do filme, foi definidora para a formação de quem ele era. Elementos da sexualidade também aparecem de forma forte, mas outros irrompem na narrativa com igual força, em diálogo com *Tongues Untied*.

*Southern Comfort* fala sobre a experiência da transmasculinidade no sul dos Estados Unidos. O filme segue a vida de Robert Eads, que está sofrendo de um câncer no útero, e seu tratamento é recusado por diversos hospitais por causa de sua transgeneridade, o que o leva inevitavelmente à morte. Muito do filme lembra *Silverlake Life*, pois o conflito principal do filme se dá a partir de uma doença que se relaciona a questões da sexualidade e/ou do gênero da personagem principal, que toma proporções de morte prematura graças ao conservadorismo das instituições estadunidenses. Mas ele vai além do seu exemplo prototípico e mostra também uma rede de homens transgêneros que se organizam em comunidade para lidar com os problemas relacionados às suas identidades, exemplificado na conferência que nomeia o título do filme. A exploração das especificidades da constituição não só da identidade mas, mais importante, da subjetividade das personagens em *Tarnation* e *Southern Comfort*, passando pelo dispositivo do sexo e do gênero, é o que marca uma parte da produção documental *queer* que se segue à que foi

feita durante o período da crise, que causou mudanças não só no cinema, mas em todo o pensamento ocidental sobre corpo, saúde e construção de si.

### Referências bibliográficas

- BISCARO, Roberto Rillo. A aids e sua epidemia de significação nos Estados Unidos. **Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p.195-206, jun. 2006.
- BORDOWITZ, Gregg. The AIDS Crisis is Ridiculous. In: GEVER, Martha; PARMAR, Pratibha; GREYSON, John. **Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video**. New York: Routledge, 1993.
- GOLDSTEIN, Richard. The Implicated and the Immune: Responses to AIDS in the Arts and Popular Culture. In: NELKIN, Dorothy; WILLIS, David P.; PARRIS, Scott V. **A Disease of Society: Cultural and Institutional Responses to AIDS**. New York: Cambridge University Press, 1991.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2016.
- PEARL, Monica B. AIDS and New Queer Cinema. In: AARON, Michele. **New Queer Cinema: A Critical Reader**. New Jersey: Rutgers University Press, 2004.
- PULLEN, Christopher. **Documenting Gay Men: Identity and Performance in Reality Television and Documentary Film**. Jefferson: Mcfarland & Company Inc., 2007.
- PULLEN, Christopher. Documentary Identity. In: WINSTON, Brian. **The Documentary Film Book**. London: British Film Institute, 2013.
- RICH, B. Ruby. **New Queer Cinema: The Director's Cut**. Durham: Duke University Press, 2013.
- SECKINGER, Beverly; JAKOBSEN, Janet. Love, Death and Videotape: Silverlake Life. In: HOLMLUND, Chris; FUCHS, Cynthia. **Between the Sheets, In the Streets: Queer, Lesbian, Gay Documentary**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- SONTAG, Susan. **AIDS e suas metáforas**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1989.
- YINGLING, Thomas. AIDS in America: Postmodern Governance, Identity and Experience. In: FUSS, Diana. **Inside/out: Lesbian Theories, Gay Theories**. New York: Routledge, 1991.

### Informações sobre o Artigo

**Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese:** não se aplica.

**Fontes de financiamento:** PIBIC/CNPq

**Apresentação anterior:** .não se aplica.

**Agradecimentos/Contribuições adicionais:** Angélica Karim Garcia Simão e Karla Bessa.

### **Gilberto Alexandre Sobrinho**

Professor e realizador vinculado ao Instituto de Artes da UNICAMP. Fez os estudos de graduação e mestrado em Letras na UNESP e o doutorado em Multimeios na UNICAMP. Professor no curso de graduação em midialogia e nos programas de pós-graduação em Mutimeios e Artes Visuais. Atualmente realiza pesquisa sobre a obra artística e o pensamento de Abdias Nascimento. Dirigiu e produziu os documentários *Diários de Exus* (2015), *A Dança da Amizade, Histórias de Urucungos, Puítas e Quijengues* (2016), *Um pouco de tudo, talvez* (2018) e *A mulher da Casa do Arco-Íris* (2018). Junto à TV Unicamp, realizou a série AMÉFRICA.TV, série de entrevistas sobre arte e cultura negra e ameríndia. Publicou os livros *O Autor Multiplicado: um estudo sobre os filmes de Peter Greenaway* (Alameda), organizou *Cinemas em Redes: tecnologia, estética e política na era digital* (Papirus) e co-organizou os livros *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário*, volumes II e III (SOCINE).

**E-mail:** [gilsobrinho@iar.unicamp.br](mailto:gilsobrinho@iar.unicamp.br)

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-5083-384X>

### **Caio Curtolo de Macedo**

28 anos, graduado em Comunicação Social – Midialogia, UNICAMP. Suas principais áreas de interesse são pesquisas em cinema, cinema documental, novas mídias e suas intersecções com os chamados movimentos identitários. Possui duas iniciações científicas em que investiga o documentário queer nos Estados Unidos, das suas bases ao seu engajamento político durante a crise de HIV/AIDS no país.

**E-mail:** [caio.curtolo@gmail.com](mailto:caio.curtolo@gmail.com)

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0001-5936-7139>